

Die fledermausähnliche Seele des Stephan Dädalus

Zum Werk von James Joyce

Stephan Dädalus, Jesuitenzögling, Schüler des Belvedere College in Dublin, anerkannter Musterknabe, schon auf halbem Wege zu heimlichen, halbbewußt gesuchten Bordellerfahrungen, unbestrittener Star im Englischen Aufsatz, Feind aller Körperertüchtigung und Kaltwasserkuren, steht mürrisch, innerlich unbeteiligt und doch betroffen während des Trubels vor der Pfingstaufführung seiner Schule herum. Ausgelöst durch einen Stockschlag gegen seine Wade und von einem Blick in das hämische Vogelgesicht seines Rivalen, der ihn zu einer öffentlichen Selbstbeichtigung zwingen will, befällt ihn die Erinnerung an einen etwa zwei Jahre zurückliegenden Streit mit seinen Schulkameraden, wer denn der größte englische Dichter sei. Stephan hatte neben Kardinal Newman Lord Byron genannt. Während Dämmerung sich niedersenkte, war Stephan von den andern verprügelt worden, weil er sich der damals gültigen öffentlichen Meinung widersetzte, daß ein „Ketzer“ mit zweifelhaftem Lebenswandel kein großer Dichter sein könne. „Was er war, ist mir ganz einerlei“ (J 75).

James Augustin Joyce wurde 1882 in Rathgar, einem Vorort von Dublin, geboren und starb 1941 in Zürich. Er legte einen ähnlichen Bildungsgang wie sein Held Stephan zurück. Die autobiographischen Züge seines Werkes sind unbestritten, von ihm selbst beabsichtigt und bezeugt. Wie Joyce, der 1904 Irland verließ, nimmt auch Stephan freiwillig die Verbannung auf sich. Ehe seine literarische Arbeit einigen Ertrag abwarf, lebte Joyce lange Jahre als Sprachlehrer in Triest (er war polyglott). Zu seinen maßgeblichen Förderern zählten der irische Dichter William Butler Yeats und vor allem Ezra Pound, zu seinen Bewunderern T. S. Eliot, H. G. Wells, Italo Svevo, Hermann Broch, Ernest Hemingway, Samuel Beckett; zu seinen verständnisvollen Kritikern C. G. Jung, E. R. Curtius, Thornton Wilder, zu seinen Verächtern Paul Claudel¹.

¹ Zitiert wurde aus den preiswerten Taschenbuchaufgaben: „Jugendbildnis des Dichters“ (J) (Frankfurt 1967, Fischer Bücherei 854); „Stephen Daedalus“ (St) – ein Fragment – (Frankfurt 1965, Fischer Bücherei 540); „Dublin“ (D) (Frankfurt 1961, Fischer Bücherei 414); „Ulysses“ (U) (München 1966, sonderreihe dtv 49/50). – Man ist erstaunt, daß ein so angesehener Verlag wie Suhrkamp (in der Lizenzausgabe S. Fischer) einfache katholische Termini nicht richtig übersetzen kann. Dafür einige Beispiele aus „Jugendbildnis des Dichters“: „The sodality of the Blessed Virgin Mary“ wird mit „Marienkongregation“ (Taschenbuch S. 23) statt „Marianische Kongregation“ übersetzt; „venial sin“ mit „Erlassungssünde“ (S. 122) statt „läßliche Sünde“; „humeral veil“ mit „Chorpelz“ (S. 144) statt „Schultertuch“; „according to the order of Melchisedec“ mit „nach dem Melchisedek-Orden“ (S. 145) statt „nach der Ordnung des Melchisedek“.

