

STUDIEN
ZUR ENGLISCHEN PHILOLOGIE
NEUE FOLGE

In Verbindung mit Jörg Fichte herausgegeben von
Lothar Fietz, Gerhard Müller-Schwefe und Friedrich Schubel

Band 25

ELISABETH BRONFEN

Der literarische Raum

Eine Untersuchung am Beispiel von
Dorothy M. Richardsons Romanzyklus
Pilgrimage



MAX NIEMEYER VERLAG TÜBINGEN

1986

*Für Birgit Erdle, als Dank für geduldiges Zuhören und Kommentare
zu meinen 'visions and revisions'.*

D 19 Philosophische Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaft I

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Bronfen, Elisabeth:

Der literarische Raum : e. Unters. am Beispiel von Dorothy
M. Richardsons Romanzyklus Pilgrimage / Elisabeth Bronfen. –
Tübingen : Niemeyer, 1986.

(Studien zur englischen Philologie ; N.F., Bd. 25)

NE: GT

ISBN 3-484-45025-8

ISSN 0081-7244

© Max Niemeyer Verlag Tübingen 1986

Alle Rechte vorbehalten. Ohne Genehmigung des Verlages
ist es nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus photomechanisch
zu vervielfältigen. Printed in Germany

Satz und Druck: Laupp & Göbel, Tübingen 3

Einband: Heinrich Koch, Tübingen

INHALT

VORWORT	IX
ABKÜRZUNGEN	X
Einleitung: THEMENSTELLUNG UND FORSCHUNGSÜBERBLICK	1
Teil I: DIE PHYSISCH BEGEHBAREN RÄUME	25
1.1. Die in <i>Pilgrimage</i> dargestellten physisch begehbaren Räume: Beschreibung und Diskussion dieser Raumstruktur	25
1.2. Der gelebte Raum und seine Gestimmtheit	54
1.2.1. Übereinstimmung der Gestimmtheit des Raumes und der Stimmung der Figur	59
1.2.2. Wandel der Gestimmtheit des Raumes durch ein Ereignis	67
1.2.3. Widerspruch zwischen der Gestimmtheit und den herkömmlichen Attributen des Raumes	71
1.2.4. Die 'power of surroundings'	72
1.3. Strukturierende Verhaltensweisen im gelebten Raum und ihre textuelle Beschaffenheit	76
1.3.1. Klärung der Begriffe gestimmter Raum, Aktions- und Anschauungsraum	77
1.3.2. Textuelle Anwendung: Drei Beschreibungen von Teetgen's Tea	86
1.3.3. Textuelle Funktionalisierung der drei Räume	95
1.3.3.1. Der Aktionsraum	97
1.3.3.2. Der gestimmte Raum	101
1.3.3.3. Der Anschauungsraum	103
1.4. Auf der Suche nach dem verlorenen Raum: Semantisierung begehrbarer Räume	109
1.4.1. Textbeispiele für den „bedeutsamen Raum“	115
1.4.1.1. Babington Garden	115
1.4.1.2. Das eigene Zimmer	121
1.4.1.3. London	127
1.4.2. Textuelle Beispiele für neutrale Räume	135
1.4.2.1. Bewegliche neutrale Räume	137
1.4.2.2. Neutrale Raumerfahrungsweisen	139
1.4.2.3. Unbewegliche neutrale Räume	141

1.4.3.	Textuelle Beispiele für erinnerte und imaginierte Räume	147
1.4.3.1.	Psychische Funktion vorgestellter Räume	151
1.4.3.2.	Ästhetische Funktion vorgestellter Räume	157
1.5.	Zusammenfassung des ersten Teils	165
Teil II: DIE METAPHORISCHEN RÄUME		167
2.1.	<i>World-making</i> als Erkenntnisprozeß	176
2.1.1.	Die Nutzung der Metapher <i>world</i> in <i>Pilgrimage</i>	182
2.1.2.	Genauere Analyse des ersten Bandes	185
2.1.2.1.	Die besonderen <i>worlds</i>	185
2.1.2.2.	Selbst/Welt, Männliche/Weibliche Welt	188
2.1.3.	Genauere Analyse des zweiten Bandes	195
2.1.3.1.	Die besonderen <i>worlds</i>	197
2.1.3.2.	Selbst/Welt	205
2.1.3.3.	Männliche/Weibliche Welt	209
2.1.3.4.	Ortsbestimmung für Wirklichkeit und ihre sprachliche Darstellbarkeit	212
2.1.4.	Genauere Analyse des dritten Bandes	216
2.1.4.1.	Die besonderen <i>worlds</i>	217
2.1.4.2.	Selbst/Welt	224
2.1.4.3.	Männliche/Weibliche Welt	230
2.1.4.4.	Ortsbestimmung für Wirklichkeit und ihre sprachliche Darstellbarkeit	234
2.1.5.	Genauere Analyse des vierten Bandes	238
2.1.5.1.	Die besonderen <i>worlds</i>	244
2.1.5.2.	Selbst/Welt	256
2.1.5.3.	Männliche/Weibliche Welt	260
2.1.5.4.	Ortsbestimmung für Wirklichkeit und ihre sprachliche Darstellbarkeit	263
2.1.6.	Zusammenfassende Darstellung des <i>world-making</i> Prozesses	269
2.2.	Räumliche Semantisierung von psychischen Seinszuständen	274
2.2.1.	Kommunikation	275
2.2.2.	Ekstase und schöpferische Kontemplation	287
2.2.3.	Metaphorische Verräumlichung der Zeit	294
2.2.4.	Zusammenfassende Darstellung der angewandten Raummetaphorik	309
Teil III: TEXTUELLER RAUM–RÄUMLICHE TEXTUALITÄT		315
3.1.	Klärung der literaturtheoretischen Begriffe <i>spatialité littéraire</i> (G. Genette), <i>spatial form</i> (J. Frank) und <i>texte lisible – texte scriptible</i> (R. Barthes)	316
3.2.	Analyse von <i>March Moonlight</i> als ein Beispiel räumlicher Textualität	335
3.3.	“When the tapestry hangs complete before his eyes”: Dorothy M. Richardsons poetische Vorstellungen	345
3.4.	Zusammenfassung des dritten Teils	351

Schluß: ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK	355
SUMMARY	363
LITERATURVERZEICHNIS	
1. Die Schriften von Dorothy M. Richardson	367
2. Sekundärliteratur zu Dorothy M. Richardson	368
3. Allgemeine Sekundärliteratur	370

VORWORT

Diese Untersuchung entstand in den Jahren 1982–1985 an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ohne die eifrige Unterstützung und das ermutigende Zureden einiger Lehrer und Freunde wäre sie nie zustande gekommen. Ich möchte vor allem meiner Betreuerin, Prof. Ina Schabert, danken für die konstruktive Kritik und das Vertrauen in meine Arbeit. Für Vorschläge zur Verbesserung meines Manuskripts bin ich Prof. Klaus Poenicke und Prof. Hans-Walter Gabler zu Dank verpflichtet. Für Anregungen und Hinweise auf Lektüre, die der Fortführung meiner Gedanken dienten, möchte ich Dr. Volker Hoffmann, Boris Groys, Jurij Senokosow, Ingrid Fink, Anke Heimann und Alexandra Felts meine Dankbarkeit aussprechen. Ich möchte auch meiner Schwester Virginia dafür danken, daß sie das Chaos meines Manuskripts in den Kosmos eines getippten Textes verwandelte, und meinen Eltern für ihre Ausdauer.

München, 1985

Elisabeth Bronfen

ABKÜRZUNGEN

Pilgrimage besteht in seiner endgültigen Fassung von 1967 aus vier Bänden, die jeweils in etliche Romane unterteilt sind, und diese wiederum in numerische Kapitel. Der Lesbarkeit wegen habe ich folgende Abkürzungen vorgenommen:

DMR Dorothy M. Richardson

P *Pilgrimage*

Band 1

PR *Pointed Roofs*

BW *Backwater*

HC *Honeycomb*

Band 2

Tu *Tunnel*

I *Interim*

Band 3

D *Deadlock*

RL *Revolving Lights*

Tr *Trap*

Band 4

O *Oberland*

DLH *Dawn's Left Hand*

CH *Clear Horizon*

DH *Dimple Hill*

MM *March Moonlight*

Im Text sind alle Zitate aus *P* mit Seitenzahl und Ziffer des jeweiligen Bandes versehen, die Quellen aller anderen DMR-Zitate sind, wie die übrigen Zitate, in den Fußnoten angegeben und notfalls erläutert.

Einleitung:

THEMENSTELLUNG UND FORSCHUNGSÜBERBLICK

A word is territory shared by both addresser and addressee, by the speaker and his interlocuter.

M. Bakhtin

Mon idéal, quand j'écris sur un auteur, ce serait de ne rien écrire qui puisse l'affecter de tristesse, ou, s'il est mort, qui le fasse pleurer dans sa tombe: penser à l'auteur sur lequel on écrit. Penser à lui si fort qu'il ne puisse plus être un objet et qu'on ne puisse pas non plus s'identifier à lui. Eviter la double ignominie du savant et du familier. Rapporter à un auteur un peu de cette joie ... qu'il a su donner, inventer. Tant d'écrivains morts ont dû pleurer de ce qu'on écrivait sur eux.

G. Deleuze, C. Parnet

In einem Interview der Zeitschrift *Little Review* aus dem Jahre 1929, für das DMR, als "most recent photograph" ein Photo von sich als Baby einschickte, gab sie als Antwort auf die erste Frage "What should you most like to do, to know, to be? (In case you are not satisfied)" folgende Wünsche an:

Build a cottage on a cliff

How to be perfectly in two places at once

Member of a world association for broadcasting the goings-on of metaphors.¹

Obgleich sicherlich auch spielerisch gemeint, fassen diese Wunschvorstellungen DMRs wesentliche poetologische Interessen, wie sich diese in *P* äußern, zusammen, und weisen hin auf die zentrale Stellung, die ihre Beschäftigung mit der Darstellung und Semantisierung von begehbaren und metaphorischen Räumen in dem Roman einnimmt. Denn: Auf einer Ebene schildert *P* die psychische Entwicklung der Protagonistin Miriam Henderson, indem ihre Bewegung durch begehbare und metaphorische Räume, die in dem Erreichen eines für sie bedeutsamen gelebten Raumes kulminiert, aufgezeigt wird. Und eine zweite zentrale Aussage des Textes, die sich auf vielfältige Weise – inhaltlich wie formal – manifestiert, umkreist die philosophische und poetologische Feststellung, daß Simultaneität die privilegierte geistige und künstlerische Position ausmacht, und daß Wirklichkeit, als deren Haupteigenschaft eine dauerhafte Essenz anerkannt wird, durch eine Beschreibung der phänomenalen Welt der Protagonistin sowie durch die Anwendung von Metaphern darstellbar ist.

¹ DMR, "Confessions", *Little Review*, 12 (May 1929), 70.

