

Alexandra Müller (Gießen)

Intermedialität in John Banvilles *The Sea*. Erinnerung an ein Kindheitstrauma

1 Intermedialität¹ und der Topos des ‚Unsagbaren‘

In seinem 2005 mit dem Booker-Preis ausgezeichneten Roman *The Sea*² nimmt sich der irische Schriftsteller John Banville dem Thema Trauma, Erinnerung und Trauer durch den Einsatz intermedialer Manifestationen, gestalterisch an. Das Werk schildert vor allem die subtilen Auswirkungen eines Kindheitstraumas auf die Identitätsbildung und Lebensführung des alternden Protagonisten, dessen Wahrnehmungsweise und Weltanschauung durch das Medium der bildenden Kunst geprägt sind.

Hier soll aufgezeigt werden, wie insbesondere Bild-Text-Relationen im Zusammenhang mit einer literarischen Annäherung an das Thema Traumatisierung³ funktionalisiert werden können. Da semantische Kohärenz und referentielle Leistung von Sprache im Trauma-Diskurs von vorne herein in Frage gestellt sind, erscheinen infolgedessen mediale Grenzüberschreitungen sinnvoll, um das jenseits der Sprache liegende Phänomen fassbar und erfahrbar zu machen. Zudem wird das Wesen der traumatischen Erinnerung oft als punktuelle visuelle Erscheinungsform aufgefasst; es wird beschrieben als stummes Bild, als das ‚Andere‘ der verbalen Konstruktion.

¹ Das hier verwendete Konzept von Intermedialität bezieht sich auf die Forschungsarbeiten von Irina Rajewsky und Werner Wolf. Intermedialität wird infolgedessen als literaturwissenschaftliches Analysekonzept und als weiter gefasster „Dachbegriff“ (Rippl 2005: 52) für heterogene Phänomene medialer Grenzüberschreitung verstanden. Zusammenfassend ließe sich Intermedialität fassen als das Zusammenwirken von „kulturell kodierten Kommunikationssystemen [...], die sich beeinflussen, nachahmen, berühren oder gar zu einer Einheit verbinden können“ (Eicher 1994: 11) Vgl. hierzu vor allem Rajewsky 2002 und 2004 sowie Wolf 1996 und 2001.

² Im Folgenden wird *The Sea* mit dem Signum TS zitiert.

³ Grundsätzlich soll Trauma hier verstanden werden als „eine Erfahrung von extremer Intensität, die die individuellen Bewältigungsmöglichkeiten überfordert und das Selbstverständnis nachhaltig erschüttert,“ (Neumann 2005: 215) da das Erlebte nicht problemlos in den bisherigen Bestand an Erfahrungen integriert werden kann. Es kann weder einfach ignoriert noch schlicht zu neuen ‚Kognitionen‘ verarbeitet und dem eigenen Erfahrungshorizont eingeschrieben werden – ein „gestaute[r] (frozen) Traumafolgezustand“ (Fricke 2004: 17) ist die Konsequenz. Trotz allem „versucht das traumatische System solche Integration [– bewusst und unbewusst –] immer und immer wieder“ (ebd.), um die Fähigkeit, das dekontextualisierte Erfahrungsfragment sinnvoll in eine kohärente Narration einzubinden, wiederzuerlangen.

„To be traumatized is precisely to be possessed by an image“ (Caruth 1996: 4). Intermedialität kann somit Wege zwischen narrativer Aporie und narrativer Möglich- und Notwendigkeit ausloten, um das ‚Unsagbare‘ darzustellen.

2 „Often in my dreams I am back there again”: Retrospektion eines Kindheitstraumas

Nachdem der Protagonist Max Morden hilflos dem Erliegen seiner Frau Anna an einer schweren Krankheit beiwohnen musste, gibt er sich der trügerischen Hoffnung hin, durch den Rückzug in die eigene Vergangenheit sein Leben wieder kontrollieren zu können. Besonders die Erinnerungen an die Familienurlaube im Wexford County im Südosten Irlands scheinen ihm im Vergleich zu seiner düsteren Gegenwart zuerst als strahlend und hell: „I thought of Ballyless and the house there on Station Road [...] and it was as if I had stepped suddenly out of the dark into a splash of pale, salt-washed sunlight.“ (TS, 26) Aber diese Idee einer heilen, unschuldigen Jugend erweist sich als fiktiv: „The past, as we recall, is to him a ‚retreat‘ in which he seeks shelter from the too tangible realities of life. But just as history according to Baudrillard tends to revive and recycle old conflicts and trauma, so Max can be seen as rifling through the ‚dustbins‘ of his own personal history and finding trauma there.“ (Friberg 2007: 259)

Dass die Vergangenheit dem Witwer keinen geeigneten Rückzugsort bietet, wird für den Leser bereits auf den ersten Seiten des Romans deutlich. So lassen der vorerst kryptische Einleitungssatz „They departed⁴, the gods, on the day of the strange tide.“ (TS, 3) sowie die vehementen Beteuerungen nach *dem* Tag niemals wieder schwimmen gegangen zu sein,⁵ nichts Gutes erahnen. Von Anfang an finden sich Hinweise auf ein für Max traumatisches Ereignis, welches jedoch bis zum Schluss des Romans nicht direkt benannt wird: „Does she blame herself *for all that happened* and grieve for it still?“ (TS, 72; meine Hervorhebung, A.M.) Gegen Ende des Romans wird aufgelöst, dass der Junge mit ansehen musste, wie seine Jugendliebe Chloe und ihr Zwillingsbruder Myles im Meer ertranken. Allerdings wird das Unglück erst nach einigen Minuten evident, als die beiden nicht wieder auftauchen. „A splash, a little white water, whiter than that all around, then nothing, the indifferent world closing.“ (TS, 244) Schock und Erschütterung setzen daher bei Max gleichsam verspätet ein; als besonders tragisch und zermürbend für das Selbstverständnis des Ich-Erzählers erweist sich die Tatsache, dass nicht geklärt werden kann, ob es sich um einen Unfall oder um Selbstmord handelt: „Did the two intentionally seek extinction or did they drown because they had swum out too far? The point is that the issue remains – and should remain – unre-

⁴ To depart kann sowohl weggehen, fortgehen bedeuten als auch euphemistisch für sterben (etwa: aus dem Leben scheiden) verwendet werden.

⁵ „I would not swim again, after that day.“ (TS, 3) und „I would not swim, no, not ever again.“ (TS, 4).

solved, thereby heightening the impact the event has had on Morden ever since." (Imhof 2006: 173)

Im Laufe der Erzählung muss sich der autodiegetische Erzähler die zerstörerische Wirkung seiner Vergangenheit selbst eingestehen: „This is the mystery that baffled me then, and that baffles me yet. How could she be with me one moment and the next not? How could she be elsewhere, absolutely? That was what I could not understand, could not be reconciled to, cannot still.“ (TS, 139f) Max kann nicht länger leugnen, welchen Einfluss jener Sommer auf sein Leben und Selbstempfinden ausgeübt hat: „What ensued would haunt him for the rest of his years and shape everything that was to follow,“ wie der Klappentext des Romans treffend formuliert. Der Protagonist hat das traumatische Erlebnis nicht etwa dissoziiert, sondern nur versucht es zu verdrängen, mit dem Ergebnis, dass es ihn nun, da noch unverarbeitet, heimsuchen kann. Durch die schwere Erkrankung von Anna wird er in den „gleichen affektiven Erinnerungszustand der bei Speicherung [des Kindheitstraumas] vorherrschte“ (Fischer/Riedesser 1999: 160) versetzt, und die mit dem Trauma zusammenhängenden Gefühle werden quasi nachträglich wieder belebt und vermischen sich mit den Emotionen, die er angesichts des Sterbens seiner Frau empfindet.