Am 7. 1. 1904 entwarf Joyce fast in einem Zug die autobiographische Skizze „A Portrait of the Artist“, die er dann in einem zehn Jahre währenden Umschmelzungsprozeß zuerst zu dem Roman „Stephan Daedalus“ und dann zu dem formal viel ausgefeilteren „Jugendbildnis des Dichters“ umwandelte. Sein Elternhaus, seine Jesuitenlehrer, seine Freunde, die Iren, „ein von Priestern geknechtetes, gottverlassenes Volk“ (J 37), Dublin, seine ausgedehnte Lektüre in einer stets steigenden Zahl von Sprachen dienten ihm dazu ebenso als Rohmaterial wie seine Reaktion darauf, seine Erfahrungen. Stephan Dädalus ist zugleich das Ergebnis der Selbstprojektion und der Selbstverfremdung, Wunschbild und Alpdruck, Objekt Joycescher Selbstbewunderung und wachsender Distanz und Selbstironie. Im „Jugendbildnis“ offenbart sich die ganze ungeheure, problemgeladene Spannung, die der moderne Dichter zu ertragen hat, der bewußt die Last der Bewußtheit auf sich nimmt.

Durch den Mund Stephans legt der Dichter befreiende Bekenntnisse ab, durch die Darstellung Stephans stellt er einen Teil seiner selbst und seine Vorstellung vom Künstler dar und benutzt das von ihm gestaltete Bild als Mittel zur Erkenntnis, die für ihn zunächst Selbsterkenntnis bedeutet². Stephan, der die Kunst „in drei progressive Formen“ (J 194) einteilt, hat (wie Joyce) als Lyriker begonnen. Von der lyrischen Form, „in der der Künstler sein Bild in unmittelbarer Beziehung zu sich selbst darstellt“ (J 194), möchte er über die epische zur dramatischen Form gelangen. „Die einfachste epische Form geht aus der lyrischen hervor, wenn der Künstler bei sich verweilt, über sich nachgrübelt als das Zentrum eines epischen Ereignisses, und diese Form entwickelt sich weiter, bis das Zentrum emotioneller Gravität gleich weit entfernt ist vom Künstler und vom anderen“ (J 195). Die für Stephan höchste und wertvollste Form, die dramatische, in der der Künstler „sein Bild in unmittelbarer Beziehung zu anderen darstellt“ (J 194), hat Joyce, obwohl er ein Theaterstück („Verbannte“) schrieb und obwohl er vorwiegend dramatisch arbeitete, nicht erreicht.

Die Mittel- und Mittlerstellung Stephans, der zugleich der Wahrnehmende und der Wahrgenommene ist, bedingt einen Doppelaspekt: der Leser wird in Stephans Wahrnehmungsperspektive hineinversetzt, sieht mit dessen Augen, und wird doch auf Distanz gehalten. Die Technik, den Leser mittels der „Geistesorgane“ (U 641) Stephans wahrnehmen, ihn die schrittweise Erweiterung seines Bewußtseinsbereichs, die wachsende Differenzierung und Komplexität seiner Bewußtheit, damit seiner Erkenntnis-

² Daher ist es gleichermaßen berechtigt, die Tradition des Künstler- und Bildungsromans wie der Confessiones in Anspruch zu nehmen. Joyce selbst sah eine Parallele in Michail Lermontows „Ein Held unserer Zeit“ (1840), den er allerdings erst später las (Ellmann, 215).

Daß Joyce keine Memoiren schreiben wollte, beweist m. E. schon die Tatsache, daß er sich bei Lebzeiten einen geeigneten Biographen aussuchte: Herbert Gorman, James Joyce, Sein Leben und sein Werk (Hamburg 1957). Die Biographie bricht 1939 ab, Gorman starb vor Joyce. – Eine sehr ausführliche Biographie: Richard Ellmann, James Joyce (Zürich 1961); eine kurzgefaßte: Jean Paris, James Joyce (Reinbek 1966, rowohlts monographien 40); einen Lebensabschnitt untersucht Kevin Sullivan, Joyce among the Jesuits (New York 1958). Ernst Robert Curtius, James Joyce und sein Ulysses (Zürich 1929); C. G. Jung, Ulysses, Ein Monolog, in: Wirklichkeit der Seele (Zürich 1934) 132–169; Thornton Wilder, James Joyce, Leben und Werk, in: Merkur 3 (1949).

