

Wolfgang Iser

JOYCE'S ULYSSES UND DIE WIRKUNGSÄSTHETIK

Literaturtheorie in unserem heutigen Sinne gibt es seit der Romantik. Sie hat die präkristalline Poetik der Aristoteles-tradition abgelöst, und statt vorzuschreiben, wie Literatur gemacht werden soll, hat sie darauf bedacht zu begründen, was diese sei. Darum entsprang eine auffallende Wechselbeziehung von Literatur und Reflexion auf sie, wobei sich die reflektierende Betrachtung auf die je gegenwärtige Literatur verweisen sah, an der wiederum wiederum sich neue Maßstäbe bildeten, die zur Erschließung dessen, was Literatur sei, unabhängig wurden. Die Dichter selbst zogen voran die Romantiker, die an der Schwelle dieses Gebrauches standen, und schufen vielfach ihre eigene Poetik. Die sie als Wesensbestimmung (Wesenheit) der Kunst verstanden, welche sich aus den überlieferten Anwendungen zur Herstellung von Dichtung nicht mehr ableiten ließ. Je stärker die Diskussion um das Wesen der Dichtung in die Hände der Kritiker überging, desto verantwortlicher wurde der Bezug auf je gegenwärtige Dichtung, und daraus ergibt sich, daß sich Literaturtheorie über jene Literatur bildet, die zu erschließen sie bestrebt ist. Literaturtheorie beginnt ihre Karriere als eine Poetik der Wesensbestimmung, in dieser Form hat sie jedoch über die Poetik der Regel triumphiert.

Wolfgang Iser

Wolfgang Iser

JOYCE'S ULYSSES UND DIE WIRKUNGSÄSTHETIK

I

Literaturtheorie in unserem heutigen Sinne gibt es seit der Romantik. Sie hat die präskriptive Poetik der Aristotelestradition abgelöst, und statt vorzuschreiben, wie Literatur gemacht werden soll, ist sie darauf bedacht zu ergründen, was diese sei. Daraus entsprang eine auffallende Wechselbeziehung von Literatur und Reflexion auf sie, wobei sich die reflektierende Betrachtung auf die je gegenwärtige Literatur verwiesen sah, an der sich vornehmlich jene Maßstäbe bildeten, die zur Erschließung dessen, was Literatur sei, unabdingbar wurden. Die Dichter selbst - allen voran die Romantiker, die an der Schwelle dieses Umbruchs standen - schrieben vielfach ihre eigene Poetik, die sie als Wesensbestimmung (essence) der Kunst verstanden, welche sich aus den überlieferten Anweisungen zur Herstellung von Dichtung nicht mehr ableiten ließ. Je stärker die Diskussion um das Wesen der Dichtung in die Hände des Kritikers überging, desto unverzichtbarer wurde der Bezug auf je gegenwärtige Dichtung, und daraus folgt, daß sich Literaturtheorie über jene Literatur bildet, die zu erschließen sie bestrebt ist. Literaturtheorie beginnt ihre Karriere als eine Poetik der Wesensbestimmung; in dieser Form hat sie zunächst über die Poetik der Regel triumphiert.

Die Ausgangsüberlegungen sowie die Verfahren dieser im 19. Jahrhundert zur Bedeutsamkeit gelangten Theorie sind erst mit dem Anbruch der Moderne deutlich ins Bewußtsein getreten. Denn nun geriet die Poetik der Wesensbestimmung in eine Krise, und erst ein solches Ereignis ließ erkennen, in welchem Maße der Elementarbestand dieser Poetik nicht unverbrüchliche Normen verkörpert, sondern aus dem Umgang mit einer Literatur erwachsen ist, welche in der Moderne ihre Revolutionierung erfahren hat. Daß Joyces Ulysses das Schlüsselwerk eines solchen Umbruchs ist, steht aus dem Rückblick des heraufziehenden Jahrhundertendes außer Frage. An ihm zerschellen dann jene Interpretationsansätze, die in der Poetik des 19. Jahrhunderts ausgebildet wurden und weit hinein in das 20. Jahrhundert in Geltung geblieben sind. Damit ist vornehmlich jene Betrachtungsart gemeint, die nach den Intentionen des Autors, nach der Bedeutung bzw. den Botschaften des Werkes wie auch nach dem ästhetischen Werk als dem harmonischen Zusammenklang der Figuren, Tropen und Schichten des Werkes fragte.