Dabei ist es nicht primär das Bild der ertrinkenden Kinder, welches ihn in Träumen, Flashbacks und Halluzinationen verfolgt. Es ist vielmehr der Augenblick *nach* dem Bewusstwerden, gerade Zeuge eines schrecklichen Ereignisses geworden zu sein, der sich ihm wiederkehrend vor sein geistiges Auge stellt:

Then they were all dwindling behind me, for I was running, trying to run, along the beach, in the direction of Station Road and the Cedars. [...] I did not want to get where I was going. Often in my dreams I am back there again, wading through that sand that grows ever more resistant, so that it seems that my feet themselves are made of some massy, crumbling stuff. (TS, 246)

Immer wieder sieht er sich selbst rennen oder laufen und in diesem Zustand scheinen die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart durchlässig zu sein, „as well as being the age I am now I was a boy as well“ (TS, 24). Ferner beobachtet er sich kurz vor Annas Tod in einer Art Halluzination ebenso dabei, wie er eine Straße entlangläuft: „Those nights that I spent sprawled in the armchair beside her bed were rife with curiously mundane hallucinations [...] just walking along with her, through dim, nondescript streets, I walking, that is, and she lying comatose beside me and yet managing to move.“ (TS, 237f)

Leitmotivisch durchzieht das Bild des ‚Laufens ohne Anzukommen‘ den Roman, „That was all there was in the dream. The journey did not end, I arrived nowhere, and nothing happened. I was just walking there...“ (TS, 25) Ein solcher Traum ist es dann auch, der ihn veranlasst, sich sozusagen physisch in die Gefilde seiner Kindheit zu geben. Er beschließt nach

Wexford zu reisen: „This was a journey of surpassing but inexplicable importance, one that I must make and was bound to complete“ (TS, 25).

3. Intermedialität in *The Sea*

Im Folgenden gilt es, die verschiedenen intermedialen Phänomene des Textes aufzuzeigen und anschließend zu diskutieren, wie diese zur Konstituierung der verschiedenen Erinnerungsprozesse beitragen, denn „Morden is a chronicler who perceives reality, the world, in terms of art, thus creating a distance between himself and – call it – life“ (Imhof 2006: 166).

Vor allem macht sich der Autor die Mediendifferenz zwischen Bild und Text zu Nutze, um auf die scheinbare Unmöglichkeit des „In-Wort-Fassens“ traumatischer Erinnerung, ja Erinnerung überhaupt, aufmerksam zu machen. So lassen sich in John Banvilles Roman eine ganze Reihe intermedialer Bezugnahmen von unterschiedlicher Intensität auf das Referenzmedium bildende Kunst ausmachen. Neben Einzelreferenzen auf bestimmte Kunstwerke finden insbesondere Systemreferenzen Verwendung, die das statische Moment, die Präsenz der Malerei mittels textueller Strategien evozieren. In Erscheinung treten in der Kategorie der expliziten Systemerwähnung⁶ zum einen Kunstzitate⁷, also Nennungen von Künstlernamen, Gemäldetiteln oder künstlerischen Termini, und zum anderen Ekphrasen einiger Werke des Malers Pierre Bonnard. Darüber hinaus zeichnet sich der gesamte Roman durch die poetologische Vereinnahmung einer Ästhetik der Bilder aus, da bildkünstlerische Prozesse wie Rahmungs- oder Perspektivierungsverfahren auf den Text angewendet werden. Der narrative Diskurs wird zusehends mit dem Blick auf das Piktoriale modifiziert.

Tatsächlich sind die meisten Texte im Œuvre des Iren durch eine male-
rische Qualität und eine Konzentration auf „the potential religious aura of the superior visual image“ (Kenny 2006: 53) geprägt. Dieser Roman folgt allerdings nicht vordringlich dem Banvill'schen Paradigma, dass „the word should ‚paint‘ observable physical life“ (ebd.). Vielmehr liegt der Fokus in *The Sea* auf der Interrelation von Wahrnehmungs- und Imaginationsbildern. Infolgedessen muss, wenn von Bild gesprochen wird, die gesamte Bandbreite des von W.J.T. Mitchell konzeptualisierten Bildbegriffs berücksichtigt werden. Mitchell unterscheidet graphische Bilder (Gemälde, Zeichnungen), sprachliche Bilder (Metaphern, rhetorische Figuren, Tropen), optische Bilder (Projektionen, Spiegelungen) sowie perzeptive und mentale Bilder (Träume, Erinnerungen, Halluzination) von einander. (Vgl.

⁶ Die explizite Systemerwähnung (oder auch intermediale Thematisierung) konturiert sich als Reflektieren des Bezugssystems unter konventioneller Verwendung der Zeichen des eigenen Mediums. Das Altermedium „wird schlicht benannt, ohne daß dies eine Modifikation des narrativen Diskurses oder die Illusion eines [...] ‚Als ob‘ mit sich brächte.“ (Rajewsky 2002: 79).

⁷ Die Verwendung des Begriff folgt der Definition von Thomas Eicher (1994: 23f).

Mitchell 1990: 20f) Darüber hinaus gehen die verschiedenen visuellen Manifestationen im Roman durchaus ineinander über, sie „sind oft fließend, etwa wenn Wahrnehmungsbilder in Vorstellungsbilder übergehen, welche ihrerseits stark von den im kultur-historischen Kontext bereitgestellten graphischen (d. h. gezeichneten oder gemalten) Bildern mitgeformt sind“ (Rippl 2005: 19).

Die malarischen Effekte der literarischen Bilder werden durch evozierende oder simulierende Systemerwähnungen⁸, insbesondere pikturalistische und ekphrastische Textstrategien, kreiert. Diese Phänomene können unter dem literaturwissenschaftlichen Begriff der Beschreibung subsumiert werden, sie bilden einen integralen Teil des textuellen Werkes und können anders als punktuell in den Roman eingefügte Illustrationen daher nicht einfach überblättert werden; die Beschreibungspassagen in *The Sea* erzeugen durch den Fortgang der Erzählzeit unter gleichzeitigem Stillstand der erzählten Handlung ein retardierendes Moment innerhalb der Geschichte. Die Zeitdehnung impliziert im Kontext der Repräsentation von traumatischer Erinnerung den inneren Widerstand des Ich-Erzählers zu dem traumatischen Ereignis vorzudringen und seine Erlebnisse in Worte zu fassen. Zeugenaussagen von traumatisierten Personen zeichnen sich oft durch inhärente Spannungen zwischen Erzählfluss und stockendem, zögerlichem Berichten aus. Hier zeigt sich die Dialektik des psychischen Traumas, nämlich der „Konflikt zwischen dem Wunsch, schreckliche Ereignisse zu verleugnen, und dem Wunsch, sie laut auszusprechen“ (Kopf 2005: 32). Diesem Widerstreit nimmt sich Banville gestalterisch an, indem er das Verhältnis von arretierter und fortschreitender Handlung durch das Changieren zwischen Deskriptivem und Narrativem nachzeichnet. Schließlich unterscheiden sich die beiden Schreibmodi auch durch die Widersprüchlichkeit in der Zeitdarstellung, welche auf „dem [...] Grundproblem der prinzipiellen Inkompatibilität der linearen, sich im sukzessiven Vollzug realisierenden Sprache und dem Innehalten beim Beschreibungsobjekt, das in seinem simultanen Gegebensein präsentiert wird“ (Rippl 2005: 96) beruhen. Beschreibende Passagen haben also das Potential vergangene Szenen wieder präsent zu machen und das Verhältnis zwischen den Zeitebenen zu problematisieren. Die Unterscheidung zwischen erzählendem und erlebendem Ich wird so im Roman wiederholt unterminiert. Entsprechend erscheint es traumatisierten Personen oft unmöglich, zwischen Gegenwart und Vergangenheit zu differenzieren. Im repetitiven Wiedererleben des traumatischen Ereignisses nimmt die Erin-