Betrachten wir also die drei Äußerungen genauer. Daß DMR als erste Wunschvorstellung einen begehbaren Raum nennt, entspricht der Wichtigkeit von physischen Orten in *P*. Ein großer Teil des Romans besteht aus Beschreibungen der von Miriam gelebten Orte, der Stimmung, die diese enthalten, und der Bedeutung, die sie für Miriam einnehmen. Dabei ist wesentlich, daß diese Raumbeschreibungen in gleichem Maße als semantisierte Räume eingesetzt werden, die den Text seiner Gesamtanlage strukturieren, wie als Darstellung der Wechselbeziehung zwischen Mensch und Umwelt, der Korrelation zwischen menschlichem Dasein und Raum. In einer Schlüsselpassage von *P* läßt DMR ihre Heldin Miriam folgende Kritik an dem traditionellen Roman üben, die sehr wohl auch als implizierte Rechtfertigung der eigenen zentralen Beschäftigung mit physischen Raumbeschreibungen zu verstehen ist. Miriam erklärt:

But in *all* the books ... the chief thing they all left out, was there. They even described it, sometimes so gloriously that it became *more* than the people; making humanity look like ants, crowding and perishing on a vast scene. Generally the surroundings were described separately, the background on which presently the characters began to fuss. But they were never sufficiently shown as they were to the people when there was no fussing; what the floods of sunshine and beauty indoors and out meant to these people as single individuals, whether they were aware of it or not. The 'fine' characters in the books ... were not shown as being made strong partly by endless floods of sunshine and beauty. (III, 243)

Dementsprechend dienen die Raumbeschreibungen in *P* dazu, die besondere Qualität, die der Raum für das menschliche Dasein ausmacht, seine Stimmung, zu verdeutlichen.

Zugleich geht es in *P* für die Heldin aber auch darum, einen privilegierten Raum zu erreichen, und demzufolge auch um eine Beschreibung dessen, was diesen „bedeutsamen Raum“ ausmacht, welche Attribute ihn auszeichnen, wobei seine Eigenschaften denen von DMRs Wunschvorstellung, „a cottage on a cliff“, entsprechen. Dieses Raumbild beschreibt einen begehbaren Raum, dessen besonderes Merkmal darin besteht, daß er als Brennpunkt zwischen Himmel und Erde fungiert, diese beiden Elemente auf sich bezieht und so in sich sammelt, also als gekennzeichnete Grenzraum zwischen den beiden Elementen diese erst konkretisiert. Der Aufenthalt in einem derartigen Grenzraum bewirkt eine ihm entsprechende psychische Situation, die die Grenze zwischen materieller, körperlicher Existenz und entmaterialisierter, geistiger Welt erlebbar werden läßt, und so kraft der eigenen Vorstellungen auf das Dauerhafte, Unendliche jenseits dieser Grenze verweist. In einem solchen bedeutsamen Raum wird gleichzeitig die Zugehörigkeit zur Erde wie auch eine Offenheit gegenüber dem

All, eine geistige Lösung von einer ebenfalls empfundenen Gebundenheit an die Materie erfahren.

Damit ist DMRs Äußerung – “to be perfectly in two places at once” – angesprochen, ein Wunsch, der sich wie ein Leitthema inhaltlich wie formal durch den Roman *P* zieht. Wieder entspricht es DMRs Beschäftigung mit begehbaren und metaphorischen Räumen, daß sie Simultaneität an einem Raumbild festmacht, an der Idealvorstellung, gleichzeitig in mehreren Räumen gegenwärtig zu sein. An eine Thematisierung von Simultaneität als bevorzugte Position sind verschiedene philosophische und poetologische Vorstellungen geknüpft. So z. B. die weltanschauliche Haltung Miriams, die als Weigerung, sich für eine Seite ausschließlich zu entscheiden, charakterisiert werden kann, unabhängig davon, ob sich dies darauf bezieht, mehr als einer nationalen, kulturellen, geschlechtlichen oder sozialen Gruppe, oder darauf, verschiedenen philosophischen, religiösen oder künstlerischen Schulen anzugehören, oder auf die Forderung, mit der eigenen poetischen Beschreibung mehr als einen einzigen Aspekt einer Fragestellung, mehr als eine einzige Ebene eines Ereignisses zu umfassen. Die ideale psychische Position wird als synthetisierendes Schweben zwischen Gegensätzen begriffen, das sich in der Aufnahme einer geistigen und schöpferischen Tätigkeit, einer simultanen Gegenwart in der physischen und imaginierten Welt, verwirklicht; eine Position, auf die die Bewegung in *P* teleologisch zustrebt.

Das zentrale Bestreben des Romans nach einer Simultaneität drückt sich auch darin aus, daß bestimmte getrennt erlebte Ereignisse von Miriam durch Erinnerung oder Antizipation gleichzeitig wieder erlebt werden, so daß die wirkliche Beziehung zwischen Ereignissen nicht durch ihre chronologische Abfolge bestimmt ist. Darin verkörpert sich eine Tendenz, Zeit und die damit verbundene Sequentialität, Veränderung und das Werden im Raum, in gleichzeitiges Nebeneinander, in dauerhaftes Sein umzusetzen. Wirklichkeit wird als eine dauerhafte, alles umfassende, immer wieder in einer gewissen Gleichheit erscheinende Essenz begriffen, eine Ansicht, die sich nicht zuletzt auch darin zeigt, daß DMR als jüngstes Photo ein Babybild anbietet. DMRs Streben nach Simultaneität und nach einer Veräumlichung von Zeit ist bis in die von ihr angewandte sprachliche Darstellungsweise verankert und erklärt den ausgeprägten Einsatz von Raummotiven in *P*. Denn Metaphern bewirken, wie Spenser erklärt, ein synthetisierendes Schweben zwischen Gegensätzen und eine Konkretion der dauerhaften Essenz:

... the most important power of the metaphor is that it holds fused in a condition of stability and synthesis the "truth" that is far too fluid in its natural state to be captured, comprehended, and controlled.²

Dies führt zu der dritten Aussage von DMR, zu dem Wunsch, Mitglied eines Instituts zu sein, welches die Vorgänge im Bereich der Metaphern erforscht, womit ihre ambivalente Haltung gegenüber Metaphern im besonderen und jeglichen sprachlichen Darstellungsweisen von Wirklichkeit im allgemeinen angesprochen wird. Denn sie erkennt zwar die Metapher als eines der bedeutendsten und wirksamsten rhetorischen Stilmittel für eine poetische Aussage an, betont zugleich aber auch, daß damit jeweils nur ein unvollständiger Ausdruck gelingt. An ihren Freund Henry Savage schreibt sie:

Language is a very partial medium of expression. Poetry indirectly more direct. Music still more so. Yet *all* art, as every artist ... well knows, can never express fully, what he wants to express ... Oh the helplessness surrounding the helplessness and manifold uses of speech, the dangers within the delights of metaphor.³

Die Direktheit der sprachlichen Benennung steht für DMR in einem unmittelbaren Verhältnis zu ihrer Einseitigkeit und bedingt dementsprechend den Grad von Ungenauigkeit und Ungenügen, mit dem die Essenz eines Beschreibungsgegenstandes ausgedrückt wird. Je indirekter und uneindeutiger die Beschreibung, desto wirksamer dient sie als Ausdrucksmittel. Die Reize der Metapher bestehen demnach darin, daß die Essenz umschrieben und so indirekt benannt zum Ausdruck gebracht werden kann; die Gefahren liegen darin, daß jegliche Benennung dem beschriebenen Gegenstand nicht vollkommen gerecht wird. Diese grundlegende Sprachskepsis, die zu einer Suche nach den „richtigen Metaphern“ führt, prägt unmittelbar die poetologischen Aussagen und den Stil von *P*.

In der folgenden Arbeit geht es darum, diese zentralen Interessen von DMR anhand des Einsatzes von Raum *P* herauszuarbeiten, wobei der Definition von Max Bense entsprechend Raum sich herausstellt als der Zusammenhang, der die verschiedenen textuellen „Dinge“ – die mikrotextuell gesetzten Zeichen, die makrotextuellen Bedeutungs- und Aussageebenen – umspannt, als der Begriff, an dem diese verschiedenen Anliegen des Textes sich versammeln und an dem sie für eine kritische Betrachtung festgemacht werden können. Die enge Verbundenheit von Raum und Sein beschreibend, erklärt Bense:

² Sharon Spencer, *Space, Time and Structure in the Modern Novel* (New York, 1971), 94.

³ DMR, Brief an Henry Savage, Good Friday, undatiert, in der Beinecke Rare Book Library, Yale University.

Raum ist nicht nur ein physikalisches und mathematisches, sondern auch ein metaphysisches Phänomen ... Raum ist gleichsam der Zusammenhang, der die Dinge umspannt ... Etwas ist zugleich im Raum und bringt Raum zum Ausdruck. Zum Sein gehört notwendig der Raum. Das prädikative Ist bedeutet Raum oder verbal ausgedrückt: raumen ... Das Raumen entspricht dem Sein. Das Seiende raumt, soll bedeuten, daß Sein immer zugleich Raum ist, ganz gleichgültig ob es sich dabei um physische, psychische, mathematische, logische oder metaphysische Phänomene handelt.⁴

So sollen die textuellen Beschreibungen von begehbaren Räumen in *P*, die auf eine textexterne materielle Welt verweisen, zusammen mit dem Einsatz von räumlichen Metaphern, die keinen begehbaren Raum der Protagonistin beschreiben, und mit der räumlichen Semantisierung von abstrakten Begriffen untersucht werden. Zusätzlich dazu soll betrachtet werden, wie Sprache auf vielfältige Weise nicht nur begehbare und metaphorische Räume darstellt, sondern auch selbst Raum bildet. Obgleich eine Unterteilung des Textes in drei Ebenen – in den begehbaren, den metaphorischen und den textuellen Raum – unternommen wird, sollen zugleich auch die Ähnlichkeiten der Funktion, die Raum für alle drei Ebenen einnimmt und wodurch Raum den Versammlungspunkt zwischen ihnen ausmacht, hervorgehoben werden.

Für diese Analyse werden verschiedene theoretische Ansätze, die sich mit diversen Aspekten der Raumproblematik beschäftigen, herangezogen, doch jeweils nur auszugsweise, abhängig von ihrer Relevanz für meine Fragestellung und ihrer Anwendbarkeit auf den Text *P*, um dessen Untersuchung es in erster Linie (wenngleich auch nicht ausschließlich) geht. Sie sollen als Beschreibungshilfen und Belege dienen für bestimmte Phänomene, die im Text von mir aufgefunden wurden und die, da sie um den Begriff Raum zu kreisen scheinen, den Wunsch erst einleiteten, der Frage nach dem literarischen Raum nachzugehen.

Im ersten Teil soll der gelebte Raum der Protagonistin Miriam untersucht werden, und zwar vor allem unter dem Aspekt der Entsprechung zwischen menschlichem Dasein und Raum. Für diese Fragestellung werden Arbeiten aus der Phänomenologie, der Anthropologie, der Architekturtheorie und der Literaturwissenschaft benutzt, die die gegenseitige Abhängigkeit zwischen dem Menschen und seinem gelebten Raum beleuchten. Im Vordergrund der Studie stehen GRAF KARLFRIED VON DÜRCKHEIMS⁵

⁴ Max Bense, *Raum und Ich. Eine Philosophie über den Raum* (München, 1943), 19.

⁵ Graf Karlfried von Dürckheim, „Untersuchungen zum gelebten Raum. Erlebniswirklichkeit und ihr Verständnis. Systematische Untersuchungen II“, *Neue Psychologische Studien*, 6, Hg. Felix Krueger (München, 1932).

und LUDWIG BINSWANGERS⁶ Untersuchungen über die Stimmung des gelebten Raumes, MARTIN HEIDEGGERS Aufsätze über die Korrelation zwischen Bauen, Wohnen und Denken⁷, MIRCEA ELIADES Definition des heiligen Raumes⁸, sowie Arbeiten von WALTER GÖLZ⁹ und ELISABETH STRÖCKER¹⁰, die einen systematisierten Überblick über das Raumproblem in der Philosophie bieten¹¹, und theoretische Schriften von den Architekten KURT C. BLOOM/CHARLES W. MOORE¹² und CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ¹³, die von einem phänomenologischen Ansatz her die Bedeutung und Wirkung konkreter Bauten beschreiben. An literaturwissenschaftlichen Arbeiten erscheinen besonders anregsam die Arbeiten von GASTON BACHELARD¹⁴, von ELLEN FRANK¹⁵, von JURIJ LOTMAN¹⁶ und von MIKHAIL BAKHTIN¹⁷. Die ersten beiden befassen sich vor allem mit Fragen zur Funktion, die die Stimmungen verschiedener begehbare Räume einnehmen, zu der Art wie diese Räume verschieden semantisiert sein können, wie sie jeweils eine andere Beziehung zwischen Figur und Raum erzeugen und somit die Haltung der Figuren in ihnen, ihr räumliches Dasein beeinflussen. Die letzten beiden genannten Arbeiten beschreiben vor allem, wie semantisierte begehbare Räume für die Gesamtaussage des Textes eingesetzt werden.¹⁸

⁶ Ludwig Binswanger, „Das Raumproblem in der Psychopathologie“, *Ausgewählte Vorträge und Aufsätze II* (Bern, 1955).