Die Intention erschien deshalb bedeutsam, weil sich in ihr ein letzter Reflex des romantischen Schöpfermythos spiegelte. Die Botschaft blieb bedeutsam, weil Literatur im 19. Jahrhundert als eine Form der Kunstreligion die hierarchische Spitzenstellung in der bürgerlichen Gesellschaft eingenommen hatte, in welcher die verschiedensten Sinnsysteme religiöser, wissenschaftlicher, politischer und sozialer Herkunft um die beherrschende Geltung miteinander in Konkurrenz lagen. Schließlich ist der

klassische Harmoniegedanke deshalb bedeutsam gewesen, weil in der Versöhnung von Gegensätzlichem im Kunstwerk die Wahrheit selbst die Form ihrer Erscheinung gefunden hat. Solche Maßstäbe indes greifen nicht mehr, wenn man sie auf moderne Literatur anzuwenden beginnt. Intention, Botschaft und Harmonie bleiben in Ulysses entweder dunkel oder sind zerstört worden; hält man an ihnen fest, dann erscheint das Werk bald als Chaos, bald als hoax und bestenfalls als ein Labyrinth, in dem man sich verliert. Urteile solcher Art spiegeln kaum das Werk, sondern eher die Betrachtungsart, die zu seiner Erschließung gewählt worden ist. Solange sie in Geltung bleiben, erscheint nicht nur Ulysses, sondern die ganze durch ihn markierte Moderne als Galerie abstruser Gebilde, von denen man eigentlich nicht weiß, warum sie den Kunstwerken zuge-rechnet werden. Moderne Literatur verschließt sich offenbar dem Zugriff durch solche Maßstäbe, und das hat eine Situation zur Folge, in der scheinbar selbstverständliche Fragen an die Literatur sich nun als historisch bedingte zu erkennen geben.

Es kennzeichnet aber die Eigenart der Interpretationsgeschichte, daß eine alte und nunmehr historisch gewordene Befragung der Literatur nicht einfach aus dem Blick schwindet und vergessen wird; vielmehr repräsentiert sie nun einen in der Vergangenheit sinnvollen, jetzt aber schwer gangbaren Weg der Interpretation. Daher bedingen die von ihr erzeugten Schwierigkeiten neue Fragen. Die alten sind jedoch insofern Teil der Interpretations-

geschichte, als sich die neuen vornehmlich in Absetzung von ihnen zu bilden vermögen. So hat das klassische Interesse an der Intention des Autors dasjenige nach der Rezeption der Texte durch den Leser hervorgetrieben. Die vorherrschende semantische Orientierung, die der Botschaft des Werkes galt, ist in die Analyse umgeschlagen, die der Hervorbringung des ästhetischen Gegenstandes eines Werkes gewidmet ist. Schließlich hat die Fixierung auf das Zusammenspiel des Gegensätzlichen, die immer zugleich auf die Werthaftigkeit des Werkes zielte, der Frage nach der Inanspruchnahme menschlicher Vermögen durch das Kunstwerk Raum gegeben. Darin kommt in der Interpretationsgeschichte selbst ein hermeneutisches Problem zum Vorschein: die zur Vergangenheit entrückten Maßstäbe der Interpretation lassen nun die damals nicht gestellten Fragen offenkundig werden. Für diese ist jedoch entscheidend, daß sie ohne die alten Antworten nicht hätten aufgeworfen werden können. Folglich sind diese nicht über Bord gegangen, sondern leben als ein negatives Bedingungsverhältnis für das Erzeugen eines neuen Frageansatzes fort. Das mag auch ein Grund dafür sein, weshalb in der rezeptionsästhetischen Theorie (theory of aesthetic response) die Intention des Autors, die Botschaft des Werkes und der in der Harmonisierung sich manifestierende Wert jene Hintergrundsfolien abgeben, von denen sich ein neues Interesse abhebt. Denn dieses verdeutlicht sich nicht zuletzt im Gegenzug zu den Erwartungen überlebter Interpretationsnormen.