⁸ Als evozierende und simulierende Systemerwähnung wird der Versuch „in einem Medium [...] ein anderes Medium unter ‚ikonischer‘ statt ‚referentieller‘ Zeichenverwendung nachzuahmen“ (Wolf 2001: 284), also die Anwendung bestimmter technischer Verfahren und Darstellungsweisen verstanden. „So etwa, wenn im Rahmen der Literatur die Technik des Filmschnitts, das Darstellungsverfahren der perspektivischen Malerei oder das musikalische Prinzip der Kontrapunktik simuliert werden“ (Wirth 2006: 29) und dadurch der narrative Diskurs illusionistisch eine fremdmediale ‚Erfahrungssimulation‘ vermittelt. (Vgl. Rajewsky 2004: 42).

nerung die Form aktuellen Erlebens an und Oppositionen wie ‚hier‘ und ‚dort‘, ‚heute‘ und ‚damals‘ kollabieren in folgedessen.⁹ Das Trauma sperrt sich einer Einordnung in die Linearität einer Chronologie; fragmentierte Eindrücke treten an die Stelle geordneter Wahrnehmungsbilder.

Dementsprechend deutet die stete Unterbrechung des Erzählgangs durch ausführliche Beschreibungsszenen gleichsam die Schwierigkeit einer zusammenhängenden Sinnstiftung traumatischer Ereignisse an. Bekanntermaßen ist es

wesentlich für das Narrative (im *Gegensatz* etwa zum Deskriptiven) [...], Sinnangebote für die menschliche Grunderfahrung zeitgebundener Existenz bereitzustellen [...], indem Erzählwerke zeitlichem Erleben und der Erfahrung von Wandel Kohärenz und Kommensurabilität verleihen. Dies gilt insbesondere mit Bezug auf die Identität des eigenen und fremden Ichs. (Wolf 2002: 32; meine Hervorhebung, A.M.)

3.1 Kunstzitate als Ausdruck der Zerstückelung des ‚Selbsts‘

In John Banvilles Gesamtwerk werden wiederholt bekannte Künstler genannt, „as a kind of passing synecdoche in order to suggest, or fix, a certain quality or feature of representation“ (McMinn 2002: 139). Natürlich dürfen auch in *The Sea* Kunstzitate bezüglich so verschiedener Maler wie De La Tour, Géricault oder Vermeer – „She stands in the very pose of Vermeer’s maid with the milk jug“ (TS, 222) – nicht fehlen. Hier jedoch sind einige Verweise nicht nur als schmückendes Beiwerk zu betrachten, sondern als Ausdruck der Suche des traumatisierten Erzählers nach Individualität und Selbsterkenntnis zu werten. Wie bereits angemerkt, impliziert Max steter Rekurs auf die bildende Kunst (das heißt, die bereits vermittelte Repräsentation von Wirklichkeit) eine Entfremdung zwischen Selbst und Welt; sowohl Chloe Grace als auch Anna Morden fungierten als Verankerung seines Selbstempfindens, die traumatischen Verluste seiner Jugendliebe und seiner Ehefrau haben daher die Zerrissenheit des eigenen Ichs zur Folge. Dies offenbart sich zum Beispiel in den folgenden Aussagen Max Mordens:

„No one had yet been real in the way that Chloe was. And if she was real, so suddenly, was I. She was I believe the true origin in me of self-consciousness.“ (TS, 168)
 „I never had a personality... I was always a distinct no one, whose fiercest wish was to be an indistinct someone. Anna, I saw at once, would be the medium of my transmutation. She was the fairground mirror in which all my distortions would be made straight.“ (TS, 216)

⁹ LaCapra bezeichnet dies in Anlehnung an Freud als *acting out*: „One is haunted or possessed by the past and performatively caught up in the compulsive repetition of traumatic scenes – scenes in which the past returns and the future is blocked or fatalistically caught up in a melancholic feedback loop. In acting, tenses implode, and it is as if one were back there in the past reliving the traumatic scene.“ (LaCapra 2001: 21).

Traumatische Erinnerungen sind laut Aleida Assmann nicht vereinbar mit dem Überleben des Ichs¹⁰, sie destabilisieren Identität und führen zu einem „beschädigte[n] Selbst“ (Assmann 1998: 148). Schließlich sind die „für die Identitätsbildung relevanten Kategorien ‚Kohärenz‘, ‚Kontinuität‘ und ‚Autonomie‘ [...] alle eng gebunden an narrative Konstruktionen, das heißt also an sinnbildende Verstehens- und Erklärungsleistungen, die Kontingenzerfahrungen in kohärente Geschichten integrieren“ (Schmidt 2000: 115). Aber an narrativer Konstruktion und Kontingenzerfahrungen mangelt es traumatisierten Personen nun gerade. Nicht einmal in seinen eigenen Erinnerungen kann er sich selbst sehen:¹¹ „Where am I, lurking in what place of vantage? I do not see myself.“ (TS, 10)

Es ist infolgedessen nicht verwunderlich, dass Max Morden den Verlust „of the kind of fixity [he] believes is to be found in paintings“ (McMinn 2002: 144) bedauert. So transformiert ihn bei seiner Suche nach dem eigenen, ‚ursprünglichen‘ Ich der häufige Blick in den Spiegel zu immer wieder anderen gemalten oder gezeichneten Figuren. Sein neu gewachsener roter Bart „combined with that shifty, bloodshot gaze, made me into a comic-strip convict (TS, 129); die „dark-rust“ Stoppeln lassen ihn jedoch genauso an Vincent van Gogh denken. Er evoziert verschiedene Selbstporträts und hält sich diese gleichsam als Spiegel vor. Dabei findet er sich sowohl in den Selbstbildnissen Bonnards als auch in denen von van Gogh wieder. „When I consider my face in the glass like this I think, naturally, of those last studies Bonnard made of himself in the bathroom mirror in Le Bosquet towards the end of the war after his wife had died“ (TS, 130) In jenen Passagen, die in ihrer Intensität zwischen Ekphrasis und optischem Zitat changieren, entdeckt er in den Gemälden jedoch nur Ähnlichkeiten mit einzelnen Körperteilen, beispielsweise „the pink-tinged pallor of my cheeks, which are, I am afraid, yes, sunken, just like poor Vincent’s“ (TS, 131). Sein Gesicht erscheint ihm nicht mehr als Einheit, es zerfällt in seine Einzelteile; dies verweist auf die Zerstückelung der als ‚Selbst‘ erlebten inneren Einheit der Person, die Desintegration der Identität. Max Morden nimmt seinen Körper als Objekt war, „my own feet, pallid and alien, like specimens displayed under glass“ (TS, 264).

¹⁰ So änderte der Protagonist später seinen Namen; wir kennen den Kindernamen von Max Morden nicht, sein ursprüngliches Ich kann infolgedessen nicht ‚benannt‘ werden.