⁷ Martin Heidegger, „Bauen Wohnen Denken“, *Vorträge und Aufsätze* (Pfullingen, 1954).

⁸ Mircea Eliade, *Das Heilige und Das Profane* (Hamburg, 1957).

⁹ Walter Gözl, *Dasein und Raum. Philosophische Untersuchungen zum Verhältnis von Raumerlebnis, Raumtheorie und gelebtem Dasein* (Tübingen, 1970).

¹⁰ Elisabeth Ströcker, *Philosophische Untersuchungen zum Raum* (Frankfurt, 1965).

¹¹ Siehe auch Max Jammer, *Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien* (Darmstadt, 1980) und Hedwig Conrad-Martius, *Der Raum* (München, 1958). Beide Arbeiten gehen vor allem auf den naturwissenschaftlichen Raumbegriff ein.

¹² Kurt C. Bloomer und Charles W. Moore, *Body, Memory and Architecture* (New Haven, 1977).

¹³ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Toward a Phenomenology of Architecture* (New York, 1980).

¹⁴ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (Paris, 1957).

¹⁵ Ellen Eve Frank, *Literary Architecture: Essays Toward a Tradition* (Berkeley, 1979).

¹⁶ Jurij Lotman, *Die Struktur des künstlerischen Textes* (Frankfurt, 1973).

¹⁷ Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist (Austin, 1981).

¹⁸ Die Untersuchung des im Kunstwerk dargestellten begehbaren Raumes ist die verbreitetste Fragestellung zum Raum in der Literaturwissenschaft. Meist bilden Ernst Cassirers Aufsatz „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum“, nachgedruckt in *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, Hg. Alexander Ritter (Darmstadt, 1975) und Lessings Unterscheidung zwischen Raumkunst und Zeitkunst in *Laokoon* (1766) den Ausgangspunkt. Für ausführliche bibliographische Aufzeichnungen des Forschungsfeldes zur literaturwissenschaftlichen Behandlung des Raums siehe *Spatial Form in Narrative*, eds. Jeffrey R. Smiten and Ann Daghistany (Cornell, 1981), Gerhard Hoffmann, *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen*

Im zweiten Teil der Untersuchung geht es darum, das tektonische Prinzip, das Wahrnehmen und Verstehen leitet, zu untersuchen, und daran angeschlossen um die Tendenz, abstrakten Begriffen räumliche Attribute zuzuweisen, um sie greifbar zu machen. Für diese Fragestellung werden vor allem die Arbeiten von NELSON GOODMAN¹⁹, RUDOLF ARNHEIM²⁰ und Lotman²¹ herangezogen. Sie beschreiben, jeweils auf unterschiedliche Weise, den Einsatz von Raummetaphern und die räumliche Semantisierung, die den Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozeß begleiten. Da es bei einer Diskussion um metaphorische Räume notgedrungen um eine Auseinandersetzung mit der rhetorischen Figur selbst, also mit den Eigenschaften und der Wirkung von Metaphern gehen muß, soll auf einige literaturwissenschaftliche Arbeiten über Metaphern eingegangen werden, und zwar vor allem auf jene Aufzeichnungen, die eine Verbindung zwischen Metaphern und Raumbildung in der Sprache untersuchen. Dafür erwiesen sich GÉRARD GENETTES Aufsätze zu Sprache und Raum, zu Literatur und Raum²², JOHN LYONS' Arbeit über Semantik²³ sowie ROMAN JAKOBSONS und DAVID LODGES Unterscheidung zwischen Metapher und Metonymie²⁴ als besonders geeignet.

Der letzte Teil der Untersuchung, in dem die Analogie zwischen Text und Raum betrachtet werden soll, stützt sich zum einen auf eine durch JOSEPH FRANK entfachte Diskussion über *spatial form*²⁵, zum anderen auf die strukturalistisch orientierten Arbeiten von Genette²⁶, UMBERTO ECO²⁷ und ROLAND BARTHES²⁸, die sich mit der Herstellung von Raum im sprachlichen Kunstwerk auseinandersetzen.

Mit der folgenden Untersuchung des Raums in *P* soll zweierlei geleistet werden. Zum einen dient die Betrachtung dem Versuch, allgemeine Eigenschaften des literarischen Raumes zu erörtern, die nicht auf DMRs Werk

Roman (Stuttgart, 1978) und *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, Hg. Alexander Ritter.

¹⁹ Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking* (Hussocks, 1978).

²⁰ Rudolf Arnheim, *The Dynamics of Architectural Form* (Berkeley, 1977).

²¹ Jurij Lotman, *Die Struktur des künstlerischen Textes*.

²² Gérard Genette, *Figures I* (Paris, 1966) und *Figures II* (Paris, 1969).

²³ John Lyons, *Semantics*, Bd. I und II (Cambridge, 1977).

²⁴ David Lodge, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature* (London, 1977).

²⁵ Siehe Joseph Frank, "Spatial Form in Modern Literature", *The Widening Gyre* (New Brunswick, 1963). Siehe auch *Critical Inquiry*, 4 (1977), Joseph Kestner, *The Spatiality of the Novel* (Detroit, 1978), und den Aufsatzband von Smitten und Daghistany. Diese Arbeiten führen die von Joseph Frank 1945 initiierten Gedankengänge fort.

²⁶ Genette, *Figures I* und *Figures II*.

²⁷ Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk* (Frankfurt, 1977).

²⁸ Roland Barthes, *S/Z* (Paris, 1970).

allein beschränkt sein müssen; obgleich diese Eigenschaften von einer Analyse von *P* ausgehend erstellt werden und dazu dienen, den Einsatz und die Semantisierung von begehbaren und metaphorischen Räumen in diesem Text zu erläutern. Zwar können DMRs spezifischer Einsatz von Raum in ihrem Roman, ihr spezifisches Semantisierungs-Muster, ihre spezifische physische und metaphorische Topologie nicht unbedingt verallgemeinert werden, die in dieser Untersuchung erstellten Eigenschaften des literarischen Raumes aber können auf andere literarische Werke übertragen werden. Zum anderen kann die Untersuchung des Raums in *P* als Versuch gesehen werden, eine in der DMR-Forschung am wenigsten vertretene Richtung hervorzuheben, nämlich die Betrachtung des Textes abseits einer Diskussion von DMRs Biographie und stattdessen mit dem Wunsch, die Form und den Inhalt des Romans DMRs eigenen poetologischen Kriterien gemäß zu werten.

Die bisherige DMR-Forschung, soweit sie es nicht bei der einfachen Etikettierung „Erfinderin des *stream of consciousness*-Romans“ belassen hat, läßt sich in drei Grundkategorien einteilen. Bei der Mehrzahl der kritischen Äußerungen handelt es sich um Rezensionen, die sich bis 1938 mit den sukzessiv erschienenen Einzelbänden jeweils zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung befaßten, nach 1938 mit der ersten Sammlung der Romane in vier Bänden, und 1967 mit der zweiten endgültigen Ausgabe von *P* (einschließlich des bis dahin unveröffentlichten Romans *MM*). Manche nahmen auch diese Veröffentlichungen zum Anlaß, sich über DMR biographisch zu äußern.²⁹

DMR ist nicht nur, wie Ford Madox Ford einmal schrieb, „abominably unknown“ als Schriftstellerin der englischen Moderne; ihr Werk hat oft willkürliche Urteile oder sich heftig widersprechende Äußerungen hervorgerufen, wie Bangs in ihrer Dissertation aufgezeigt hat³⁰. Im folgenden soll

²⁹ Siehe *Adam International Review* 31, 310–11–12 (Aug. 1966), Vincent Brome, „A Last Meeting with Dorothy Richardson“, *London Magazine*, 6 (June 1959) und Rachel Trickett, „The Living Dead—V: Dorothy Richardson“, *London Magazine*, 6 (June 1959) als Kommemoration ihres Todes. Siehe vor allem Gloria G. Fromm, „Checklist of Writings by Dorothy M. Richardson“, *English Literature in Transition*, 8 (1965) und „Dorothy M. Richardson: An Annotated Bibliography of Writings about Her“, in der gleichen Zeitschrift. Fromm kommentiert alle Rezensionen und wissenschaftlichen Publikationen zu DMR.

³⁰ Siehe Ford Madox Ford, *The March of Literature* (London, 1939). In ihrer Dissertation „The Open Circle: A Critical Study of Dorothy Richardson’s *Pilgrimage*“ (Oregon, 1977) gibt Jane Carol Bangs, um die „arbitrariness of [DMR] criticism“ aufzuweisen, sechs Gesichtspunkte an, die für die Vorurteile gegenüber *P* ausschlaggebend waren: 1) ein Mißtrauen gegenüber dem experimentellen Roman, 2) die Forderung, ein bestimmter Begriff von *plot* müßte in jedem Roman verwirklicht werden, d. h. die Forderung nach

soweit wie möglich darauf verzichtet werden, auf die Masse der DMR betreffenden Rezensionen einzugehen, da ihnen ein bestimmtes Maß an persönlicher Vorliebe, bzw. Vorurteil zugestanden werden kann. Powys' Einschätzung der Leserreaktion auf *P*: "It is a queer and significant thing that you either love [DMR's] writings deeply, quietly, intimately – like a large and yet minutely detailed landscape by Hobbema – or you just find them 'dull'"³¹, spiegelt sich aber auf problematische Weise auch weitgehend in der Forschung wider.

Als erste und bei weitem größte Kategorie können die kritischen Äußerungen, die einem persönlich oder ideologisch beeinflussten Lesen entstammen, gesehen werden. Eigene Werturteile werden auf den Text übertragen, so daß eher etwas über die Erwartungen des lesenden Kritikers als über das gelesene Werk zu erfahren ist. Eine zweite Gruppe setzt sich mit dem Verhältnis von Autorenleben und Kunst auseinander, wobei der Versuch gemacht wird, *P* als eine autobiographische Fiktion zu interpretieren. Die brauchbarste Forschung fällt meines Erachtens in die dritte Gruppierung, die sich mit dem Text selbst beschäftigt, ob als Beispiel für die Anwendung des Bewußtseinsstroms in der Literatur, als Beispiel für den psychologischen Roman, oder als Beispiel für „weibliches“ Schreiben.