Wenn das überlieferte System der Interpretationsnormen durch Ulysses in unaufhebbare Schwierigkeiten geriet, so vorwiegend deshalb, weil in diesem Roman ein Grundgedanke aufgegeben ist, der in der Interpretationsgeschichte fast als eine Naturgegebenheit verstanden wurde: die Repräsentation (representation of reality?). Ulysses markiert in spektakulärer Form das Ende der Repräsentation und damit jene Erwartung, die der Illusionsroman (the prototype of 19th century novel which created the illusion of realism) im 19. Jahrhundert noch einmal zu befestigen versuchte. Ulysses als Illusionsroman zu lesen hieß daher immer in Verwirrung geraten, und zwar deshalb, weil dieser Roman dem Leser die Möglichkeit eines perspektivischen Orientierungszusammenhanges vorenthält, welchen der Illusionsroman in je unterschiedlicher Form immer wieder angeboten hatte. Dieser folgte der zentralperspektivischen Orientierung der menschlichen Wahrnehmung, um so Realität zu den Bedingungen menschlichen Wahrnehmungsverhaltens zu repräsentieren. Repräsentation aber setzt den inzwischen historisch gewordenen Glauben voraus, daß die Welt in das Buch eingehen kann, während in Ulysses etwas von der alten Feindschaft zwischen Buch und Welt wiederentdeckt worden ist, wenngleich dieser Roman von dem Bestreben getragen ist, die Abbildfeindschaft der Welt selbst zu hintergehen.

Das führt dazu, daß in Ulysses auf nahezu alle Darstellungsschemata Bezug genommen wird, die der Roman in seiner vergleichsweise jungen Geschichte ausgebildet hat.

Doch diese Bezugnahme ist insofern von eigentümlicher Natur, als die Darstellungsschemata der Romantradition vielfach zum Zweck der Erwartungsenttäuschung gegenwärtig sind. Die Schemata präsentieren sich als 'Minusverfahren' (minus function), die den Ausfall der erwartbaren Orientierung anzeigen, welches das jeweilige Verfahren (technique) - durch die Tradition stabilisiert - immer zu erbringen hatte, wie etwa die einheitliche Erzählperspektive oder die Fabel als der strukturierende Zusammenhang der Handlung. Wenn daher in Ulysses nahezu alle vom Roman ausgebildeten Erzählmodalitäten durcheinanderspielen und sich die Fabel zerstreut, dann sind Erwartungen aufgerufen, deren Einlösung verweigert wird. In solcher Verweigerung zeigt sich zweierlei: zunächst, daß die Welt nicht abbildbar ist, sodann eine verstärkte Partizipation des Lesers, wenn ihm die gattungsverbürgten Orientierungen vorenthalten werden. Ulysses ist ein System aufgerufener und leergebliebener Erwartungen, zugleich ist er ein riesiges Informationsangebot, dem der Zusammenhang entzogen ist. In dieser Form erscheint er wie eine Ruine des Repräsentationsgedankens, denn was durch ihn vorgestellt ist, wirkt wie der Verfall dessen, was der Roman zu leisten hat.

Der Leser fühlt sich teils überfordert, teils ausgesperrt und bricht demzufolge mit seinen Projektionen in das Geschehen ein, um dem Roman das zu restituieren, was er scheinbar verloren hat. Dabei wird die Erfahrung nicht ausbleiben können, daß die Projektionen selbst

ständig zu kurz greifen, nicht den erwartbaren Zusammenhang zu etablieren vermögen, um sich am Ende als das zu erkennen zu geben, was sie sind: Rettungsversuche eines offenbar verlorengegangenen Sinnes. In solchen scheiternden Projektionen ist dann das Ende der Repräsentation im Leser selbst gegenwärtig.