¹¹ Vergleiche außerdem: „I this big dark indistinct shape, like the shape that no one at the séance sees until the daguerreotype is developed. I think I am becoming my own ghost.“ (TS, 193f) „What phantom version of me is it that watches us – them – those three children – as the grow indistinct in that cinereal air and then are gone through the gap that will bring them out at the foot of Station Road?“ (TS, 137).

3.2 „The silence within the language“: Pikturalistische Strategien in *The Sea*

In vielen von Banvilles Romanen spielt oft die Ekphrasis als intermediale Konfiguration eine prominente Rolle. (Vgl. hierzu McMinn 2002) In *The Sea* setzt der Autor insbesondere pikturalistische Verfahren ein, um durch Manifestationen ‚poetischer Malerei‘ der Erzählung nicht nur punktuell eine malerische Qualität zu verleihen. Dabei sollen die poetischen Bilder vor allem das Erzähltempo arretieren, dem Erinnerungsprozess des Protagonisten ein statisches Moment verleihen und Stille, Schweigen generieren. Der Begriff Pikturalismus wird der Definition Gabrielle Rippls folgend

dort eingesetzt, wo Sprache Bildeffekte erzielt und Bildqualitäten evoziert, indem Personen, Landschaften und Objekte so beschrieben werden, als handle es sich um Gemälde, Stiche etc. Pikturalistische Textpassagen orientieren sich also nicht an Kunstwerken, sondern an natürlichen Objekten oder nichtkünstlerischen Artefakten (Rippl 2005: 26).

Die natürlichen Objekte müssen folglich besonders arrangiert und beschrieben werden, so dass es zu einer Verräumlichung der narrativen Zeitlinie kommt; der eigentlich voranschreitende Text wird dergestalt auf einen ‚fruchtbaren Moment‘ komprimiert, der wiederum in ein Werk der bildenden Kunst überführt werden könnte. *Termini tecnici* wie Leinwand oder Fluchtpunkt fordern den Rezipienten auf, das was sie lesen, vor dem geistigen Auge als Gemälde zu betrachten. Dementsprechend kann der Leser Max Morden beobachten, wie er die mentalen Bilder sein Jugend ‚malt‘, „applying a dab of colour here, scumbling a detail there“ (TS, 224).

Die Erinnerungen des Kunsthistorikers nehmen die Form von *tableaux* an und treten in ein osmotisches Verhältnis zur bildenden Kunst:

Suddenly she was the centre of the scene, the vanishing-point upon which everything converged, suddenly it was she for whom these patterns and these shades had been arranged with such meticulous artlessness: that white cloth on the polished grass, the leaning, blue-green tree, the frilled ferns, even those little clouds, trying not to move, high up in the limitless, marine sky. (TS, 124)

Szenen werden präsentiert, „als handle es sich dabei um ein graphisches Bild, ohne jedoch ein spezifisches Kunstwerk zu evozieren“ (Rippl 2005: 26). Die „sprachliche Nachahmung der spezifischen Gestaltungsmittel bildender Kunst“ (Eicher 1994: 25) setzt der Erzähler beispielsweise ein, um dem Strandbesuch der Familie Grace etwas kulissenhaftes zu verleihen, „their somewhat raffish presence lent a suggestion of the proscenium.“ (TS, 26)

Zwar bezieht sich der autodiegetische Erzähler bei der Darstellung seiner Erinnerung nicht auf bestimmte Gemälde, allerdings scheint die verbale Repräsentation seiner damaligen Wahrnehmung oft von der Kenntnis

Bonnard'scher Gemälde, dem Eindruck, den er vom Gesamtwerk des Künstlers gewonnen hat, geleitet zu sein.¹² Analog der Konzeption vieler Werke von Bonnard werden die imaginären Blicke des Protagonisten in seine Vergangenheit durch den beständigen Hinweis auf offene Türen, flankierende Bäume oder Fensterrahmen zu bildhaften Wahrnehmungsausschnitten begrenzt. Die ersten Begegnungen mit den Mitgliedern der Grace-Familie visualisiert Max daher als Porträts, im Text unter anderem durch verbale Rahmungsverfahren evoziert. Mrs Grace sieht er durch die Begrenzung des Autofensters als Profilporträt: „Beside him a woman sat with an elbow out of the rolled-down window, her head back too, pale [...] She wore a white blouse and sunglasses with white plastic rims and was smoking a cigarette.“ (TS, 9f) Mr Grace erspäht er das erste Mal in einer offenen Tür stehend: „The front door of the house stood wide open, [...] and now suddenly a man with a drink in his hand came out of the house. He was short and top-heavy, all shoulders and chest and big round head.“ (TS, 6) Myles, der Zwillingbruder von Chloe, erscheint ihm malerisch über ein Gatter drapiert, „draped on the green gate“ (TS, 10) mit einer Landschaftsstudie im Hintergrund:

Behind him I could see all the way down the narrow garden at the back of the house to the diagonal row of trees skirting the railway line [...] and beyond, even, inland, to where the fields rose and there were cows, and tiny bright bursts of yellow that were gorse bushes, and a solitary distant spire, and then the sky, with scrolled white clouds. (TS, 11)

Dies verleiht den Personen im Text häufig eine statuarische Qualität. „Memory dislikes motion, preferring to hold things still, and as with so many of these remembered scenes I see his one as a tableau.“ (TS, 221) Über lange Passagen hinweg werden Landschaften, Strandbesuche oder Picknicks ausführlich wie Gemäldebeschreibungen geschildert, der Lauf der Dinge wird durch die ikonische Simultanität vorübergehend angehalten, das Nacheinander in Nebeneinander verwandelt und das traumatischen Ereignis somit hinausgezögert. „[V]erbale Rahmungsverfahren [...] legen den Fokus auf einen Ausschnitt im Blickfeld, lenken so die Aufmerksamkeit der LeserInnen nachhaltig und bringen die Handlung wie in einem graphischen Bild zum Stillstand.“ (Rippl 2005: 27) Schließlich verbirgt sich in der Bewegung, im Laufen, in den unaufhörlichen Gezeiten des Meeres, das Traumatische, das Unbegreifliche seiner Vergangenheit. „How

¹² Banville erläutert in einem Interview, dass er sich während des Schreibens von *The Sea* auf den Maler Pierre Bonnard konzentriert habe. (Vgl. Lieske 2006: o. S.) Besonders die Erinnerung des Erzählers an die Ferien dieses einen Sommers evozieren die polychrome, symbolistische Qualität Bonnard'scher Bilder. Gerade die Darstellung des Wohnzimmer der Familie Grace als ‚heiliger‘ Ort, als „Edenic moment“ (TS, 89) erinnert an die Gemälde, in denen der Künstler Räume und die Einrichtungsgegenstände in irisierende, hell erleuchtete Subjekte transformiert. Eine eingehendere Beschäftigung mit diesem intermedialen Phänomen würde hier jedoch zu weit vom Thema der vorliegenden Arbeit wegführen.

could she be with me one moment and the next not? How could she be elsewhere, absolutely?“ (TS, 139)

Dieses Unsagbare liegt *zwischen* den einzelnen stummen und starren Bildern seiner Erinnerung, aber auch jenseits der Sprache. Trauma bedingt schließlich nicht nur eine semantische ‚Lücke‘, sondern auch eine sprachliche Leere, die es erschwert oder sogar unmöglich macht, die Erfahrung zu kommunizieren: die Macht der ‚Benennung‘ geht verloren. Folglich halten die verbalen Bilder die Zeit nicht nur an; sie erzeugen zudem Stille und symbolisieren somit „the silence behind the language, the silence within the language“ (Kenny 2006: 59). Das Schweigen wird hörbar gemacht. „One thing happens, and then another, as the ‚whitish swell‘ heaves. In the end, an absolute stillness envelops the remembered moment of disaster and there is a sense of time having stopped in the unstoppable tide.“ (Friberg 2007: 255) Für den Schriftsteller Banville geht die Anziehungskraft, welche die Malerei auf die Literatur ausübt, besonders von dieser „quality of stillness in pictures“ (Banville 1991: 37) aus. Sprache, verbale Kommunikation findet in *The Sea* nur „fragmented, reported or misheard“ (Fordham 2005: o. S.) statt. Die pikturalistischen Strategien werden hier nicht eingesetzt, um den Roman zu einer Manifestation ‚redender Malerei‘¹³ zu machen. Vielmehr versucht der Text die Mediendivergenz zu überbrücken und zur stummen Malerei zu werden.