möglichkeit, miterleben zu lassen, hat Joyce zuerst im „Jugendbildnis“ entwickelt. Aus den einfachen, kindlich-naiven Sätzen des kleinen Stephan entfaltet er organisch die verfeinerten, ja raffinierten Satzperioden des jungen Künstlers und Intellektuellen Stephan. Eine andere Sprachebene führt in eine andere geistige Welt. Für Joyce, der hoch musikalisch war, äußert sich die Seele dessen, der spricht, am unmittelbarsten in Rhythmus und Sprachmelodie. Die frühere und vergleichsweise konventionelle Fassung „Stephan Daedalus“ läßt von diesem Verfahren noch wenig erkennen. Die Novellen „Dublin“ (zeitlich zwischen den beiden Romanfassungen entstanden) sind, obwohl sein Name nicht genannt wird, mit Stephans Augen gesehen. Zunächst war der Titel „Ulysses in Dublin“ vorgesehen. Den Einfall verwendete Joyce dann für seinen skandalumwitterten „Ulysses“. Dieser Roman, der die kläglichen Durchschnittserlebnisse eines durchschnittlichen Dubliner Bürgers namens Leopold Bloom an einem einzigen Tag, dem 16. Juni 1904, zum Thema hat, führt die Joycesche Spezialtechnik zur Vollendung: aus Wahrnehmungsperspektiven heraus, deren Peilrichtung sich sprunghaft ändern kann, nicht aber deren Zentralen, leuchtet er bestimmte Ausschnitte aus dem äußeren und inneren Leben an, Ausschnitte, deren Enge, Weite oder Tiefe den Wahrnehmungsmöglichkeiten, der seelischen Differenziertheit der dargestellten Personen entsprechen, die ihrerseits Wahrnehmungsmittel sind. Auf dem nahezu unerschöpflichen, stets relativierenden Beziehungsreichtum dieses Buchs, in dem, kunstvoll miteinander verschlungen, jedes Ereignis sich auf alle anderen beziehen kann und auf nichts, in dem das banalste Vorkommnis zugleich mythen- und symbolbeladen und nichtssagend ist, beruht seine „Schwerverständlichkeit“³. Als Medium dient allein die Sprache, die Primitivität oder Kompliziertheit des Satzbaus, die Individualität des Rhythmus, die Verschiedenheit der Wellenlängen und des Wortschatzes, andere Stilebenen.

Ein „Ulysses“ tritt im „Ulysses“ nicht auf. Der Titel ist das Schlüsselwort. Hinter seinem Werk steht und in ihm lebt der Autor James Joyce, der die Fahrt durch sein Bewußtsein angetreten hat und diesen Bericht, zum gewaltigen Monolog gestaltet, als künstlerisches Gebilde zwischen sich und den Leser schiebt. Auch die Personen in diesem Roman sind Ulysses, Irrfahrer durch sich selbst und durch die Welt, stets unterwegs *zurück* nach Ithaka, das *hinter*, nicht *vor* ihnen liegt. Ulysses ist der Joycesche Jedermann, bei aller falschen Zufriedenheit auf unruhiger, suchender Wanderschaft – doch „Wohin?“ (U 760).

Und der Leser? Auch er ist Ulysses, dem der Autor auf der Irrfahrt durch das Buch jede Hilfestellung verweigert. „Finnegans Wake“⁴, Joyces letztes Werk, gibt noch

³ In der Relativierung der Person hat bereits Curtius (S. 29) ein Hauptmerkmal des „Ulysses“ gesehen. Hermann Broch bringt den Roman mit der Relativitätstheorie in Verbindung (James Joyce und die Gegenwart, in: Gesammelte Werke, 10 Bde., Zürich 1953–61, Bd. 6, 197). Zu dem Roman gibt es einen von Joyce selbst angeregten Kommentar: Stuart Gilbert, Das Rätsel Ulysses (Zürich 1960).