Es kann aber nun nicht der Zweck eines Romans sein, dem Leser den Sinn vorzuenthalten mit der Maßgabe, daß er diesen selbst zu finden habe, damit aus dem puzzle der angebotenen Darstellungsmuster das Bild repräsentierter Realität wieder entsteht. Wie sehr man allerdings solches glaubte, geht daraus hervor, daß man nach den unterschiedlichsten Verstreungen suchte, um ein Koordinatennetz zu erdenken, das die Zuordnung der scheinbar zersprungenen Welt wieder ermöglichte. Es sei nur an die Homerparallele, an die Vielfalt der Entsprechungen zu den menschlichen Organen und Versuche ähnlicher Art erinnert, wie sie von Stuart Gilbert in seinem Kommentar entwickelt worden sind, die alle davon geleitet waren, 'Ordnung' in dieses 'Chaos' zu tragen. Der Roman schrumpft unter solchen Vorzeichen zu einem großen Vexierbild, das viele Interpreten als Anreiz verstanden, die Sinnfigur dennoch auffinden zu müssen. Doch wie sollte diese ermittelt werden? Sie ließ sich weder mit der Intention des Autors, der Botschaft des Werks noch der Auflösbarkeit von Ambiguitäten im Text verrechnen. Auch die vom New Criticism etablierten Maßstäbe erwiesen sich dafür als untauglich. Denn Ulysses ist ein offenes

Werk, das der Forderung nach Geschlossenheit (closure) widerspricht und der Roman hat nicht den Charakter eines clear cut object, dessen notwendige Begrenztheit so vielfach überschritten ist. Inzwischen war Ulysses jedoch längst in den Kanon der Kunstwerke aufgenommen und als revolutionäres Ereignis anerkannt, wenngleich die zu seiner Interpretation aufgegebenen Maßstäbe ihn eher als ein Verfallssymptom des Repräsentationsgedankens auswiesen, ohne daß man sich dieses angesichts der ihm gezollten Bewunderung je eingestand.

II

Es waren Paradoxien solcher Art, die zu einem Paradigmawechsel literarischer Theorie führten. Offensichtlich haben sich auch jene, die am überlieferten Paradigma festhielten, der Faszination des Ulysses nicht entziehen können, wenngleich die Art ihrer Beschreibung Zweifel daran hätte wecken müssen, ob eine solche Überkomplizierung der Darstellung wirklich dazu dient, nun das getreue Abbild der Realität eben zu erzwingen. Denn die Masse unstrukturierter Details als Beglaubigung von Wahrscheinlichkeit abgebildeter Realität zu lesen, läßt diese 'Realität' so überdeterminiert erscheinen, daß sie sich in neue Unbestimmtheit hinein öffnet. Gleichzeitig macht der aufgebotene Spürsinn deutlich, daß es sich in Ulysses eher um ein Problem der Verarbeitung von 'Realität' und weniger um ein solches ihrer Darstellung handelt.

Wenn sich die Interpreten, - die ja zunächst alle erst einmal Leser sind - zu einem solchen Suchspiel veranlaßt fühlen, dann gewinnt die Verstrickung in den Text als Engagieren des Lesers vorrangige Bedeutung. Das ist dann auch der Punkt, an dem durch den Roman selbst der notwendige Umschlag der Interpretationsperspektive ausgelöst wird. Der Rezeptionsakt rückt in den Mittelpunkt des Interesses, weil dieser allererst Aufschluß darüber zu geben vermag, was ein durch Erwartungsenttäuschung gezeichneter Roman seinerseits zu entwerfen trachtet.