In der ersten Gruppe von kritischen Äußerungen werden eigene ontologische, poetologische und psychologische Vorstellungen als Maßstäbe an den Text gelegt, um zu sehen, wie weit der Roman eine bestimmte Erwartungshaltung bestätigt; davon wird dann die kritische Einschätzung (ob Lob oder Tadel) abhängig gemacht. Die Feststellung, der Roman sei in seiner narrativen Gestaltung „uneinheitlich“ und „inkohärent“, d. h. er würde den herkömmlichen Vorstellungen von realistischem Erzählen, der Forderung nach einem nacherzählbaren, spannungsreichen *plot* nicht entsprechen, wird unterschiedlichst als die Schwäche oder die Stärke des Textes angesehen. Für andere Autoren bietet diese Feststellung den Ausgangspunkt für Studien, die sich zur Aufgabe machen, doch einen sinnvollen Zusammenhang im Roman zu entdecken. May Sinclair, die in einer Be-

einer in sich stimmigen und kohärent dargestellten Geschichte, 3) ein Desinteresse oder Unbehagen gegenüber der Heldin Miriam und vor allem gegenüber DMRs Vorstellung von Weiblichkeit, 4) daß das Autobiographische des Romans als Grenze empfunden wird, 5) der Versuch, DMR mit anderen Autoren der Moderne zu vergleichen, um zu dem Schluß zu kommen, sie sei doch nicht genial, 6) jene Kritiker entlarven, die durch unaufmerksames Lesen Fehlinterpretationen leisten, die Geschichte teilweise falsch nacherzählen, wodurch sie auf offensichtliche Vorurteile schließen. Während ich einige ihrer Einteilungen übernehme, möchte ich ergänzend darauf hinweisen, daß auch die Befürworter von *P* ähnlich Fehlinterpretationen leisten, weil sie eine offensichtliche Vorliebe in ihren Äußerungen walten lassen.

³¹ John Cowper Powys, *Dorothy M. Richardson* (London, 1931), 43.

sprechung der ersten drei Bände von *P* den Begriff *stream of consciousness* prägte, lobt Richardsons Experiment, weil sie meint, diese neue Erzähltechnik entspreche am adäquatesten den zeitgenössischen Forderungen, wie Wirklichkeit darzustellen sei. In ihrer Forderung nach Aufgabe des allwissenden Erzählers und des dramatischen Aufbaus einer Erzählung – die sie damit begründet, daß eine fragmentarische, einseitige und begrenzte Darstellung der subjektiven Empfindung, die als die „wirkliche“ postuliert wird, eher gerecht würde – ist May Sinclair typisch für ein um 1919 herum entstehendes neues Verständnis von Wirklichkeit und ihrer Darstellbarkeit in der Kunst:

... people are presented to us in the same vivid but fragmentary way in which people appear to most of us. Miss Richardson has only imposed on herself the conditions that life imposes on all of us ...³²

Dem Vorwurf, die Romane seien ohne Methode geschrieben worden, sie seien formlos, hält sie entgegen:

In this series there is no drama, no situation, no set scene. Nothing happens. It is just life going on and on. It is Miriam Henderson's stream of consciousness going on and on. And in neither is there any grossly discernible beginning or middle or end ... Miss Richardson produces her effect of being the first, of getting closer to reality than any of our novelists who are trying so desperately to get close ... What we call the 'objective' method is a method of after-thought or spectacular reflection ... Miss Richardson seizes reality alive ... nothing happens, and yet everything that really matters is happening ... we close with life.³³

Damit umschreibt sie das literarische Programm nicht nur von DMR, sondern auch anderer wichtiger Vertreter der Moderne, wie jenes von Woolf, Joyce und Proust.

Ein Schwerpunkt in der Kontroverse um den Bewußtseinsstrom als eine adäquate Darstellung der Wirklichkeit und den spezifischen Gebrauch, den DMR davon macht, bestand in der Fragestellung, ob ihre experimentelle Prosa geglückt ist, ob eine bestimmte künstlerische Kohärenz erreicht wird und ob diese Art Prosa wünschenswert sei.³⁴ Man fragte sich, ob ein

³² May Sinclair, "The Novels of Dorothy Richardson", *Little Review*, 4 (April 1918), 5.

³³ May Sinclair, "The Novels of Dorothy Richardson", 6ff.

³⁴ Nicht alle zeitgenössischen Kritiker teilten May Sinclairs Meinung, der Bewußtseinsstrom sei der Wirklichkeit angemessen. So äußert Hyde in seiner Rezension "The Work of Dorothy Richardson", *Adelphi*, 11 (Nov. 1924), 515, einen typischen Vorbehalt: "the resulting work is a medley of heterogenous impressions, connected together by practically nothing more than the fact that they have all been received by one mind [... a] failure to which her method of approach to life is doomed at the very outset. For Life, to be conveyed by a writer, has to be viewed from some mysteriously situated point of vantage which must ever be impossible of exact location ... there is a certain serenity which pervades anything

Roman in dieser „Wirklichkeitstreue“ (die darin besteht, daß die Welt so zusammenhanglos, fragmentarisch geschildert wird wie das wahrnehmende Subjekt sie aufnimmt) für den Leser nachvollziehbar und lohnend ist, oder einfach in Langeweile ausartet. Einige Zeitgenossen DMRs lokalisieren den Reiz des Romans gerade in seiner scheinbaren Formlosigkeit. Scott-James beurteilt *DH*: “it is beautifully proportioned and none the less complete because it leads us nowhere”³⁵ und Ethel Hawkins meint:

Any volume read singly has much the same inconclusiveness that would be felt if a chance segment of one’s life were considered separately; the composite effect is of significance and unity, and leaves that rare impression of a soul entirely known.³⁶

Andere können sich gerade wegen dieser sogenannten subjektiven Formlosigkeit nicht mit dem Roman identifizieren; so Robert Humphrey:

It is a psychic autobiography, which means that it is almost impossible for a reader to be empathetic toward it or to understand the importance of its implication. It is difficult to see either a microcosm or an exemplum here.³⁷

Derek Stanford meint:

All we can say is that the unrelieved impact of the ego, in life as in art produces monotony. We tire ourselves, and tire others also; and Miriam is, in her effect, truly life-like.³⁸

Joseph Beach konstatiert nur eine fehlende formale Gesamtstruktur und spricht dem Roman deshalb eine Sinnstruktur ab:

They [the first three books] are books that can hardly be said to have a social or philosophical theme. They are altogether lacking in formal characterization. There is no dramatic issue. And there is the almost irreducible minimum of story. There is certainly no story in the sense of some relationship developing, some plot engineered, some opposition overcome.³⁹

written from this particular angle. In *Pilgrimage*, written by a person who is so palpably wandering uneasily among the trees, this serenity is wanting. No, the stream of consciousness is not reality”.

³⁵ R.A. Scott-James, “New Literature. Journey without End”, *London Mercury*, 39 (Dec. 1938), 214

³⁶ Ethel Wallace Hawkins, “The Stream of Consciousness Novel”, *The Atlantic Monthly*, 138 (Sept. 1926).

³⁷ Robert Humphrey, *The Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley, 1954), 12.

³⁸ Derek Stanford, “Dorothy Richardson’s Novels”, *Contemporary Review*, 1100 (Aug. 1957), 87.

³⁹ Joseph W. Beach, *English Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries* (New York, 1950); die Hinzufügung in den Klammern ist von mir. Siehe auch Paul Rosenfeld, “The Inner Life”, *Saturday Review of Literature*, 19 (Dec. 10, 1938): “It is a loosely strung sequence of sensation and experiences, a continuous stream of entertainment innocent of inner form, without particular conformation to a vital process or growing shape”.

Hingegen versucht Robert Kelly sein Gefühl des ästhetischen Scheiterns an dieser Strukturlosigkeit festzumachen:

... she gives her novel no structure whatsoever. She follows the stream of consciousness technique stolidly to its uttermost implications, and arrives at simple chronological sequences ... every fragment floats in a void. We are rarely sure where we are, or who is present, or what has happened ... there is not only no organization, there is ostensibly no selection. And this is to be expected, for there is no longer any basis for selection ... There are no categories in Miriam's world; one thing cannot represent another; everything is unique.⁴⁰

Jane Miller weist den Vorwurf der Formlosigkeit von sich, indem sie die Aussageträchtigkeit dieser Kategorien in Frage stellt:

It is ironic that [DMR] should so often have been taxed with inconsistency and her novel with being endless 'inchoate experience and style' when her heroine would accept both inconsistency and formlessness as necessary attributes of her own mind. The novel is about ... its heroin's search for some ways of immersing herself in 'current existence' ... which would not be in conflict with the effort to communicate such experience ... it involved a grasping at the central predicament of novel-writing.⁴¹

Hingegen versuchen andere Autoren, den Roman gerade auf eine Struktur hin zu analysieren. So erklärt Blake sein Vorhaben folgendermaßen:

The meaning of *Pilgrimage* will be apparent ... in its 'reading of life' through Miriam's impressions of, and reactions to, life. The analysis of meaning will imply a definite structural pattern in the novel ... We may then be able to conclude that *Pilgrimage*, recently discussed again as an enigma of form and meaning, has both coherence and integrity as a novel.⁴²

Auch Leslie Fiedlers Urteil, "It is with the dullness of [DMR] that we must begin"⁴³, kann in dieser Einseitigkeit nicht belegt werden. Während Prescott von DMR meint: "The author too often lavishes her surpassingly

⁴⁰ Robert G. Kelly, "The Strange Philosophy of Dorothy M. Richardson", *Pacific Spectator*, 8 (Winter 1954), 78ff. Zum Teil als Antwort auf die Vorwürfe, es gebe im Roman weder Struktur noch Selektion noch Organisation noch Kategorien, möchte ich mit einer Raumanalyse des Romans zeigen, daß eine stringent durchgeführte Strukturierung im Roman aufzufinden ist. Sie entwirft nicht nur für den Romanzyklus eine sinnstiftende Raumdynamik, sondern weist auch eine Kategorisierung in den einzelnen Romanabschnitten durch Aufteilung in semantische Sinnräume auf.

⁴¹ Jane Miller, "In the Element of Language", *Times Literary Supplement* (July 14, 1978).

⁴² Caesar R. Blake, *Dorothy M. Richardson* (Ann Arbor, 1960), 196.

⁴³ Einleitung zu dem Buch von C. Blake, vii. Auch Walter Allen meint in *The English Novel* (London, 1954), 332: "one is bored by Miriam and by the method of rendering her".

delicate perceptiveness upon dull material”⁴⁴; und C. P. Snow soweit geht, den ganzen Stil zu verdammen:

Reflection had to be sacrificed; so did moral awareness; so did the investigatory intelligence ... hence the experimental novel ... died from starvation, because its intake of human stuff was so low;⁴⁵

schreibt Olive Heseltine: “The sense of wonder and suspense is on every page of the book as it is in every moment of the living day.”⁴⁶ Auch Babette Deutsch sieht gerade in DMRs Stil die menschliche Relevanz ihrer Romane:

The significance is that of life itself, in the mere living [... the books] leave the reader with a heightened awareness of the most unconsidered elements in his own daily experience. They perform the supreme service of literature, that of increasing consciousness even when they seem to deal with trivia.⁴⁷

Auch auf die Frage, inwieweit Miriam als vieldimensionale Figur im Roman gestaltet wird, gibt es sich gegenseitig widersprechende Äußerungen. Im Gegensatz zu Hugh Walpoles Meinung: “[DMR’s] characters are like people seen for a moment in a tube and no more, and their philosophy is merely transient emotion”⁴⁸; erklärt Eagelson:

But it is Miriam herself who mainly interests us. Before we have finished the series she has become for us a more distinct and vivid personality, a creature of greater reality than many of our actual associates. We know all about her.⁴⁹

Mit dieser Gegenüberstellung von einander widersprechenden Äußerungen zum ästhetischen Wert und zur Wirksamkeit des Romans sollte darauf hingewiesen werden, daß Fragen der Faszination (oder dem Fehlen derselben) subjektiv sein müssen. Um mit Roland Barthes zu sprechen: “Si j’accepte de juger un texte selon le plaisir, je ne puis me laisser aller à dire: celui-ci est bon, celui-là est mauvais ... le texte ... ne peut m’arracher que ce jugement, nullement adjective: c’est ça! Et plus encore: c’est cela pour moi!”⁵⁰ Die zitierten kritischen Meinungen dienen deshalb eher dazu, die eigene Haltung gegenüber dem literarischen Programm der Moderne dar-

⁴⁴ Joseph Prescott, “Dorothy Miller Richardson”, *Encyclopedia Britannica*, 19 (1958).