⁴ „Finnegans Wake“ (London 1939) wird hier nur gestreift. Das Werk ist unübersetzt und wahrscheinlich nur interlinear übersetzbar. Die Identität der darin enthaltenen Jedermannfigur, des Humphrey Chimpden Earwicker (H. C. E. = Here Comes Everybody) ist nicht mehr bestimmbar.

mehr Rätsel auf. Held Stephan, der Wasserscheue, taucht darin gar nicht mehr auf. Schon im „Ulysses“ ist er zu des Juden Bloom Pendant verkümmert, zu einem anderen, nicht mehr dem alleinigen Wahrnehmungszentrum. War er dem programmatischen Anspruch, den sein Name ausdrückt, nicht gewachsen? Sein Vorname weist auf den ersten christlichen Märtyrer hin (und in typisch Joycescher Bedeutungsanhäufung auch auf Stéphane Mallarmé), sein Nachname auf den Erbauer des Labyrinths und Flügelschmied. Das vogelähnliche Bild vom Höhenflug des Dädalus stellt die Verbindung her zu dem vogelköpfigen ägyptischen Gott Thot, „dem Gott der Dichter“ (J 205). In Stephan Dädalus mischen, durchdringen und bekämpfen sich christliche und antike Vorstellungen. Für Stephan ist der Künstler, der er werden will, ein *artifex*, ein „Macher“, der Helfer zur Flucht aus dem Labyrinth. „Über diese Dinge sprechen, ihr Wesen zu verstehen suchen, und wenn man es verstanden hat, langsam und demütig und immer wieder versuchen, aus der rohen Erde oder dem, was sie hervorbringt, aus Laut und Form und Farbe, die die Gefängnistore unserer Seele sind, ein Bild der Schönheit, wie wir sie verstanden haben, herauszupressen – das ist Kunst“ (J 188).

Stephan und sein Thomas von Aquin

Die „Gefängnistore unserer Seele“ zu öffnen, einen Ausweg zu entdecken aus dem Labyrinth, dessen Baumaterial „aus der rohen Erde oder dem, was sie hervorbringt“ besteht, dessen verworrene, undurchschaubare Anlage ein Abbild und Ergebnis der Verworrenheit und Dunkelheit des menschlichen Bewußtseins ist – darin sieht Stephan die Aufgabe des Künstlers. Nur von ihm, dem „Priester . . . der ewigen Imagination“ (J 201), könne der Impuls zu geistiger Erneuerung ausgehen, denn er ist „das mächtige Zentrum des Lebens seiner Zeit, mit der er in vitalster Beziehung steht“ (St 47). Er allein ist der Held, der es wagt, sich der Brutalität des Lebens zu stellen, der sich selbst als Schmelztiegel und Schmied darbietet. „Zum millionsten Male suche ich die Realität der Erfahrung, aus der ich in der Schmiede meiner Seele das ungeschaffene Bewußtsein⁵ meines Volkes schmieden will“ (J 230).

Doch Lyriker Stephan, der auszieht, um zu lernen, „was das Herz ist und was es fühlt“ (J 230), diagnostiziert sich selbst als modernen Intellektuellen. „Der moderne Geist ist vivisektiv“ (St 132). Ehe er als Schmied schaffen kann, ehe er beginnen kann, ein Bild der Schönheit zu formen, braucht er eine seinen Intellekt einigermaßen befriedigende Rechtfertigung seines Tuns. Bevor Stephan sich künstlerisch betätigt, arbeitet er eine Ästhetik aus, die er für „angewandten Aquino“ (St 40 und J 190) hält⁶. Seine

⁵ In einer der Anmerkungen zu seiner stoffreichen Interpretation des „Jugendbildnisses“ bringt Willi Erzgräber (James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, in: *Der moderne englische Roman*, Berlin 1965, 78–114) einen Hinweis auf den möglichen Doppelsinn des englischen Wortes „conscience“, das Bewußtsein und Gewissen bedeuten kann (S. 113/14).

⁶ Über das Verhältnis von Joyce zu Thomas von Aquin siehe die umfassende Arbeit von William T. Noon SJ „Joyce and Aquinas“ (New Haven, London 1957).