Rahmungsverfahren können darüber hinaus eine semantische Akzentuierung bewirken. Sie setzen Körper und Landschaften in Szene und der weite Raum der Eindrücke wird infolgedessen erst zu einem *Ort* der Erinnerung gemacht. Die Begrenzung der Wirklichkeitserfahrung in Wirklichkeitsausschnitte, „ermöglich[t] es dem Betrachter allererst, den Szenen Sinn zuzuschreiben und sie zu verstehen“ (Rippl 2005: 179). Max ‚liest‘¹⁴ seine Erinnerungsbilder regelrecht, in der Hoffnung dadurch nachträglich Ordnung stiften und seinen Erlebnissen Substanz verleihen zu können. „Had I ever looked at her in life, with such urgent attention, as I looked at her now?“ (TS, 239) „With regard to Chloe, he seems to ask himself, had he acted too passively?... With regard to Anna, he asks himself, had he been ‚too lazy, too inattentive?‘“ (Friberg 2007: 259) Gleichwohl muss dieser Versuch scheitern. Zum einen kommt der Kunsthistoriker im Laufe seiner Erzählung zu der Erkenntnis, dass seine trügerisch eidetischen Rückblicke nicht einfach vergangene Wirklichkeit wiedergeben. „Really, Madam Memory, I take back all my praise, if it is Memory herself who is at work here and not some other, more fanciful muse.“ (TS, 163) Die Bilder erzeugen

¹³ Malerei ist stumme Poesie, Dichtung redende Malerei. Diesen Ausspruch zu den Schwesterkünsten schrieb Horaz in seiner *Ars poetica* Simonides von Keos zu.

¹⁴ Immer wieder untersucht er die ‚Standbilder‘ seiner Erinnerungen genau: „Let me linger here with her a little while... How intensely that sunbeam glows. Where is it coming from? It has an almost churchly cast, as if, impossibly, it were slanting down from a rose window high above us. Beyond the smouldering sunlight there is the placid gloom of indoors on a summer afternoon, where my memory gropes in search of details, solid objects, the components of the past.“ (TS, 86f).

gen eigenständige Realitäten. Seine Erinnerungen sind konfiguriert durch seine Lebenserfahrungen, seine durch die bildende Kunst geprägte Wahrnehmung und seinen emotionalen Zustand. Zum anderen ist es ihm gerade nicht möglich, das zu visualisieren, was sich nicht problemlos in den Verständnishorizont einordnen lässt. So kann er nicht nur kein kohärentes Bild von sich selbst evozieren; Anna und Chloe, die beiden Personen, welche für ihn direkt mit seinen traumatischen Erinnerungen assoziiert sind, widersetzen sich ebenso seiner visuellen Annäherung und Aneignung. „Once out of my presence she should by right become pure figment, a memory of mine, a dream of mine, but all the evidence told me that even away from me she remained solidly, stubbornly, incomprehensibly herself.“ (TS, 140)

3.3 Ekphrasis: „As if looking would hold her here“

Wurde der Begriff Ekphrasis¹⁵ in der Antike ursprünglich für jede Art von anschaulicher Beschreibung verwendet, bezieht er sich heutzutage in der Literaturwissenschaft auf poetische Darstellungen von Kunstwerken. Als rhetorische Figur will die Ekphrasis in einer Rede oder einem Text *energeia* erzeugen, dem beschriebenen Gegenstand Evidenz und Lebendigkeit verleihen. Ziel ist es, „Abwesendes vor dem geistigen Auge des Zuhörers so zu entfalten, daß dieser den Eindruck hatte, das Abwesende tatsächlich wahrzunehmen“ (Rippl 2005: 68). In den ekphrastischen Passagen des Romans, kommentiert der Erzähler Gemälde des postimpressionistischen Künstlers Bonnard. James Heffernan definiert Ekphrasis als „verbal representation of visual representation“ (Heffernan 1993: 3). Mordens Ekphrasen sollten indessen eher als Evokationen und nicht als Repräsentation von Wirklichkeit begriffen werden. (Vgl. Rippl 2005: 97) Er macht sich die Werke zu Eigen, um Abwesendes heraufzubeschwören und wieder zu beleben. Denn wie bereits angedeutet, ist es ihm nicht möglich, sich bewusst Bilder sowohl von Chloe als auch seiner verstorbenen Ehefrau ins Gedächtnis zu rufen. Die restlichen Mitglieder der Familie Grace visualisiert Max sehr plastisch und akzentuiert. Als er hingegen an die erste Begegnung mit Chloe zurückdenkt, erscheint sie ihm nur als zweidimensionale Figur, als Schattenriss: „She was [...] a silhouette, with the sun behind her making a shining helmet of her short-cropped hair.“ (TS, 29) Und später kann er Chloe, ähnlich wie sein eigenes Spiegelbild, nicht einmal mehr als körperliche Einheit imaginieren:

Her hands. Her eyes. Her bitten fingernails. All this I remember, intensely remember, yet it is all disparate, I cannot assemble it into a unity. Try as I may, pretend as I may, I am unable to conjure her as I can her mother, say,

¹⁵ Für ausführliche Erläuterungen zur Entwicklungsgeschichte des rhetorischen Begriffs der ‚Ekphrasis‘ sei verwiesen auf Gabriele Rippl (2005: 58-100) oder auf James Heffernan (1993).

or Myles, or even jug-eared Joe from the Field. I cannot, in short, *see* her. (TS, 139; meine Hervorhebung, A.M.)

Nach der niederschmetternden Diagnose des Arztes beginnt auch Anna immer *unsichtbarer* für Max zu werden. In seiner Wahrnehmung wirkt ihre Erscheinung zusehends verschwommen und ätherisch. Wie Chloe wird sie in Max' Einbildung zu einem ephemeren Abbild ihrer selbst:

Anna was palely reflected in the glass before me [...] in three-quarters profile. (TS, 15)

Light from the window behind me shone on the lenses of her spectacles where they hung at her collar bone, giving the eerie effect of another, miniature she standing close in front of her under her chin with eyes cast down. (TS, 21)

Nach Annas Tod verblasst ihr Bildnis zunehmend vor seinem inneren Auge:

I was thinking of Anna. I make myself think of her, I do it as an exercise. She is lodged in me like a knife and yet I am beginning to forget her. Already the image of her that I hold in my head is fraying, bits of pigments, flakes of gold leaf, are chipping off. Will the entire canvas be empty one day? (TS, 215)