⁴⁵ C. P. Snow, “Storytellers for the Atomic Age”, *New York Times Book Review* (Jan. 30, 1955).

⁴⁶ Olive Heseltine, “Life. The Tunnel”, *Everyman* (Mar. 22, 1919).

⁴⁷ Babette Deutsch, “Adventure in Awareness”, *Nation*, 148 (Feb. 18, 1939).

⁴⁸ H. Walpole wird zitiert von Frank Swinnerton in dem Buch *Figures in the Foreground* (London, 1963), 46.

⁴⁹ Harvey Eagleson, “Pedestal for Statue: The Novel of Dorothy M. Richardson”, *Sewanee Review*, 42 (Jan.–Mar., 1934).

⁵⁰ Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (Paris, 1973), 24.

zulegen und die eigene Faszination oder das eigene subjektive Unbehagen an diesem avantgardistischen Stil zu konstatieren. Analytische Auseinandersetzungen mit der Textualität des Romans hingegen werden nicht geleistet.

Wesentlich prägnanter zeigen sich offensichtliche Vorurteile, die an den Text herangetragen werden und zu einer Willkürlichkeit oder Selbstspiegelung in den kritischen Aussagen führen, bei jenen Arbeiten, die als Ausgangspunkte eine Auseinandersetzung mit der Protagonistin Miriam wählen. Hier treten die eigene Ontologie des Weiblichen, die eigenen Vorstellungen bezüglich weiblicher Psychologie, bezüglich spezifisch weiblicher Ästhetik, bezüglich der Möglichkeiten und Grenzen eines Romans, der rein aus einer weiblichen Perspektive geschrieben wird, sowie die eigene Meinung zur Darstellung der Frau in der Literatur in den Vordergrund.

Leon Edel sieht eine der Schwierigkeiten der *P*-Rezeption darin, daß der Roman fast ausschließlich aus der Perspektive einer Frau entwickelt wird:

Few men – few critics of their sex – have been willing to climb into Miss Richardson’s boat; the journey is long; the ‘stream of consciousness’ difficult – and then the need, Orlando like, to become the girl or woman, to become Miriam if we are to be her consciousness.”⁵¹

Demzufolge loben einige den Roman gerade wegen der Identifikationsmöglichkeit mit Miriam Henderson. Sie empfinden zum einen den Roman als eine adäquate Schilderung der politischen und sozialen Stellung der Frau im England des frühen zwanzigsten Jahrhunderts, so M. Lawrence:

To understand the years just before the culmination of the feminist movement in England, women must study [DMR’s] series of novels under the general title of *Pilgrimage*. More than this, to arrive at an even tentative understanding of women this magnificent portrait of a woman must be read.⁵²

Andere loben *P* nicht nur, weil in der Verkörperung von Miriam weibliche Psychologie gelungen dargestellt sei: “she has actually produced ... the history of a woman’s mind ... so intimate and so penetrating”⁵³, sondern weil vor allem DMRs Stil das weibliche Bewußtsein auf bis dahin unerforschte Weise zum Vorschein kommen lasse. V. Woolf beschreibt ihre Leistung:

She has invented, or, if she has not invented, developed and applied to her own uses, a sentence which we might call the psychological sentence of the feminine

⁵¹ Leon Edel, “Dorothy M. Richardson, 1882–1957”, *Modern Fiction Studies*, 4 (Winter 1958).

⁵² Margaret Lawrence, *We Write as Women* (London, 1937).

⁵³ Babette Deutsch, “Adventure in Awareness”.

gender ... It is a woman's sentence, but only in the sense that it is used to describe a woman's mind by a writer who is neither proud nor afraid of anything that she may discover in the psychology of her sex.⁵⁴

Powys stützt seine Hochschätzung DMRs auf ihre "peculiar feminine reaction to life ... her genius is that of the nature of all women. Women represent the eternal growth to life itself."⁵⁵ Scott-James meint, weniger übertrieben, ihr "unique claim to distinction" liege in ihrer Weiblichkeit:

She is perhaps the most perfect incarnation ... of one of the warring elements in the eternal sex war. Hers is ... the authentic voice of essential woman using the distinctively feminine faculties to express the world ... Miriam's part was to act, think, feel and experience life with the sentience that belongs to the feminine side of human nature and to do so in full consciousness of what she was doing.⁵⁶

Während man nicht umhinkommt, sich zu fragen, welche Vorstellungen von „Weiblichkeit“ in diesen Äußerungen implizit vorweggenommen werden, verbirgt sich hinter den Einwänden der Gegner von *P* noch offensichtlicher eine Weiblichkeits-Ontologie, die Frauen bestimmte Charakterzüge zuschreibt. Da diese von der dargestellten Figur (wie auch der Autorin) nicht eingehalten werden, glauben die Kritiker nicht nur auf den moralischen, sondern auch den ästhetischen Unwert des Romans schließen zu können. J. Prescott beschreibt die Heldin folgendermaßen:

an attractive, spinsterish and mystical New Woman. Unfortunately more new than woman, since, for a character committed to the stream of consciousness technique of self-revelation, her reactions to her various experiences are selected and edited with peculiarly improper reticence; while hers is entirely a woman's consciousness, it is not nearly a woman's entire consciousness.⁵⁷

Wie willkürlich diese subjektive Erwartung bezüglich der fiktionalen Darstellungsweise von Erotik ist, zeigt sich in H. Gregorys gegensätzlichem Kommentar:

⁵⁴ Virginia Woolf, "Romance and the Heart", nachgedruckt in *Women and Writing*, ed. Michele Barret (London, 1979), 191.

⁵⁵ Powys, *Dorothy M. Richardson*, 17ff.

⁵⁶ R. A. Scott-James, "New Literature. Quintessential Feminism", *London Mercury*, 33 (Dec. 1935).

⁵⁷ Prescott ist DMR eigentlich wohlgesonnen, da er den ersten Beitrag über DMR für die *Encyclopedia Britannica* schrieb und die erste Bibliographie zu ihrem Werk erstellte. Siehe auch Kelly, "The Strange Philosophy of Dorothy M. Richardson". Kelly wirft ihr vor "[she] is a prude. Though we plumb the depths of Miriam's mind ... we never meet any of her sexual observations, nor even her most commonplace physical observations. The slightest physical detail is concealed in an awkward gap in the narrative ... Eventually she creates in the reader an impression not only of a chaste mind, but even of an intangible body", S. 79f. Auch hier wird mehr ausgesagt über Kellys eigene Vorstellung, wie Sinnlichkeit in Literatur darzustellen sei, als über die Darstellung von Sinnlichkeit in *P*.

This is not to say that her remarkable love scenes lack intensity. I have yet to read anything finer or more delicately posed than the love scenes between Miriam and Michael, Miriam and Mr. Hancock, Miriam and Hypo; they are among the superlative examples of realistic art in English fiction.⁵⁸

Das Fehlen einer expliziten Benennung und Darstellung von Erotik, wie auch die Tatsache, daß Miriam nicht dem gängigen Weiblichkeitsbild entspricht, da sie weder eine ständige Beschäftigung mit den eigenen sexuellen Bedürfnissen ausweist, noch dem Verlangen nach einem Mann und der Sehnsucht nach Mutterschaft den Vorrang gegenüber ihrer Arbeit und ihrem Kunstschaffen zu geben scheint, wird dem Roman aber nicht nur von männlichen Kritikern (wie Edel meinte) zum Vorwurf gemacht, die von DMRs "daphnean furtiveness"⁵⁹, ihrer "fatal coldness"⁶⁰ und ihrer "spinsterishness"⁶¹ sprechen.

Kaplan sieht zwar das Fehlen von expliziten Beschreibungen Miriams physischer und geschlechtlicher Bedürfnisse als ein Zeichen der Zeit, in der DMR schrieb, wertet aber ihr Verhalten zur Natur, ihre spontane Zuwendung zu Frauen, ihren Entschluß, Künstlerin zu werden anstatt Ehefrau und Mutter, vor allem ihre Zurückhaltung gegenüber Männern als "basic insecurity as a woman", womit auch sie ihren eigenen Maßstab bezüglich Weiblichkeit ansetzt:

... it is precisely in the areas of sex that she has so much trouble ... the demands for submission, loss of identity, loss of self, called for in sexual relationships are unbearable for her ... the 'feminine consciousness' remains strangely abstract and separated from its normal connection with the body – which is the basic source of femininity – and its fullest revelation is to be a state of mystical awareness and communion with God. This is a lonely and asexual achievement with being.⁶²

Während Kaplan den Roman nur inhaltlich aufgrund der Darstellung von weiblicher Psychologie und Sexualität angreift, bringt Showalter die politische Dimension des Feminismus hinzu und überträgt ihr Verständnis von „Weiblichkeit“ und davon, was „weibliches Schreiben“ zu leisten hat, auf die formale Ebene des Textes. Deshalb empfindet sie diese Prägung der *female aesthetic* als ungenügend:

Pilgrimage can be read as the artistic equivalent of a screen ... an aesthetic strategy that protected her [DMR] enough from the confrontation with her own

⁵⁸ Horace Gregory, "Dorothy Richardson Reviewed", *Life and Letters To-Day*, 21 (March 1939).

⁵⁹ J. Beach, *English Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, 387.

⁶⁰ L. Hyde, "The Work of Dorothy Richardson", 517.

⁶¹ P. Rosenfeld, "The Inner Life".

⁶² Sydney Janet Kaplan, *Feminine Consciousness in the Modern British Novel* (Urbana, 1975), 45f.

violence, rage, grief, and sexuality that she could work. The female aesthetic was meant for survival . . . But how much better it would have been if [DMR could] have translated the consciousness of [her] own darkness into confrontation instead of struggling to transcend it.⁶³

Welch unterschiedliche und widersprüchliche Auffassungen selbst die Begriffe „Feminismus“ und „feministisches Schreiben“ beinhalten können, zeigt sich an Hanscombes Bewertung, die auch einem feministischen Anliegen entspringt. Für sie besteht DMRs Größe darin:

...she is one of the very few to attempt the very complex task of explicating a feminist world-view at the same time as developing a feminist aesthetic in a work of imaginative literature.⁶⁴

Als zweiten Forschungsansatz sehe ich jenen, der sich mit der Problematik „Leben und Kunst“ beschäftigt. Diese Untersuchungen erörtern die Fragen: Inwieweit kann vom Roman auf das Leben der Autorin geschlossen werden, inwieweit erlaubt ein Wissen um die Lebensbedingungen der Autorin einen Rückschluß auf den Text. Auch hier gibt es sich gegenseitig ausschließende Aussagen. Powys, ein enger Freund DMRs, wehrt sich am heftigsten gegen die These, der Roman sei als Autobiographie zu verstehen:

Even if Miriam Henderson is more closely akin to [DMR] than the Idiot is to Dostoevsky . . . she is not a whit more akin to her than young Marcel and Swann are to Proust . . . Miss Richardson's friends could point, one may be sure, to countless important differences between the novelist herself and her heroine.⁶⁵

Dennoch tendieren die meisten Autoren eher dazu, den Kommentar von H. G. Wells (auch ein enger Freund der Autorin) – “her *Pilgrimage* books are a very curious essay in autobiography”⁶⁶ – als Ausgangspunkt ihrer Forschung zu nehmen.⁶⁷ Horace Gregory will in seinem Buch über DMR eine Korrelation aufweisen zwischen der Abfolge von DMRs Leben und der fiktional dargestellten Abfolge von Miriam Hendersons Leben:

⁶³ Elaine Showalter, *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing* (Princeton, 1977), 262.

⁶⁴ Gillian E. Hanscombe, *The Art of Life: Dorothy Richardson and the Development of Feminist Consciousness* (London, 1982), 166.