Vorliebe für die „Bulldogge Aquino“ (U 237) verhehlt Stephan nie. Neben ihm bewundert er Aristoteles, von dem er nicht glaubt, daß er „der besondere Schutzherr derer ist, die die Nützlichkeit des Tretens auf der Stelle verkünden“ (St 133). Das Werk beider Philosophen schulmäßig auszulegen interessiert ihn nicht im mindesten. Er will lediglich ihre Gedanken verwenden, wobei es ihn wenig kümmert, wessen Ideen er gerade „vorantreibt“.

Stephans Entwurf einer Ästhetik muß seltsam widersprüchlich, ja unverständlich erscheinen, sucht man darin ein schlüssiges, lehrbares System oder den Versuch einer Definition der Schönheit an sich. Er möchte ein Bild der Schönheit gestalten, „wie wir es verstanden haben“. Seine Überlegungen sind in die Darstellung des Entwicklungsprozesses des Künstlers Stephan hineinverwoben. Joyce bietet das „Schauspiel des ästhetischen Instinkts bei der Tat“ (St 133) zusammen mit der Kritik dieses Schauspiels durch Stephan. Dessen Aufmerksamkeit richtet sich auf die Beziehung zwischen einem schönen Gegenstand und dem Betrachter, der ihn als schön empfindet. Noch genauer: Stephan unterwirft den Vorgang, durch den die Beziehung zwischen Gegenstand und Betrachter zustande kommt, einer Vivisektion, versucht den Akt der Wahrnehmung der Schönheit zu sezieren. Er konzentriert sich auf das, was im wahrnehmenden Subjekt dabei vorgeht. „Der erste Schritt in der Richtung der Schönheit besteht darin, die Natur und die Weite der Imagination zu erfassen, den Akt der ästhetischen Apprehension selbst zu begreifen“ (J 189).

Im Lauf seiner Entwicklung distanziert sich Stephan etwas von der für ihn allzu glatten Formel „Schönheit, der Glanz der Wahrheit“ (St 48), hält jedoch Schönheit und Wahrheit weiterhin für verwandt (J 189). Seine Ästhetik ist zugleich seine Erkenntnistheorie, Kunst ein Mittel, „bis zum Wesen aller Dinge vorzustoßen“ (St 12). Der Weg, den Stephan einschlägt, führt über die Selbsterkenntnis, zunächst über die Erkenntnis und Absicherung der eigenen Möglichkeit zur Erkenntnis, deren erste Stufe für ihn die Wahrnehmung ist. Jeder, der einen schönen Gegenstand bewundere, finde „gewisse Beziehungen in ihm, die ihn befriedigen und mit den Stufen jeder ästhetischen Apprehension koinzidieren“ (J 190). Auch die „Eigenschaften der universalen Schönheit“ (J 192) entdeckt Stephan im Vollzug der Beziehung, im Grad und in der Intensität der Annäherung an deren Übereinstimmung: „die befriedigendsten Beziehungen des Sensiblen müssen also mit den notwendigen Phasen der künstlerischen Apprehension übereinstimmen“ (J 192). Und was versteht Stephan nun unter Schönheit? Wiederholt zitiert er Thomas von Aquin, seinen anerkannten Führer in Fragen der Ästhetik („Pulcra sunt quæ visa placent“)⁷ und holt sich bei ihm noch weiteren Rat, den er sich so übersetzt: „Dreierlei erfordert die Schönheit: Vollständigkeit, Harmonie und

⁷ Die platonische Formel „Schönheit, der Glanz der Wahrheit“ taucht zuerst in einem Essay über den irischen Dichter Mangan auf (1902), vgl. Gorman a.a.O. 91. Im Lauf der Zeit entschied sich Joyce immer mehr für Aristoteles und gegen Plato. Beebe weist auf die Ungenauigkeit hin, mit der Joyce Thomas zitiert, und meint, falls es absichtlich geschehen sei, müsse es als erstes Zeichen von Joyces unehrerbietiger Haltung dem „Angelic Doctor“ gegenüber gewertet werden (S. 23).