Die beiden Frauen sind einerseits in Mordens Gedächtnis eingebrannt („lodged in me like a knife“), andererseits „always just beyond focus“ (TS, 139), unerreichbar und undarstellbar. Darin ähneln sie Lyotards Beschreibung traumatischer Erinnerung, welche als *absent presence* „in a half-life, rather like a ghost“ (Lyotard 1990: 11) verharren. Die Unverfügbarkeit des authentischen Bildes versucht Max nun durch kulturell überlieferte Bilder zu ersetzen. Die endgültige, nicht veränderbare Fixiertheit von Kunstwerken wünscht sich der Erzähler für seine unfassbaren Erinnerungen. Er bemüht sich die Leerstelle in seiner Erinnerung in den Bestand seiner Erfahrungen zu integrieren und greift dabei auf Gemälde von Bonnard zurück, da der Kunsthistoriker seit langem an einer Monographie über diesen Künstler arbeitet. Seine Ekphrasen zweier Gemälde des französischen Malers, in welchen er Anna beziehungsweise Chloe wieder findet, können allerdings nicht als kunstanalytisch bezeichnet werden. Morden verwendet keine technischen Begriffe oder versucht die abgebildeten Gegenstände sowie deren Anordnung auf der Bildfläche verbal präzise wiederzugeben. Bei der Beschreibung der Bilder steht sein Wahrnehmungsprozess, seine subjektive Deutung im Vordergrund. Tatsächlich eignen sich Bonnards Studien besonders für diese persönliche Aneignung des Bildsujets, da in der Epoche, in welcher der Künstler tätig war

the idea of a painting as a depiction of narrative finally gives way to a kind of painting where the narrative aspect is effectively passed over to the beholder. The beholder is asked to „perform“ the picture perceptually and

thereby combine the parts to provide the unity (or lack of it) that narrative subject matter did previously. (Elderfield 1998: 2)

Das zwischen 1941 und 1946 entstandene Bild *Nu dans le Bain au Petit Chien* (im Text verzeichnet als *Nude in the Bath, with Dog*, Abbildung 1) verbindet der Erzähler auf mehreren Ebenen mit seiner verstorbenen Frau. Zum einen stellt er eine Analogie zwischen dem Ehepaar Bonnard und seiner eigenen Beziehung her: „Throughout the autumn and winter of that twelvemonth of her slow dying we shut ourselves away in our house by the sea, just like Bonnard and his Marthe at Le Bosquet.“ (TS, 151f) Zum anderen begann Anna nachdem sie krank wurde lange Bäder zu nehmen, genau wie Marthe Bonnard. „At Le Bosquet [Marthe] developed a habit of spending long hours in the bath, and it was in her bath that Bonnard painted her, over and over [...]. The *Baignoires* are the triumphant culmination of his life's work.“ (TS, 152) Des Weiteren sieht sich Max selbst in einer ähnlichen Situation wie der Maler, wurde das Bild doch erst vier Jahre nach dem Tod von Marthe vollendet. Beide Männer sind also mit der Aufgabe konfrontiert, das Abwesende zu porträtieren und wieder zum Leben zu erwecken.

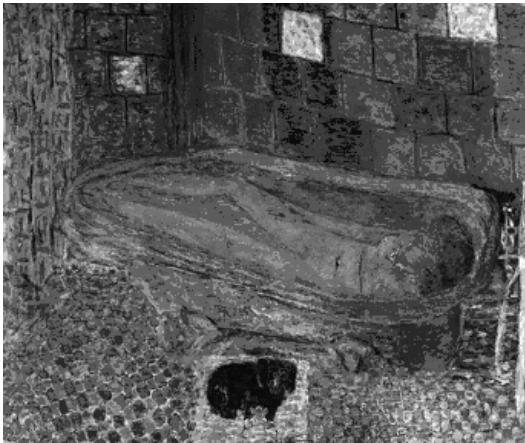


Abb. 1: *Nu dans le Bain au Petit Chien*

So befindet Max auch über die von Bonnard gemalte Marthe in der Badewanne, sie liege dort wie „a goddess of the floating world, attenuated, ageless, *as much dead as alive*“ (TS, 152; meine Hervorhebung, A.M.). Die nachfolgende Bildbeschreibung einer badenden Frau wird folglich explizit mit Anna in Verbindung gebracht:

Beside her on the tiles her little brown dog, her familiar, a dachshund, I think, curled watchful on its mat or what may be a square of

flaking sunlight falling from an unseen window. The narrow room that is her refuge vibrates around her, throbbing in its colours. Her feet, the left one tensed at the end of its impossibly long leg, seem to have pushed the bath out of shape and made it bulge at the left end, and beneath the bath on that side, in the same force-field, the floor is pulled out of alignment too, and seems on the point of pouring away into the corner, not like a floor at all but a moving pool of dappled water. All moves here, moves in stillness, in aqueous silence. One hears a drip, a ripple, a fluttering sigh. A rust-red patch in the water beside the bather's right shoulder might be rust, or old blood, even. (TS, 152f)

Neben der eigenwilligen Prägnanzbildung fällt auf, dass der Erzähler nicht versucht, die besondere Farbgebung des Bildes, zum Beispiel das Spiel der Komplementärfarben orange und blau, verbal nachzuahmen. Dem Kunsthistoriker Morden ist zwar bewusst, dass sich gerade hier der *intermedial gap* zwischen Text und Bild offenbart, da Farben nie authentisch verbalisiert werden können. „The shed [...], the wood of it weathered to a silky, silvery grey, like the handle of a well-worn implement, a spade, say, or a trusty axe. Old Brides-in-the-Bath [d. h. Bonnard, A.M.] would have caught that texture exactly, the quiet sheen and shimmer of it.“ (TS, 43) Jedoch hält ihn dies nicht ab, seine eigenen Beobachtungen immer wieder durch subjektive Farbkompositionen¹⁶ näher zu beschreiben, um das Beschreibungssubjekt zu konkretisieren. Daher verweist das weitgehende Ignorieren der Farben des Gemäldes darauf, dass kein mimetisches Darstellungsprinzip verfolgt wird. Vielmehr betätigt er sich als „lyreless Orpheus“ (TS, 24), versucht er doch durch die Ekphrasis eines Bildes, welches ihn an seine Frau erinnert, Anna symbolisch wieder ins Leben zu holen.¹⁷ „At its extreme, belief in the occult virtual world of ekphrasis involves a desired reversal of death.“ (Kenny 2006: 61) Eine Vitalisierung des Gemäldes wird durch die Einführung einer Zeitebene evoziert. Zum einen entreißt er das Sujet seiner Momenthaftigkeit, indem er zugleich auf die *Vergangenheit* des abgebildeten Augenblicks („Her feet [...] seem to have pushed the bath out of shape and made it bulge at the left end“) und die mögliche *Zukunft* („the floor [...] seems on the point of pouring away into the corner“) rekurriert. Zum anderen belebt er das Motiv durch zahlreiche Bewegungsverbene, alles vibriert und fließt, „all moves here“. Einzig

¹⁶ So beschreibt er beispielsweise Zedern als „monkey-brown“ (TS, 4) und verwendet den Begriff „mouse-pink“ (TS, 36). Durch die neuen Komposita erhält die Farbgebung eine subjektive Dimension und Spezifikation – sie verweist auf die Wahrnehmung des Rezipienten. Entsprechend deutet die Schilderung des Ozeans als „lead-blue“ (3) auf die Schwere, auf das belastende Gewicht, welches Morden mit dem Meer in Verbindung bringt, hin.

¹⁷ Bereits bei den antiken Rhetorikern (etwa Plinius, Quintilian und Cicero) wird die Ekphrasis als ein bildliches Arrangement dazu verwendet, die Toten im Gedächtnis zu bewahren.

die nackte, leblos liegende Frau wird von dem Bewegungsdrang nicht erfasst.