Ulysses ist daher nicht mehr als Abbild oder als die Repräsentation der Abbildfeindlichkeit der Welt zu lesen, wie es Broch noch glaubte, sondern als die Möglichkeit, den Zugang zu Welt zu thematisieren. Dieser hat nicht den Charakter eines Gegenstandes in dem Sinne, in dem die Welt gegenständlich ist. Folglich kann Ulysses nicht einen Zugang abbilden, sondern muß die Möglichkeit zu seiner Konstituierung entwerfen. Dadurch wird zwangsläufig der Leser selbst in einen Kommunikationsprozeß hineingezogen und herausgenommen aus einer Kontemplationshaltung, die alle jene Werke von ihm forderten, in denen es eine dargestellte Gegenständlichkeit aufzufassen galt. Es ist diese von Joyce in Ulysses vollzogene Wende, die auch eine Änderung des Interpretationsparadigmas bedingte, um dem gerecht werden zu können, was sich hier ereignet hat.

In diesem Sinne bildet sich literarische Theorie hier wie anderwärts an dem, was in je gegenwärtiger Literatur

geschieht. Textverarbeitung als Kommunikationsakt wurde in dem Augenblick möglich, wenn nicht sogar notwendig, in dem die Überzeugung zusammenbrach, die Welt könne ins Buch eingehen, um dort ihre Repräsentation zu finden. Wo immer diese Überzeugung herrscht, ist die Differenz getilgt, die zwischen Buch und Welt besteht. Joyce hat sie in Ulysses wieder aufgerissen und radikalisiert, weshalb das Buch nur noch die Zugänge explorieren kann, deren Variabilität Gegenstand einer Kommunikation mit dem Leser wird.

Damit ist in Ulysses eine Illusion beseitigt, in die der realistische Roman des 19. Jahrhunderts seine Leser eingeübt hat. In solchem Durchbrechen traditionsbefestigter Erwartungen zeigt sich zugleich, daß sich die Darstellungsstrategie des Romans weniger auf das Abbilden einer ihm vorgegebenen Gegenständlichkeit als vielmehr auf das Unterlaufen der Erwartungshaltungen seiner Leser bezieht. Deshalb erschien Ulysses anfänglich auch als Skandal, weil er offensichtlich nicht jenen Maßstäben entsprach, durch die ein Kunstwerk erst zu einem solchen wurde. Maßstäbe zu dementieren heißt, sie bewußt werden zu lassen. Dadurch rücken sie in eine Perspektive ein, die ihnen nicht zugehört und folglich das an ihnen zu sehen erlaubt, was verdeckt blieb, solange ihre Geltung unbefragt war.

Daß Literatur als solche nicht schon Literatur ist, sondern erst in diesen Rang durch die herrschenden Kunstwartungen gehoben wird, ist eine Entdeckung, die wir nicht zuletzt Ulysses als einem Schlüsselwerk der Moderne verdanken.

Wenn Erwartungsdurchbrechung zu einem skandalisierenden Vorgang wird, dann bezeugt sich darin die eingeschliffene Gewohnheit, die nur unter dem Einsatz massiver Mittel aufgebrochen werden kann. Damit ist in Ulysses die Wende von der Darstellung (representation) zur Wirkung (impact, effect, response) greifbar. Wenn der Roman in erster Linie ein Wirkungspotential (structured prefigurement for triggering responses) zur Engagierung seiner Leser verkörpert, dann muß eine dieser Literatur angemessene Theorie den Wechsel mitvollziehen: es gilt, die produktionsästhetische Perspektive (production-orientated, author-orientated) durch eine wirkungsästhetische (response-orientated, reader-orientated) zu ersetzen.

Was vermag nun ein solcher Blickpunktwechsel zu leisten? Diese Frage muß vor allem im Hinblick darauf gestellt werden, daß in Ulysses ein gewöhnlicher Alltag das Romansujet bildet. Was aber soll der Sinn eines solchen Alltags sein? Solange man am Abbildrealismus des Romans festhält, wird man diesen nur in der Sinnlosigkeit eines so verrinnenden Tages sehen können, und davon zeugen nicht wenige der dem Ulysses gewidmeten Interpretationen. Das aber ist plane Widerspiegelungstheorie, der ironischerweise auch jene bürgerliche Literaturkritik zum Opfer gefallen ist, die sich meilenweit von diesem marxistischen Theorem entfernt dünkt. Warum auch sollte die Sinnlosigkeit des Alltags noch einmal im Roman reproduziert werden, und warum sollten wir von der Wieder-