Leuchten“ (integritas, consonantia, claritas) (St 60, 154 und J 192 f.). Im Unterschied zu Thomas versteht Stephan darunter verschiedene, zeitlich aufeinanderfolgende Stufen. Zuerst teile der Geist das Universum in „zwei Teile, das Objekt und die Leere, die das Objekt nicht ist“ (St 154), und erkenne es als *ein* integrales Ding (integritas). Dann konzentriere sich der Geist auf die Beschaffenheit des Objekts und erkenne es als *ein Ding*, als eine „definitiv konstituierte Entität“ (St 154) (consonantia). Die dritte Eigenschaft, das Leuchten (claritas), bereitete Stephan lange Zeit Kopfzerbrechen. Schließlich sieht er darin die „scholastische quidditas, das Wesen des Dinges“ (J 194). Den Augenblick, in dem das Objekt sich dem Betrachter erschließt, plötzlich seine Wesenheit offenbart, nennt er zunächst „Epiphanie“: „Die Seele des gewöhnlichsten Objekts, dessen Struktur so bestimmt wird, scheint uns zu strahlen. Das Objekt vollendet seine Epiphanie“ (St 154)⁸. Wenn die ästhetische Subjekt-Objekt-Beziehung sich in diesem erstrebenswerten Endzustand vollendet, so tritt die „leuchtendstille Stasis des ästhetischen Wohlgefallens“ ein, für die, nach Stephan, der italienische Physiologe Luigi Galvani den schönsten Ausdruck „Verzauberung des Herzens“ gefunden hat (J 194). Getreu seiner Überzeugung, das durchschnittliche Leben enthalte ein Höchstmaß an dramatischer Spannung, falls sie wahrgenommen wird, der banalste Gegenstand sei einer „Epiphanie“ fähig, falls er für würdig gehalten wird, wählt Stephan als Beispiele die Uhr des Ballast Office (St 155) und den Korb eines Metzgerjungen (J 194).

Stephan, der sich höhnisch gegen die Ansicht wendet, die „menschliche Natur sei etwas Konstantes“ (St 124), dessen Autor Joyce die menschliche Person als etwas ständig im Wandel Befindliches verstand und darstellte, lehnt nachdrücklich und etwas überheblich die lehrhafte und pornographische Kunst als unvollkommen ab, da sie „kinetische“ Gefühle erzeuge – „Verlangen und Widerwillen“ (J 186). Er träumt von einer „statischen“ Erregung, davon, daß der Geist innehalten und sich, vom Rhythmus der Schönheit erfaßt und getragen, über Verlangen und Widerwillen erheben und einen Augenblick der wenigstens ästhetischen Zufriedenheit erleben könne. Er selbst wünscht sich dabei passiver zu verhalten als das „epiphanisierende“ Objekt. Stephan wartet auf seine Epiphanie, wie er im „Hause des Schweigens“, das er um sich errichtet hat, auf seine „Eucharistie“ wartet, darauf, daß das „brennende Zeichen der Zufriedenheit“ herabsteigen möge (St 11). Im „Ulysses“ träumt Stephan diesen Traum nicht mehr. Er existiert in der „unentrinnbare(n) Modalität des Sichtbaren“ (U 45) – auch wenn er nicht sehen will –, zwischen dem „Diaphanen“ und „Adiaphanen“ und ist sich über sein praktisches Nichtvorhandensein im klaren: „Sieh jetzt. Dort die ganze Zeit über ohne dich: und ewig soll sein endlose Welt“ (U 45). Auch die oft gerügte Wertfreiheit des „Ulysses“ beruht weniger auf der Leugnung irgendwelcher Werte (deren wirksame Abwesenheit ja parodiert wird) als in der allzu ergebenen, unter-