[The bather's] right hand rests on her thigh, stilled in the act of supination, and I think of Anna's hands on the table that first day when we came back from seeing Mr Todd, helpless hands with palms upturned as if to beg something from someone opposite her who was not there. (TS, 53)

Die Figur erscheint trotz seiner Bemühungen „stilled“, es gelingt ihm folglich auch hier nicht, ein lebendiges Bild von Anna heraufzubeschwören. Bedeutungsvoll ist zudem, dass der Versuch erneut in einer Zerstückelung, einer Synekdoche endet. Annas Hände stehen stellvertretend für Mordens Unfähigkeit, ein integrales und sinnvolles Bild seiner Frau bewusst zu visualisieren.

Ähnliches geschieht in einer weiteren Ekphrasis eines Werkes von Bonnard (Abbildung 2):



Abb. 2: La Table Devant la Fenêtre

[Chloe] wore it in a pageboy style, with a fringe at the front overhanging her handsome, high-domed, oddly convex forehead – like, it suddenly strikes me, [...] the forehead of that ghostly figure seen in profile hovering at the edge of Bonnard's *Table in Front of the Window*, the one with the fruit bowl and the book and the window that itself looks like a canvas seen from behind propped on an easel. (TS, 137f)

Die kurze Äußerung verdient zwar kaum die Bezeichnung ‚Beschreibung‘, jedoch gibt sie Auskunft über Max' Wahrnehmungsprozesse. Denn „to spend time in front of [Bonnard's] paintings, however, is to see them change. Figures and objects will move in and out of the viewer's attention,

as each painting seems to present an analysis of the processes of seeing and remembering“ (Elderfield 1998: 3). Chloe ist hier nicht nur, wie bereits ausführlich behandelt, allein durch ein *Körperteil* visualisiert (ihre Stirn), sondern auch in Analogie zu einer „hovering [...] ghostly figure“ gesetzt worden, die wiederum an die Form traumatischer Erinnerung bei Lyotard erinnern lässt. Dabei gerät die Figur in *La Table Devant la Fenêtre* bei einer direkten Betrachtung nicht ins Blickfeld des Betrachters, erst bei einer peripheren Sichtweise manifestiert sie sich.

Dies erweckt den Eindruck von Unsicherheit und Flüchtigkeit, „if what seems solid at one moment isn't at the next, or vice-versa“ (ebd.). Doch auch wenn die umrisshaft sichtbare Porträtfigur – Chloe – zum Fluchtpunkt des Bildes gemacht wird, bleibt sie distanziert, unwirklich, nicht fassbar. Der Porträtgegenstand löst sich in Sinneseindrücke auf.

Die Ekphrasis der beiden Bilder verdeutlicht, wie Morden versucht seine Erinnerungsfragmente auf die Gemälde zu projizieren, um das Bild der beiden Frauen zu stabilisieren. „As if looking would hold her here, as if she could not go so long as my eye did not flinch.“ (TS, 239) Doch muss er zwangsläufig dabei scheitern: Es gelingt ihm nicht durch die Betrachtung der Bonnard'schen Gemälde die Erinnerung an Anna und Chloe lebendig zu machen, die Undarstellbarkeit der traumatischen Erinnerung zu durchbrechen.

Die intensive Auseinandersetzung mit seiner Vergangenheit kann für Kunsthistoriker Morden keine retrospektive Sinnstiftung der beiden Ereignisse bringen und demonstriert somit „that life – unlike art – has no neat closing twist“ (Imhof 2006: 173).

4 Das Meer: Das Oszillieren mentaler und sprachlicher Bilder

Max Morden empfindet sich selbst als Wiedergänger, „Someone has just walked over my grave.“ (TS, 4) Bereits in seiner Kindheit traumatisiert, reißt der Tod seiner Frau bei ihm alte Wunden wieder auf und vertieft diese – denn für den „Organismus sind alle [traumatischen] Elemente gleichwertig, sofern sie mit einer bestimmten Art von Erregung und emotionaler Wirkung verbunden sind, die demjenigen des ursprünglich traumatischen Ereignisses entsprechen“ (Fricke 2004: 16). Infolgedessen kommt es zu einer Verbindung und Überschneidung der beiden lebensverändernden Erfahrungen im Bewusstsein des Erzählers. Zum einen vereinigt er sie auf einer intratextuellen Ebene, indem er die ‚Todesursachen‘ der beiden Frauen mit ähnlichen sprachlichen Bildern beschreibt. So bezeichnet er das Aussehen des Meeres in seiner Erinnerung an den Tag von Chloes Tod als „vast bowl of water *bulging* like a blister, lead-blue and *malignantly* agleam“ (TS, 3; meine Hervorhebung, A.M.). „Malignant“ deutet auf den bösartigen Tumor seiner Frau voraus und auch das angeschwollene Wasser („bulging“) wird sprachlich wiederholt:

Her belly was *swollen*, a round hard lump pressing against the waistband of her skirt. (TS, 18; meine Hervorhebung, A.M.)

But there it was, squatting in her lap, the *bulge* that was baby De'Ath, burgeoning inside her, biding its time. (ebd.; meine Hervorhebung, A.M.)

Zudem überlappen seine mentalen Bilder der Ereignisse. Kurz vor Annas Tod kommt es Morden so vor, als ob seine Frau „looked at me wide-eyed in the underwater glimmer of the nightlight“ (TS, 238). Und nachdem ihm eine Krankenschwester mitteilt, dass seine Ehefrau gestorben ist, fühlt er sich erneut an das Meer erinnert: „A nurse came out then to fetch me, and I turned and followed her inside, and it was as if I were walking into the sea.“ (TS, 264)

In diesem Moment ist er nicht mehr nur der Beobachter seiner Erinnerungen, er ‚taucht‘ vielmehr darin ein – Gegenwart und Vergangenheit werden eins für ihn. „They are stopping the clocks‘, [Anna] said, the merest thread of a whisper, conspiratorial. ‚I have stopp[er]ed time.“ (TS, 240)

He is separated from them both, yet, to speak with Baudrillard, while irreversibly separated, they will remain in collusion, inseparably connected. The point of connection is the beach at Ballyless and the bay, in whose waters – an entry to a kind of Otherworld, perhaps – the living die, the dead come alive, and time stops. (Friberg 2007: 255)

Eingedenk seines Scheiterns Chloe und Anna durch die Kunst Pygmalion gleich wieder zum Leben zu erwecken, versucht er daher am Ende des Romans ins ‚Wasser zu gehen‘: „Thus, attempting to swim out into the waters of the bay, he would seem to seek to re-enact the past losses of Chloe and Anna and, by doing so, withstanding the withering work of forgetting.“ (Friberg, 259) Aber auch hier muss er versagen, er stößt sich den Kopf an einem Stein und wird später ohnmächtig gefunden. Die Erinnerung kann für ihn nicht lebendig werden. Auch in der Kunst ist keine Erlösung für ihn zu finden: „Paintings retain this idealized aesthetic value throughout Banville, a kind of enviable composure and self-sufficiency utterly lacking in the chaotic world of those who gaze upon them. They are at once a consolation and a mockery.“ (McMinn 2002: 138)

5 Fazit

Jenseits von einfacher Testimonialliteratur verortet, spiegelt *The Sea* die problematisierte Weltwahrnehmung und die traumatischen Erinnerungen des Protagonisten auch auf der *discours*-Ebene wider, indem der Roman unter anderem auf intermediale Strategien zurückgreift. Die Beschreibungen, Ekphrasen und Kunstzitate verweisen somit über sich selbst hinaus und werden innerhalb der Erzählstruktur funktionalisiert. Text und Bild als traditionelle Antagonisten des Paragone streiten nicht mehr um die einander ausschließende Übermacht des einen über den anderen, vielmehr interagieren beide in einem medialen Raum auf verschiedene Weise. Der