kehr unseres Elends auch noch fasziniert sein? Doch selbst wenn Sinnlosigkeit die Signatur des Alltags wäre, so müßte sie der Roman - damit man sie begreift - allererst erfahrbar machen. Erfahrbarkeit aber ist die vor aller Bewertung dieses Alltags liegende Dimension, die in Ulysses erschlossen wird. Eine wirkungsästhetische Analyse ist daher frei von der Notwendigkeit, dem Leser zu sagen, was Joyce gemeint haben könnte. Statt dessen dient sie der Aufklärung der Prozesse, durch die hier Erfahrbarkeit des Alltags entworfen ist.

Die achtzehn in unterschiedlichen Perspektiven verankerten Kapitelstile erweisen sich dann als Darstellungsschemata eigener Art. Sie lassen erkennen, daß - je nach dem im Kapitelstil waltenden Blickpunkt - Alltäglichkeit sich anders ausnimmt. Wenn Alltag beispielsweise sowohl in der Form eines sentimental Frauenromans als auch in der des realistischen inneren Monologs präsentiert wird, so kippen die gegenläufigen Darstellungsmuster in eine wechselseitige Parodierung um und lassen erkennen, daß durch sie nicht etwa der Alltag repräsentiert ist, sondern daß sie begrenzte Konstitutionsmodalitäten für das Herstellen alltäglicher Situationen sind. Damit aber schränken sich bereits die repräsentative Bedeutung der einzelnen Kapitelstile wie auch die in den Kapitelstilen wiederum gewählten Darstellungsmuster ein.

Im Proteuskapitel wird dieser Vorgang selbst greifbar, und in The Oxen of the Sun ist er thematisiert.

Welt ist für Stephen im Proteuskapitel nur gegenwärtig, indem sie sich der Integration durch Wahrnehmung entzieht. Wenn man ständig bemüht ist, die Schemata seiner Wahrnehmung vom Wahrgenommenen zu trennen und sie damit aus dem Zustand ihres Zurechtmachens entläßt, schattet sich darin Vielgestaltigkeit und Offenheit der Welt ab. Das Kapitel The Oxen of the Sun ist von vornherein so angelegt, daß der Leser in eine reflektierende Distanz zu den verschiedenen Stilmodalitäten gebracht wird, durch die hier der Vorgang der Geburt angezeigt werden soll. Hier ist - angesichts der Dominanz der einzelnen Stilformen - der Leser zu einem Interpretationsverhalten veranlaßt, das dem der Charaktere gleicht, welche in den verschiedensten Stilformen geboten werden und den Leser zur Einsicht in die Bedingtheit der in den jeweiligen Stil eingeschriebenen Orientierungen bringen. Deshalb muß jede Orientierung von der nachfolgenden korrigiert werden, um die Begrenztheit des jeweiligen Stilmusters hervorzutreiben - eine Begrenztheit, die gerade dadurch zustandekommt, daß die Darstellungsmuster einen hohen Bestimmtheitsgrad besitzen. Damit werden sie ihrer repräsentativen Bedeutung entleert und in Muster der Konstituierung alltäglicher Situationen verwandelt. Die ständige Kollision der Kapitelstile sowie der in sie eingelassenen Darstellungsmuster verhindert, daß der Alltag zu einer repräsentativen Bedeutung gerinnt; statt dessen erscheint er durch den beschleunigten Blickpunktwechsel als ein Geschehen.