⁸ 1900 begann Joyce „Epiphanien“ in einem Heft zu sammeln, wie er das auch seinen Stephan tun läßt (St 153). Im „Jugendbildnis“ taucht das Wort nicht mehr auf. Im „Ulysses“ wird es etwas wehmütig erwähnt (U 475).

schieds- und unterscheidungslosen Hinnahme dessen, wie es kommt. Der seltsam düstere Reiz der kunstvollen Arabesken dieses Werks erregt weder Verlangen noch Widerwillen, sondern Trauer und Niedergeschlagenheit. Es „epiphanisiert“ nicht, obschon Stuart Gilbert meint, der „Ulysses“ sei „statische Schönheit nach der Definition des Aquino“ (a. a. O. 13).

Für Stephan, der sich nach der Offenbarung der Wahrheit in Schönheit sehnt und der einen Gegensatz zwischen dem Schönen und Guten nicht für notwendig hält, gibt es keine Trennung zwischen Kunst und Natur. Der künstlerische Prozeß sei ein natürlicher, sich über Kunst zu äußern bedeute, „sich über einen wahrhaft sublimen Prozeß der eigenen Natur (zu) äußern“ (St 121).

Viel von Stephans bissiger Polemik erklärt sich aus der Tatsache, daß er sich als Künstler in eine Verteidigungsstellung gedrängt fühlte und es für notwendig hielt, seinerseits zum Angriff überzugehen, um sich und seine Anreger (Ibsen, Hauptmann, Newman, Blake, Rimbaud) freizukämpfen. Unter Einsatz ätzender Schärfe ficht er gegen das „veraltete Prinzip, nach dem es das Ziel der Kunst ist, zu belehren, zu erbauen und zu erfreuen“ (St 47). Bitteren Hohn gießt er über die für ihn „profanen“ Gemüter aus, die die Maßstäbe der Kunstkritik aus den zulässigen „Grenzen der Schicklichkeit“ (St 47) gewinnen wollen. Für Stephan, der das Erhabene verachtet, aber für das Erhebende eintritt, gilt: „Kunst ist keine Flucht vor dem Leben. Das Gegenteil ist der Fall. Sie ist der zentrale Ausdruck des Lebens“ (St 52). Von der Macht und Magie des Wortes zutiefst überzeugt, wendet er sich der Dichtkunst zu, die er für die geistigste der Künste hält.

Stephan und die Kirche

Schon eine flüchtige und oberflächliche Lektüre der Werke des James Joyce dürfte einen Eindruck davon vermitteln, wie stark und tief er sich von der katholischen Atmosphäre, in der er aufwuchs, durchdrungen, besser wohl: bedrängt fühlte, wie „über-sättigt“ auch sein Geist „mit Religion“ war (J 218). Selbst sein Stephan erhebt gegen diese „Botschaft“ keinen Einwand, obwohl er sich innerlich schon von der Kirche gelöst hat: „In Wesen und Geist bist du immer noch Katholik. Katholizismus ist in deinem Blut. Kannst du, der du in einer Zeit lebst, die sich rühmt, die Evolution entdeckt zu haben, wirklich so töricht sein, zu glauben, durch Beharren im Irrtum deinen Geist und sein Wesen neu schaffen oder dein Blut von dem reinigen zu können, was du vielleicht die katholische Infektion nennst? Eine Revolution, wie du sie ersehnst, vollzieht sich nicht gewaltsam, sondern allmählich; und innerhalb der Kirche hast du eine Gelegenheit, deine Revolution in vernünftiger Weise zu beginnen“ (St 149).

Der Autor Joyce hat sich, nach seiner Katholizität befragt, unverblümt als einen Jesuiten bezeichnet⁹. Mehrmals äußerte er sich lobend über die Gründlichkeit seiner

⁹ Er berichtete das Buch seines Freundes Frank Budgen über ihn: „Du nennst mich einen Katholiken. Um der Genauigkeit willen und um mich richtig zu umreißen, solltest du mich eigentlich einen Jesuiten nennen.“ Ellmann a.a.O. 41.