Roman versucht „mit den [der bildenden Kunst] ausschließlich zugesprochenen Kompetenzen die eigenen Defizite zu kompensieren“ (Rajewsky 2002: 45), um so die Kluft zwischen den beiden Medien zu überbrücken. Wort und Bild sind in den pikturalistischen und ekphrastischen Konfigurationen komplementär miteinander verbunden und erzeugen so Max Mordens idiosynkratische Sichtweise der Welt, die zugleich Ausdruck seiner traumatisierten Disposition ist. Bezüglich der Paragone-Frage behält die Maxime der Mimesis nur noch im Zusammenhang mit epistemologischen Fragestellungen eine Bedeutung für die intermedialen Interaktionen des Textes. Denn die Frage, welches Medium Wirklichkeit *besser* abbilden kann, erscheint im Hinblick auf traumatische Erinnerung hinfällig. Die mediale Kodierung der ursprünglichen traumatischen Szene kann immer nur eine Annäherung sein. Daher geht es in *The Sea* auch gar nicht um eine möglichst genaue Darstellung des ‚Unfassbaren‘. Vielmehr wird der Prozess des Herantastens an das Unaussprechliche vorgeführt und die Schwierigkeit, sich dem traumatischen Ereignis direkt zu nähern aufgezeigt – die Erzählung kann dort nur nach Umwegen ankommen. Die Problematik der Vermittlung des traumatischen Erlebens, „das sich einer Integration in Sprache und Erzählung [widersetzt] und an die Grenzen des Erfahr- und Mitteilbaren“ (Fricke 2004: 10) führt, und die Suche des Protagonisten nach Sinnstiftungsstrategien stehen im Vordergrund der Geschichte. Auch wenn Max Morden letztendlich an seiner Tiefenschau, seiner Sinnsuche scheitern muss, konstatiert der Roman keinesfalls das *ästhetische* Scheitern am Unfassbaren; er gibt sich nicht der Aporie hin, sondern überführt die Erlebnisse des Protagonisten in eine narrative Form. Der Wunsch des Erzählers ‚narrativiert‘ zu werden, findet schließlich Erfüllung: „No, what I am looking forward to is a moment of earthly expression. [...] I shall be expressed, totally. I shall be delivered, like a noble closing speech. I shall be, in a word, *said*.“ (TS, 185).

Literaturverzeichnis

6.1 Primärliteratur

Banville, John, *The Sea*. London, 2005.

6.2 Sekundärliteratur

Assmann, Aleida, „Stabilisatoren der Erinnerung – Affekt, Symbol, Trauma“. In: *Die dunkle Spur der Vergangenheit: Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein*. Hrsg. von Jörn Rüsen und Jürgen Straub. Frankfurt am Main, 1998. S. 131-152.

Banville, John, „Slouching Toward Bethlehem“. In: *The New York Review of Books* 38 (30.5.1991). S. 36f.

Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, 1996.

Eicher, Thomas, „Was heißt (hier) Intermedialität?“. In: *Intermedialität. Vom Bild zum Text*. Hrsg. von Ulf Bleckmann und Thomas Eicher. Bielefeld, 1994. S. 11-28.

Elderfield, John „Interview in regard to the Bonnard exhibition“. In: *MoMA (The Magazine of The Museum of Modern)*, 1998. S. 1-6.
<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/bonnard/interview/index.html> (Zugriff: 30.04.09).

Fischer, Gottfried, Riedesser, Peter, *Lehrbuch der Psychotraumatologie. Mit 20 Tabellen*. München, 1999.

Fordham, Finn, „High Tidings“. In: *The Guardian* (25.06.2005).
<http://www.guardian.co.uk/books/2005/jun/25/bookerprize2005.bookerprize> (Zugriff: 22.03.09)

Friberg, Hedda, „Waters and Memories Always Divide: Sites of Memory in John Banville's *The Sea*“. In: *Recovering Memory. Irish Representations of Past and Present*. Hrsg. von Hedda Friberg, Irene Gilsenan Nordin und Lene Yding Pedersen. Newcastle, 2007. S. 244-262.

Fricke, Hannes, *Das hört nicht auf: Trauma, Literatur und Empathie*. Göttingen, 2004.

Heffernan, James A. W., *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, 1993.

Imhof, Rüdiger, „*The Sea*: ‚Was't well done?‘“. In: *Irish University Review* 36 (1), 2006. S. 165-181.

Kenny, John, „Well Said Well Seen: The Pictorial Paradigm in John Banville's Fiction“. In: *Irish University Review* 36 (1), 2006. S. 52-67.

Kopf, Martina, *Trauma und Literatur: Das Nicht-Erzählbare erzählen – Assia Djebar und Yvonne Vera*. Frankfurt am Main, 2005.

LaCapra, Dominick, *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore, 2001.

Lieske, Tanya, „'Wir leben durch den Tod'. Der irische Schriftsteller John Banville im Gespräch“. In: *Deutschlandradio Büchermarkt* (25.09.2006).
<http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/547159/> (Zugriff: 07.04.2009)

Lyotard, Jean-François, *Heidegger and 'the Jews'*. Minneapolis, 1990.

McMinn, Joseph, „*Ekphrasis* and the novel: the presence of paintings in John Banville's fiction“. In: *Word & Image* 18 (2), 2002. S. 137-145.

Mitchell, W.J.T., „Was ist ein Bild“. In: *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Hrsg. von Volker Bohn. Frankfurt am Main, 1990. S. 17-68.

Neumann, Birgit, „Trauma und Traumatheorie“. In: *Grundbegriffe der Kulturtheorie- und Kulturwissenschaft*. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart, 2005. S. 215-217.

Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*. Tübingen, 2002.

„dies., „Intermedialität ‚light‘? Intermediale Bezüge und die ‚bloße Thematisierung‘ des Altermedialen“. In: *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Roger Lüdeke und Erika Greber. Göttingen, 2004. S. 27-77.

Rippl, *Beschreibungs-Kunst. Zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Inkontexte (1880-2000)*. München, 2005.

Schmidt, Siegfried J., *Kalte Faszination. Medien – Kultur – Wissenschaft in der Mediengesellschaft*. Weilerswist, 2000.

Wirth, Uwe, „Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität“. In: *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Hrsg. von Urs Meyer, Roberto Simanowski und Christoph Zeller. Göttingen, 2006. S. 19-38.

Wolf, Werner, „Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung der Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs ‚The String Quartet‘“. In: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 21, 1996. S. 85-116.

ders., „Intermedialität“. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart/Weimar, 2001. S. 284-285.

ders., „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildener Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie“. In: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Hrsg. von Ansgar und Vera Nünning. Trier, 2002. S. 23-104.

6.3 Abbildungen

1. Abbildung: Pierre Bonnard, *Nu dans le bain au petit chien* (1941-1946)

Oil on canvas, (121.9 x 151.1 cm), Carnegie Museum of Art, Pittsburgh. ©1998 Estate of P. Bonnard/ARS, N.Y.

http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/bonnard/paintings/lb2_left.html (letzter Zugriff: 03.09.2009).

2. Abbildung: Pierre Bonnard, *La Table Devant la Fenêtre* (1934-1935)

Oil on canvas, (101.6 x 72.4 cm), private collection. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris.

http://www.nytimes.com/slideshow/2009/01/30/arts/0130-BONN_9.html (letzter Zugriff: 03.09.2009).

Komparatistik Online © 2009



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de