⁶⁵ Powys, *Dorothy M. Richardson*, 15.

⁶⁶ H. G. Wells, *Experiment in Autobiography* (London, 1934).

⁶⁷ Virginia Leigh Smyers beginnt ihren Bericht “Dorothy M. Richardson”, *Book Collector*, 27 (1978), 60 mit der Annahme: “*Pilgrimage* is, in effect, the story of [DMR's] life between the ages of seventeen and forty-four”. Brome zitiert in “A Last Meeting with Dorothy Richardson” die Autorin: “My novel was distinctly autobiographical. Hypo was Wells, Miriam in part myself and Alma, Mrs. Wells”, 28.

To reread *Pilgrimage* today is to recognize that this particular work of art is closer to the art of autobiography than to fiction. *Pilgrimage* took the course of an extended memoir.⁶⁸

So nennt er den Gegenstand seiner Arbeit auch dementsprechend Dorothy-Miriam, bleibt aber in seiner Analyse bei einem reinen Nacherzählen bestimmter Episoden aus DMRs Leben, die auch im Roman behandelt werden, stehen. Auch Rosenberg sieht den Roman als Autobiographie und benutzt die inhaltliche Handlungsabfolge des Romans, um DMRs Leben zu erläutern:

Since *Pilgrimage* is closely autobiographical as Dorothy Richardson herself confirmed from time to time, and since it was her life's work as well, I devote several chapters to setting out briefly the main characters, incidents and issues of *Pilgrimage*, so that these may be related to the actual events and people of her life.⁶⁹

Er trennt aber die Autorin von ihrer Heldin und will mit seiner Diskussion des Romaninhalts vor allem auf das Leben der schreibenden DMR zurück-schließen, und nicht, wie Blake, dem es hauptsächlich um eine textnahe Analyse des Romans geht, vom Leben auf das Werk:

the analysis will trace the stages of development of Miss Richardson's life view as those stages are implied in the development of Miriam's consciousness. The effect of her experiences is to achieve self-discovery, or the reality of identity in Miss Richardson's terms.⁷⁰

Er konzentriert sich weniger auf eine Parallelität zwischen dem gelebten Leben der Autorin und dessen Verarbeitung im Roman, als auf die Überschneidung der poetologischen und philosophischen Äußerungen von Autor und fiktionaler Figur.

Gloria Fromm, die sich hauptsächlich mit der Biographie DMRs befaßt, zieht dennoch Rückschlüsse auf das Werk und erklärt, es sei

indeed an autobiographical novel ... and any portrait of [DMR] must take its fundamental lines from her own novel, because it was here that she felt she had fully revealed herself. She once said that the usual facts about a writer are 'secondary to his work', that 'we should meet him first in his achievements'.⁷¹

Sie benutzt die Vergleichsmöglichkeiten zwischen Autorenleben und fiktionaler Darstellung dieses gelebten Lebens, um ihre Grundthese zu beweisen, daß der Roman für DMR nicht nur die Möglichkeit bieten konnte,

⁶⁸ Horace Gregory, *An Adventure in Self-Discovery* (New York, 1967), x.

⁶⁹ John Rosenberg, *Dorothy Richardson: The Genius They Forgot* (London, 1973), xf.

⁷⁰ C. R. Blake, *Dorothy M. Richardson*, 29.

⁷¹ Gloria G. Fromm, *Dorothy Richardson: A Biography* (Urbana, 1977), xiii.

Konflikte des eigenen Lebens in der Fiktion zu lösen, sondern vor allem ihr Grundproblem verdeutlichte, nämlich die Unfähigkeit, zwischen Kunst und Leben eine klare Trennung herzustellen und dadurch sich für keines ganz entscheiden zu können: "if her novel was not absolutely first-rate, it was because she could not ignore 'the human demand' that life ... made upon her."⁷²

Wie sehr hinter dieser Analyse Vorstellungen von Kunstproduktion und Künstlerbewußtsein stecken, die weder als allgemein gültig oder angemessen angesehen werden können noch DMRs Werk und ihrem eigenen Selbstverständnis als Autorin unbedingt entsprechen, zeigt Hanscombe in ihrem Buch, das sich zum Teil als direkte Antwort auf Fromm versteht:

Fromm suggests that Richardson did not achieve greatness because she could not choose between art and life ... a possible, but ultimately unhelpful, interpretation – unhelpful in that it pays insufficient tribute to the unique way in which Richardson struggled to unify the divisions in her personal universe and to make coherent the experiential reality she perceived.⁷³

In ihrer Studie versucht Fromm, den gegenseitigen Einfluß von Leben und Werk herauszuarbeiten; sie sieht DMRs Kunstproduktion vor allem als Antwort auf unlösbare Konflikte in ihrem Leben, die zum Teil rein persönlicher Natur waren, zum Teil einem breiteren Wirkungskreis entstammen, nämlich ihrer gesellschaftlich bedingten Stellung als Frau:

[DMR's only] solution to her personal alienation ... was to become a writer, but a writer who could manipulate relationships so that they would affirm her world-view in life, as well as in art. In this way, life and art would not be merely contiguous. That is why it is of special interest to the reader of *Pilgrimage* to know how exactly the important characters ... in the fiction accord with their real-life models ... and ... how in life Richardson manipulated her relationships with those people and then showed, in *Pilgrimage*, the meaning of those manipulations for her own liberation as a writer.⁷⁴

Von den oben genannten Arbeiten zum Thema autobiographische Fiktion beschäftigt sich einzig Hanscombe mit näherer Textanalyse, ausgenommen Blake, dessen Thema nicht die Autobiographie ist. Sie versucht, DMRs *feminist consciousness* sowohl durch eine Sprachanalyse des Textes, in einer Wiederaufnahme von Woolfs Bezeichnung des *feminine sen-*

⁷² Gloria G. Fromm, *Dorothy Richardson: A Biography*, 169.

⁷³ G. E. Hanscombe, *The Art of Life*, 165 f.

⁷⁴ G. E. Hanscombe, *The Art of Life*, 32. In ihrem Bericht "The Living Dead—V: Dorothy Richardson", 25, erklärt Trickett: [DMR's] deliberate limitations, her fanatical devotion to the woman's outlook, is her unique claim on our attention, and, by its very completeness secures her a place among the writers whose work survives".

tence aufzuweisen, als auch durch eine kommentierte Analyse der Figurenkonstellation. Zwar verdeutlicht sie überzeugend DMRs *feminist view point*, aber weder der Begriff *feminine sentence* noch der des *feminist consciousness* werden von ihr ausreichend definiert, so daß ihre Schlußfolgerung, DMR gelinge eine feministische Ästhetik, letztlich spekulativ und von der Analyse her unvollkommen wirkt.

Die Arbeiten der dritten Forschungskategorie beschäftigen sich vor allem mit einer Textanalyse, wobei damit der Versuch gemacht wird, DMR in eine literarische Tradition einzuordnen. Dies läuft darauf hinaus, einen Kanon der „großen“ Autoren zu entwerfen und sie dann, abhängig vom eigenen subjektiven Geschmack, dort einzuordnen bzw. nicht aufzunehmen. Zu fragen bleibt, ob es auf solch ein Einteilen überhaupt ankommt. Was in den biographischen Arbeiten, z. B. in der von Fromm, an wertenden Vergleichen aufgestellt, dort aber vom Autorenleben abgeleitet wurde, wird hier auf den ästhetischen Wert bezogen. Gloria Fromm vergleicht DMR mit Woolf und Joyce:

It may well be that [DMR] did not achieve greatness because she was never able to choose between art and life, to give herself up with her whole heart to the creative imagination that shapes and fashions art out of life – and leaves life behind . . . In contrast the Joyce and Woolf novels have an almost classical calm, despite their intimate connections with the physical world of London, Cornwall and Dublin, because they have an independent existence of finished works of art.⁷⁵

Von einer ähnlichen Erwartungshaltung ausgehend untersucht Shiv Kumar die Beziehung zwischen DMR und Bergson und meint, daß sich bestimmte Aspekte seiner Philosophie in ihrem Roman manifestieren; so vor allem der Konflikt zwischen Sein und Werden und die Vorstellung von Wirklichkeit als einem ständigen Prozeß.⁷⁶ Zugleich aber beschäftigt ihn die Frage, wie DMR den Bewußtseinsstrom verwendet, und er bewertet dies nur im Vergleich zu anderen Zeitgenossen:

although [DMR's] *Pilgrimage* has a certain historical importance . . . it pales into insignificance when compared with the novels of Virginia Woolf and James Joyce. Devoid of any dramatic interest, symbolic meaning or skillful patterning, *Pilgrimage* remains at best only a literal and rather uninteresting record of Miriam's stream of consciousness [. . . DMR] appears to be unaware of the imperative need to superimpose some kind of aesthetic design on the indeterminate

⁷⁵ Gloria G. Fromm, *Dorothy Richardson: A Biography*, 395 ff.

⁷⁶ Shirley Rose, "The Unmoving Center: Consciousness in Dorothy Richardson's *Pilgrimage*", *Contemporary Literature*, 10 (Summer 1969), 370. Sie unterstellt Kumar, er lese an DMRs eigentlicher Philosophie vorbei: "Kumar's attempt to fit Miss Richardson into the Bergsonian System results from his misunderstanding her position".

flow of Miriam's stream of sensory impressions [... she] remains the least successful of all the stream of consciousness novelists.⁷⁷

Auch Leon Edel vergleicht DMR mit Proust und Joyce und weist ihr eher die Funktion eines *hardy and plodding experimenters*⁷⁸ zu. Da er den Roman aber unter dem Gesichtspunkt eines psychologischen Romans untersucht, empfindet er ihn gerade in seiner subjektiven Wahrhaftigkeit als gelungenes *self-portrait*, als gültige Darstellung eines bestimmten geschichtlichen, gesellschaftlichen und vor allem weiblichen Bewußtseins. Er weist darauf hin, daß *P*, hauptsächlich in der Form eines inneren Monologes geschrieben, nur dann funktioniert:

when the reader achieves a certain state of identification or relationship with the sole mind that is offered to him in the pages of the book ... Miriam ultimately emerges as rounded, one might say a three-dimensional figure – just so long as we can stay with her ... and *feel* with her as we follow the play of her mind.⁷⁹

Sowohl Thomas Staley⁸⁰ wie auch C. Blake⁸¹ versuchen in ihren Studien eine kohärente Struktur im Roman aufzuzeigen, bleiben in ihren Aussagen aber zum größten Teil textdeskriptiv. Staleys Buch dient als eine erste, recht oberflächlich gehandhabte Annäherung an DMRs Leben und Gedankenwelt und beläßt die Werk-Diskussion zumeist bei einem Nacherzählen. Blake analysiert den Roman auf Stil, Personenkonstellationen und Handlungsablauf; da er den letzten Band aber nicht kannte, liest er, zum Teil fälschlich, den Roman als psychologische Entwicklung zu einem mystischen Bewußtsein.

Erst Shirley Rose⁸² geht in ihren Aufsätzen über textimmanente Nacherzählung, wie auch über die Grenzen der eigenen subjektiven Werturteile hinaus, indem sie in verdienstvoller Weise zuerst DMRs Verständnis der Begriffe „Bewußtsein“ und „Zeit“ und vor allem ihre Literaturtheorie untersucht, um dann zu klären, wie diese im Werk auftreten und entwickelt werden. Aus feministischer Sicht untersuchen Henke⁸³ DMRs Kategorien

⁷⁷ Shiv K. Kumar, *Bergson and the Stream of Consciousness Novel* (New York, 1963), 62ff.

⁷⁸ Leon Edel, *The Modern Psychological Novel 1900–1950* (New York, 1972⁴), 156.