Wirklichkeit hört dann auf, eine bestimmte Bedeutung zu haben - nicht etwa, weil sie gar keine hätte und folglich sinnlos wäre, sondern weil sie hier als eine Erfahrung des Sich-Ereignens geboten wird. Nun gilt es, diese Art der Erfahrbarkeit zu erschließen, die in Ulysses thematisch wird. Durch alle Darstellungsmuster des Romans werden unterschiedliche Einstellungen zur Alltagswelt entworfen, die in ihrer Begrenztheit erkennen lassen, daß sie keine symbolischen Ausgestaltungen des Alltags sind, sondern eher als Irritation konventioneller Einstellungen wirksam werden, damit der Alltag nicht mit einer der gebotenen Einstellungen identifiziert wird.

Dadurch kommt das Gemachtsein des Alltags in den Blick. Es ist daher jederzeit möglich, von einer Beobachtung der Alltagserfahrungen der Figuren in eine Beobachtung des Konstitutionsprinzips des Textes überzugehen. Dafür sorgt die in Ulysses entwickelte Form der Präsentation, die zunächst in ihrer Künstlichkeit alles andere als alltäglich wirkt. Doch gerade sie bringt zum Bewußtsein, in welchem Maße dem Lektüremodell des Romans die Notwendigkeit eingezeichnet ist, zwischen diskontinuierlichen Textsegmenten immer wieder zu vermitteln, um situative Orientierungen herzustellen. Die Darstellungstechnik erzwingt somit ein Leseverhalten, welches strukturelle Ähnlichkeit mit dem Konstitutionsprozeß des dargestellten Alltags aufweist. Dadurch erfährt der Leser das, was er an den Figuren beobachten kann, an sich selbst. Indem seine konstituierten Orientierungen

immer nur situationsbezogene Blickpunkte zu ihrem Inhalt haben, ohne je in ein übergreifendes Schema auszumünden, oszilliert er zwischen der Beobachtung der Figuren und der Erfahrung dessen, was er beobachtet. Er gerät dadurch zwischen sich selbst und die Figuren. Sich in dem zu gewärtigen, worin man befangen ist, macht diese Erfahrung zu einer ästhetischen Erfahrung, die ihrerseits nicht dargestellt ist, sondern dem Leser als die Wirkung dieses Romans widerfährt.

Basis einer solchen Wirkung ist die in Ulysses gewährte Entdeckung, daß Alltag ein kaleidoskopischer Situationswechsel ist, der allerdings der konstituierenden Aktivität derer entspringt, die ihn leben. Folglich sind die Strukturen des Alltags auch immer solche des Bewußtseins, weshalb sich die Bewältigung des Alltags durch die Charaktere auch der Bewältigung des Textes durch den Leser einzeichnet. Da in der Anlage des Ulysses die Verweigerung einer bestimmten Hierarchisierung der ausgelegten Perspektiven herrscht, kommt es im Lesevorgang zu einem unausgesetzten Variationsprozeß der Vermittlung diskontinuierlich gebotener Situationen. Variation beinhaltet, daß die geforderte Vermittlung jeweils unter anderen Bedingungen erfolgt, wodurch sich die Erfahrung des Alltags ins Leserbewußtsein übersetzt: er ist, indem er geschieht.

Die Erschließung solcher Vorgänge wird in eine Funktionsanalyse münden, da die ausmachbaren Strukturen des Textes ihre Eigenart erst durch die Funktion erlangen,

der sie dienstbar gemacht werden. Das aber heißt, die alte Poetik der Wesensbestimmung von Literatur muß durch eine Poetik der ästhetischen Funktion abgelöst werden, die ihre Konkretisierung in der vom Text verursachten Wirkung (impact) gewinnt. Joyces Ulysses hat einen solchen Wechsel im Zugriff auf Literatur notwendig gemacht. Denn im Werk selbst sind die Möglichkeiten seiner Erschließbarkeit eingeschrieben, die es aufzufinden gilt, soll es zum Sprechen gebracht werden. Jedes bedeutsame Werk wird den bestehenden kulturellen Code verändern, und sofern Literaturtheorie Teil des kulturellen Codes ist, muß sich die Einstellung (approach) zum Werk ändern, damit die ästhetische Erfahrung des Werks durch den Diskurs in das Bewußtsein der Epoche übersetzt werden kann.

Wolfgang Iser