⁷⁹ L. Edel, *The Modern Psychological Novel 1900–1950*, 74.

⁸⁰ Thomas F. Staley, *Dorothy Richardson* (Boston, 1976).

⁸¹ C. R. Blake, *Dorothy M. Richardson*.

⁸² Siehe folgende Aufsätze von Shirley Rose: "The Unmoving Center: Consciousness in Dorothy Richardson's *Pilgrimage*". *Contemporary Literature*, 10 (Summer 1969); "Dorothy Richardson's Theory of Literature: The Writer as Pilgrim", *Criticism*, 12 (Winter 1970); "Dorothy Richardson's Focus on Time", *English Literature in Transition*, 17 (1964).

⁸³ Suzette A. Henke, "Male and Female Consciousness in Dorothy Richardson's *Pilgrimage*", *Journal of Women's Studies in Literature*, 1 (Winter 1979).

„männliches vs. weibliches Bewußtsein“ und Thorn⁸⁴ ihr Verständnis von „weiblicher Zeitauffassung“. Vor allem Thorn erkennt die Gefahren einer solchen dichotomischen Ontologisierung, die „männlich“ und „weiblich“ als ganz getrennte, festliegende Wesensbestimmungen auffaßt. Beide weisen darauf hin, daß in DMRs Roman das Wort *feminine* eine breitere Bedeutung erhält, um eine Synthese von Intuition und Verstand zu beschreiben:

The expression “feminine realism” should be interpreted not as a label (signifying the gender of the mind) but as a convention, the antecedents of which are familiar to us as an aspect of romanticism.⁸⁵

In der folgenden Untersuchung zum Raum in *P* soll der Roman gelöst von einer Bindung an die Autorinnenbiographie und an seine zeitgeschichtliche Situation betrachtet werden. Eine Systematisierung des Einsatzes und der Semantik von begehbaren und metaphorischen Räumen soll aufzeigen, daß der Text sehr wohl eine durchstrukturierte Einheit bildet und eine poetische Kohärenz aufweist. Die vermeintliche Formlosigkeit kann auch als Ausdruck einer in Ecos Sinne ausgeprägten Offenheit des Kunstwerkes verstanden werden, wobei im folgenden der Versuch unternommen wird, diese Eigenschaft als Betonung der räumlichen Dimension des Textes herauszuarbeiten.

Über die autobiographischen Züge, die ein künstlerischer Text trägt, und die von einem Großteil der Forschung in den Vordergrund ihrer Betrachtung gestellt werden, sagt DMR selbst:

And is not every novel a conducted tour? First and foremost into the personality of the author who ... must present the reader with the writer's self-portrait ... he will reveal whether directly or by implication, his tastes, his prejudices, and his philosophy.⁸⁶

In diesem Sinne könnten die von Miriam geäußerten Meinungen über verschiedene politische, religiöse und künstlerische Bewegungen, über den Unterschied zwischen handelnder und kontemplativer Existenz wie auch ihre Diskussion über die sprachliche Darstellbarkeit von Wirklichkeit Rückschlüsse auf DMRs Persönlichkeit, ihren Geschmack und ihre Weltanschauung erlauben. Tatsächlich läßt ein Vergleich zwischen DMRs journalistischen Essays, ihren Buch- und Film-Besprechungen, wie auch ihren Briefen aus den Jahren, in denen sie an ihrem Roman schrieb, mit Passagen

⁸⁴ Arline R. Thorn, “‘Feminine’ Time in Dorothy Richardson’s *Pilgrimage*”, *International Journal of Women’s Studies*, 1 (1978).

⁸⁵ A. R. Thorn, “‘Feminine’ Time in Dorothy Richardson’s *Pilgrimage*”, 212.

⁸⁶ DMR, “Novels”, *Life and Letters To-Day*, 56 (Mar. 1948), 190f.

in *P*, in denen Miriam ihre Meinungen äußert und entwickelt, gewisse Übereinstimmungen erkennen in den Positionen, die DMR und ihre Heldin vertreten in Bezug auf Geschlechtercharakteristika, auf das eigene Selbstverständnis als Schriftstellerin, auf die Bedingungen schöpferischer Arbeit und die Eigenschaft des Schreibzustandes, auf metaphysisches Stauen, auf den Unterschied zwischen Sein und Werden, und letztlich auf die Wichtigkeit von Schweigen und Kontemplation gegenüber einem oberflächlichen Reden und Handeln.⁸⁷

Diese Ähnlichkeiten zwischen den Aussagen der Autorin und der Protagonistin ihres Romans weisen zwar eine gewisse Grenzverwischung zwischen beiden auf, ergeben aber dennoch keine direkte intendierte Korrelation zwischen DMR und ihrer Heldin Miriam, so daß die autobiographischen Züge in *P* nicht zur direkten Aussage des Romans gehören und ein Vergleich oder gar ein Austausch, eine Verwechslung der beiden wenig zu einer Interpretation des Textes beiträgt. Die folgende Untersuchung soll sich weder mit der Feststellung von Ähnlichkeiten zwischen Miriam und DMRs Polemiken noch mit einer Bewertung dieser Meinungen beschäftigen, sondern damit, daß diese polemischen Beschreibungs- und Erklärungsmuster einem tektonischen Prinzip unterliegen.

Auch auf eine zeitgeschichtliche Situierung des Romans soll nur peripher insoweit eingegangen werden, als es die Frage nach dem literarischen Raum betrifft. Die Arbeit von Steinberg⁸⁸ zur *stream of consciousness*-Technik, und die Arbeiten von M. Bell⁸⁹ und L. Leshan/H. Margenau⁹⁰ lassen aber erkennen, wie sehr DMRs Interesse an Simultaneität, an der Verräumlichung von Zeit, an dem gelebten Raum, den Wahrnehmungen und dem Bewußtsein des Menschen, an dem Erhalten der Essenz eines Ereignisses und letztlich ihre Anwendung von innovativen formalen Mitteln, u. a. der *stream of consciousness*-Technik als Ausdruck der allgemei-

⁸⁷ Für autobiographische Äußerungen von DMR siehe die Interviews von V. Brome, "A Last Meeting with Dorothy Richardson", S. Kunitz, ed., *Authors Today and Yesterday* (New York, 1933); Louise Morgan, "How Writers Work: Dorothy Richardson", *Everyman* (Oct. 22, 1931); und DMRs eigene Texte "Data for a Spanish Publisher", *London Magazine*, 6 (June 1959) und "Beginnings: A Brief Sketch", *Ten Contemporaries: Notes Toward their Definitive Bibliography*, ed. John Gawsorth (London, 1933), wie auch die noch unveröffentlichten Briefe. Die in meiner Bibliographie aufgezeichneten Besprechungen, vor allem für die Zeitschriften *Focus* und *Vanity Fair*, weisen auf die Ähnlichkeit in der Polemik und der philosophischen und poetologischen Betrachtung zu den in *P* dargestellten Meinungen Miriams hin.

⁸⁸ Erwin Ray Steinberg, ed., *The Stream of Consciousness Technique in the Modern Novel* (New York, 1979).

⁸⁹ Michael Bell, ed., *The Context of English Literature 1900-1930* (London, 1980).

⁹⁰ Lawrence Leshan und Henry Margenau, *Einstein's Space and Van Gogh's Sky: Physical Reality and Beyond* (Brighton, 1983).

nen kulturellen Situation, innerhalb derer sie tätig war, gesehen werden kann.

Warum ein Großteil der Forschung zu *P* die philosophischen, ästhetischen, soziologischen und psychologischen Erwartungen des jeweiligen Lesers widerspiegelt, indem die Bewertung in Abhängigkeit davon ausfällt, wie diese Erwartungen vom Text erfüllt oder enttäuscht werden, kann vielleicht mit einer weiteren Aussage DMRs über die Gegenwart des Autors in seinem Text erklärt werden. DMR erkennt, daß die Anziehungskraft und das Abstoßende eines Romans letzten Endes an der direkt oder indirekt dargestellten Persönlichkeit des Autors und der Bestätigung der eigenen Erwartungen festgemacht werden kann. Sie erklärt:

If we *like*, if we feel our consciousness, in any or every direction, enlarged, or our feelings and convictions confirmed, we 'like' that author. And it is by no means always a case of like to like, though perhaps more usually so. It *may* be attraction of opposites.⁹¹

⁹¹ Unveröffentlichter Brief an Henry Savage, Feb. 1st, 1951.

Teil I:

DIE PHYSISCH BEGEHBAREN RÄUME

Moi j'ai toujours dit qu'il y a des sensations très floues, inexprimées, qui sans les mots bien sûr ne sortiraient jamais, mais qui existent avant et poussent les mots. Ceux-ci nous servent à les communiquer. Ils peuvent aussi, si on les jette tout de suite sur les sensations floues, les figer et les étouffer. Tout ce que j'essaie donc c'est de laisser vivre les sensations, jusqu'au moment où elles-mêmes suggèrent des mots. N. Sarraute

Walking is the natural recreation for a man who desires not to absolutely suppress his intellect, but to turn it to play for a season. L. Stephen

Schreiben heißt, in die Bejahung der Einsamkeit eintreten, wo die Faszination droht; heißt, sich dem Wagnis der Abwesenheit der Zeit ausliefern, wo das ewige Wiederbeginnen waltet; . . . Schreiben heißt, die Sprache unter das Warten der Faszination stellen und durch das Wort in Verbindung mit der absoluten Sphäre bleiben, wo das Ding wieder Bild wird, wo das Bild von der Anspielung auf eine Figur zur Anspielung auf das wird, was ohne Figur ist, von der aus der Abwesenheit entworfenen Form zur gestaltlosen Anwesenheit dieser Abwesenheit wird, die dichte und leere Öffnung auf das, was ist, wenn die Welt nicht mehr ist, wenn die Welt noch nicht ist. M. Blanchot

1.1. Die in *P* dargestellten physisch begehbaren Räume: Beschreibung und Diskussion dieser Raumstruktur

Während sich nur schwer und ungenau der Handlungsablauf von *P* an der im Roman dargestellten zeitlichen Entwicklung festmachen läßt, kann man mit ziemlicher Genauigkeit die Abfolge der Episoden in Miriams Leben anhand einer dynamischen Raumstruktur aufzeichnen. Man weiß zwar oft nicht genau, wann ein Erlebnis oder ein erinnertes Moment stattgefunden hat; eine Aufzeichnung der von Miriam erlebten Räume, die zum Teil von ihr in einem anderen Raum erinnert werden, ergibt hingegen eine Kurve der von ihr erlebten Ereignisse. Anders gesagt, DMR hat jedes im Text beschriebene Ereignis, auch scheinbar raumlose Ereignisse, wie Gedankenketten und Konversationen, in einem bestimmten begehbaren Raum, nicht aber in einer bestimmten Zeit lokalisiert. Auf die Bedeutung und Funktion der Tatsache, daß Raum vor der Zeit einen Vorrang einnimmt, daß Zeit letztlich zu Raum wird, möchte ich aber erst später ausführlich eingehen.

Es soll stattdessen im folgenden kurz die Romanhandlung anhand der enthaltenen Raumstruktur aufgezeigt werden. Dabei kommt es auf zweierlei an. Zum einen soll festgestellt werden, welche verschiedenen begehbaren

ren Räume von DMR dargestellt und wiederholt eingesetzt werden. Zum anderen sollen die spezifischen Eigenschaften dieser dargestellten begehbaren Räume – offen/geschlossen, oben/unten, innen/außen, ruhig/bewegt, hinten/vorne, nahe/ferne – in Korrelation gebracht werden mit den in ihnen stattfindenden Ereignissen, wobei ein wesentliches Merkmal von DMRs Topologie vor allem das Grenzziehen zwischen verschiedenen gegenübergestellten begehbaren Räumen ist. In einem späteren Abschnitt wird auf die semantische Sinnzuweisung eingegangen, die über topologische Attribute hinausgehend auf begehbare Räume übertragen wird.

Der künstlerische Text weist in seiner Gesamtstruktur Eigenschaften auf, die einen Vergleich mit einem Raum erlauben. Lotman spricht von einer Doppelnatur des künstlerischen Modells: „Indem es ein einzelnes Ereignis abbildet, bildet es gleichzeitig auch das ganze Panorama der Welt ab“ und fügt hinzu, daß diese Vorstellung vom Kunstwerk als einem „in gewisser Weise abgegrenzten Raum, der in seiner Endlichkeit ein unendliches Objekt abbildet“ zum Problem des künstlerischen Raumes führt.¹ Eine dem Menschen eigentümliche visuelle Wahrnehmung der Welt erklärt für Lotman die oft unternommene räumliche „Modellierung von Begriffen, die an und für sich nicht räumlicher Natur sind“ und das Entwerfen von Weltmodellen, denen eindeutig räumliche Merkmale unterliegen.² Dadurch wird für ihn die „Raumstruktur des Textes zum Modell für die Raumstruktur der Welt, und die interne Syntagmatik der Elemente innerhalb des Textes zur Sprache des räumlichen Modellierens“³. Zwischen den im Text beschriebenen Objekten bestehen Relationen, die den gewöhnlichen räumlichen Relationen entsprechen. Die Funktion dieser textuellen Raumstruktur liegt für Lotman darin, „daß das räumliche Modell der Welt in diesen Texten zum organisierenden Element wird, um das herum auch die nichträumlichen Charakteristika aufgebaut werden“⁴. Er sieht demnach die Darstellung des Raumes im Text unmittelbar als Ausdruck der textuellen Struktur. Dennoch möchte ich im folgenden die Darstellung begehbare Räume zuerst für sich betrachten, also zunächst unterscheiden zwischen Raumbeschreibungen, die auf in der Textwelt konkret vorhandene begehbare Räume verweisen, und dem vielfältigen metaphorischen Einsatz von Raum im Text, wie z. B. der aufgebauten metonymischen Relation zwischen begehbaren Räumen und den in ihnen wohnenden Menschen, der nicht-begehbaren mentalen Räume, die in ihrem Aufbau herkömmliche

¹ J. Lotman, *Die Struktur des künstlerischen Textes*, 326f.

² J. Lotman, *Die Struktur des künstlerischen Textes*, 329.

³ J. Lotman, *Die Struktur des künstlerischen Textes*, 328.

⁴ J. Lotman, *Die Struktur des künstlerischen Textes*, 332.

Raumrelationen aufweisen, und dem räumlichen Modell, das dem Text unterliegt und das die begehbaren Räume wie ihre nicht-begehbaren Korrelate organisiert. Dieser Einsatz von metaphorischen Raumbeschreibungen soll erst im zweiten Teil der Untersuchung betrachtet werden.

Ich hoffe, mit der Trennung zwischen im Text konkreten und übertragenen Räumlichkeiten das überschneidende Zusammenwirken der beiden Bedeutungsebenen besser verdeutlichen zu können. Denn sieht man den Text als Konstruktion einer Welt, haben die physisch begehbaren Räume keinesfalls nur eine Verweisfunktion, bedeuten zunächst sich selbst, sind selbst-reflexiv zu sehen. Eine Spannung wird dadurch erzeugt, daß diese begehbaren Räume für sich betrachtet schon hochsemantisiert sind, zum Teil dem konventionellen Verständnis entsprechend (ein Zimmer ist schützend), zum Teil ihm widersprechend, es übersteigend (das Zimmer kann endlos sein). Zusätzlich zu dieser Raumaufteilung und Semantisierung der im Text dargestellten begehbaren Räume erlauben die Beschreibungen, wie die Protagonistin Miriam sich im Raum verhält, wie dieser auf sie wirkt, Aussagen darüber, wie ein gelebter Raum oft verschieden empfunden wird und wie sich eine Bedeutung des Raumes für die ihn erlebende und in ihm sich bewegende Figur herstellt. Auch auf dieser Ebene der phänomenologischen Raumwahrnehmung zeichnet sich ein organisierendes Prinzip ab, durch welches die wahrnehmende Miriam dem erlebten Raum eine Sinnstruktur verleiht. Dieses für die phänomenologische Wahrnehmung erstellte Sinnmuster unterstützt zwar teilweise das den Gesamttext organisierende Modell, das laut Lotman einer räumlichen Strukturierung unterliegt, und stellt somit eine Korrelation zwischen begehbaren räumlichen Beziehungen und dem metaphorischen oder gesamtstrukturierenden Einsatz räumlicher Beziehungen her. Die Beschreibungen begehbbarer Räume können aber auch als von dem metaphorischen Einsatz des Raumes wie der räumlichen Modellierung des Textes unabhängig gesehen werden.

Der Roman *PR* beginnt mit der gleichen räumlichen Gegebenheit, mit der der Roman *MM* endet – einem entleerten Zimmer:

Her new Saratoga trunk stood solid and gleaming in the firelight. Tomorrow it would be taken away and she would be gone. The room would be altogether Harriett's. It would never have its old look again. (I, 15)

Doch während die Entleerung des Zimmers im Elternhaus den Bruch mit der Familie und den Anfang einer langen Wanderschaft bedeutet – ein "bright bare room" (I, 22) deshalb, weil Miriam nicht mehr in ihm leben

wird, und wenn, dann nur als Gast – stellt das letzte leere Zimmer eine endgültige Ankunft dar. Es wird vom Leser als leer empfunden, weil jegliche Angaben und Beschreibungen des Zimmers und der Gegenstände im Zimmer fehlen. Dadurch kann der Leser Miriams Zustand nachvollziehen, für die das Zimmer als leeres wahrgenommen wird, weil sich ihr Begriff von Wirklichkeit von der unmittelbaren Umwelt auf den Zustand des Schöpfungsaktes verlagert hat: “Contemplation is adventure into discovery; reality” (IV, 657). Hierin manifestiert sich das Sujet des Romans, nämlich das Künstlerinwerden der Protagonistin, ihr Wandel von einem erlebenden, handelnden Menschen zu einem anschauenden und schöpfenden:

 this sunlit top-back room ... The garden, its washing lines, ash-heap and dustbins invisible from where I sit alone with the sky, the lime tree and the tops of those poplars ... every distance a clear perspective. (IV, 655ff.)

Zwischen diesen beiden Zimmern liegen Innen- und Außenräume, mehr oder weniger fremd oder bekannt. Sie fungieren sowohl als Handlungs- wie auch als Bedeutungsträger und als Auslöser für Miriams Erlebnisse während ihrer Pilgerschaft, die in diesem letzten Zimmer, dem Ort ihrer Kunstproduktion, endet.

Der erste Fremdraum⁵, in dem sich Miriam aufhält nach der zielorientierten Fahrt durch Fremdländer, die nur als Transiträume wahrgenommen werden, ist Hannover, metonymisch für Deutschland stehend. Dreifach stellt dieser Ort Neues und Fremdes für sie dar; sie ist zum ersten Mal von ihrer Familie getrennt, sie macht ihre erste Auslands- und ihre Arbeitserfahrung. Hannover besteht für sie aus einem unbeweglichen Innenraum, dem Pensionat in der Waldstraße, in dem sie als Englischlehrerin arbeitet, und dem Raum, der das Pensionat umgibt. Der Innenraum ist für sich nochmals aufgeteilt in die gänzlich privaten Schlafzimmer oben, und unten die Schulräume, wo Miriam eine kleine Gruppe Mädchen unterrichtet, und die öffentlichen Gemeinschaftsräume, den Speisesaal, den Musiksaal, in denen sich alles unter der ständigen Beobachtung der Leiterin Frl. Pfaff

⁵ Den Begriff Fremdraum benutze ich im Sinne von Abraham A. Moles und Elisabeth Rohmer, *Psychologie de l'espace* (Paris, 1972), 58: “l'espace de projets, la zone de voyage et d'exploration, l'inconnue plus ou moins connue, le reservoir du nouveau”. Antiraum hingegen wird benutzt im Sinne eines Raumes, der nicht Reservoir des Neuen, das Entdeckungen zulässt, darstellt, sondern das Alte, das diese Entdeckungen in Frage stellt. Manchmal werden Fremdräume dann als Antiräume empfunden, wenn sie Miriams Selbstverständnis völlig entgegengesetzt sind. Der Begriff Innenraum soll hier als topologischer Begriff verstanden werden, als ein Raum der vom Außenraum durch Wände getrennt ist. Hier geht es noch nicht um den metaphorischen Sinn eines Innenraumes im Kopf oder um den Innenraum des Körpers. Diese Dichotomie soll in Teil II behandelt werden.

abspielt. Gegenüber diesen geschlossenen Innenräumen, die Miriam sowohl als Ort ihrer Arbeit, wie auch, vor allem der Musiksaal, als Ort für transzendente Erlebnisse dienen, wird der Außenraum, werden die Straßen, Cafés, die Kirche, das Schwimmbad, der naheliegende Wald und das Dorf Hoddenheim für sie zum Raum von Bewegung und Handlung, zum Ausflugsort vom Schulalltag und dadurch auch von ihrer Rolle als Lehrerin. Geschlossen ist der Innenraum sowohl in dem Sinne, daß er eine Geborgenheit gegenüber der Natur bietet (gegen Sturm oder Hitze), als auch im Sinne eines utopischen Raumes⁶, der eine in sich stimmige Ordnungsstruktur aufweist, die aber nur dadurch erhalten werden kann, daß jegliche Störungen und Unstimmigkeiten (von außen kommend oder sich innen einstellend) ausgeschlossen werden müssen. Fr. Pfaff toleriert nichts in ihrem Pensionat, was nicht in ihr System gehört und entfernt alle Menschen, wie die Französischlehrerin, und letztlich auch Miriam, die diese Ordnung stören. Dies ist der erste von etlichen, einem utopischen Entwurf ähnelnden, geschlossenen Räumen, die Miriam wegen ihrer bergenden, aber auch beengenden Geschlossenheit sowohl anziehen als auch abstoßen. In dieser ersten Episode wird ein Muster für die Wandlung der Empfindungen des Innenraumes eingeführt, das sich auch in den folgenden erlebten Räumen immer wieder abspielt. Der Innenraum wird als bergend empfunden, solange er eine Raumzugehörigkeit erlaubt. Eigentlich geschlossen wirkt er auf Miriam dann porös und offen, wenn er zum Ort eines Transzendenzerlebnisses wird:

... dreaming alone in the schoolroom near the closed door of the little room ... she felt herself in vast space. The ceilings and walls seemed to disappear. (I, 108)

Eine einengende Geschlossenheit tritt erst dann auf, wenn Miriam an die Grenzen des Erlaubten oder des für sie, als Fremde, Verständlichen stößt, und wird schließlich zum Empfinden einer erdrückenden Leere bei ihrer Abfahrt:

The room was stifling – bare and brown in the gaslight ... it seemed to be empty. There seemed to be nothing in it but the black screen standing round the bed that was no longer hers. (I, 183f.)

Der Außenraum wird eher als offen empfunden, da er keinem Ordnungssystem unterliegt und Miriam ein Entdecken des fremden Raumes erlaubt. Entsprechend werden auch Besuche, z. B. einer Kirche oder eines naheliegenden Dorfes als Erlebnisse des typisch Deutschen geschildert:

⁶ Siehe Necdet Teymur, *Environmental Discourse* (London, 1982), 105. Er bezeichnet den utopischen Raum folgendermaßen: "space in utopia is both discontinuous and finished ... since it is closed, that is finished, it is not possible to expect change and development in it".