Ausbildung. Anders sein Stephan. Die Worte der Anerkennung, die auch er gelegentlich findet, klingen recht allgemein. Ebenso unpersönlich wirken auch seine Lehrer, kaum individualisiert, uniform, soutanenverpackte Variationen über ein Thema – weltgewandt, doch fern der Welt, wohldosierte pädagogische Güte geschickt handhabend, doch ohne persönliche Wärme und Anteilnahme, stets etwas mißtrauisch. Eine Ausnahme macht nur der Krankenpfleger Bruder Michael. Stephan betrachtet sie, „deren Gegenwart ihn mit Mißtrauen erfüllt gegen sich selbst“ (J 142), so wie auch seine Freunde und die übrige „wurmstichige Jugend“ (St 16), die Demut mit Unterwürfigkeit verwechselt, deren „schuldiger Mangel an Selbstvertrauen“ (St 170) ihn anwidert: mit immer größerer Befremdung und Fremdheit und der für ihn bezeichnenden „offenherzige(n) Arroganz“ (St 83).

Im „Ulysses“ setzte Joyce seinen Lehrern ein literarisches Denkmal besonderer Art in Gestalt des denkwürdigen „Ehrwürdigen John Conmee S. J.“¹⁰, der durch Dublin wallt, milde lächelnd, huldvoll nickend, grüßend und wieder begrüßt, freundlich und wohlwollend, nicht ohne Salbung. Auch ihn charakterisiert die Art und Weise seiner Wahrnehmung. Er sieht idyllische Bildchenausschnitte, ein Neben- und Durcheinander banaler, unreflektierter Detailbeobachtungen, Kohlfelder durch den Lattenzaun, Lämmerwölkchen am Himmel (er „liebte fröhliches Dekor“ [U 251]), die scheinbar ordentliche und friedliche Außenseite einer seiner Obhut und Jurisdiktion unterstellten Welt, über die er mit entwaffnender Harmlosigkeit nachsinnt. Aufrichtig und ohne Falsch weilt er im Geiste stets bei seiner Missionsaufgabe. Sein Gang durch Dublin bringt ihn zwar mit vielen Ereignissen in Verbindung, er bleibt davon jedoch unberührt und berührt auch nichts. Die „Heiden“ liegen für ihn geographisch weit entfernt, er predigt über „den heiligen Peter Claver und die afrikanische Mission“ (U 93). „Don Conmee“ bietet ein Prachtbeispiel der Joyceschen Methode der „Unterblendung“, der relativierenden Beleuchtung von unten. Diese Irrfelsen-Episode (wie alle anderen auf ein Kapitel der Odyssee bezogen) ist so etwas wie ein kleineres Modell des „Ulysses“. Gleichzeitig mit Conmee und vielen andern zieht der Vizekönig von Indien durch die Stadt, der so gut wie nichts wahrnimmt. Er ist nur eine prunkvoll aufgeputzte Attrappe.

Und Stephan? Er wird dem abstrakten Entwurf, den er sich von sich selbst machte, immer ähnlicher und gleicht sich dem gleichfalls abstrakten Soutaneninhalt, wofür er seine Lehrer hielt, immer mehr an. In der schwarzen Messe des Circe-Kapitels erscheint er als „ein verkrachter Priester“ (U 588). Mitunter denkt er in Dankbarkeit an Conmee (U 216).

Stephans gespaltene, doppelte Sehweise liegt in seiner eigenen Gespaltenheit begründet, die seine Entwicklung erklärt. Als kleiner Junge wird er im Internat von Clongowes Wood abgeliefert, dessen Atmosphäre er als kalt und ordentlich empfindet.

¹⁰ Conmee ist kein erfundener Name. Ein Pater gleichen Namens war Rektor in Clongowes Wood, später Studienpräfekt am Belvedere College, von 1906–09 Provinzial in Irland (Ellmann a.a.O. 49), nach Sullivan (S. 67) seit August 1905.

Den Neuling stößt ein an Körperkraft überlegener Junge in die Jauchegrube, weil er sich nicht zu einem Tausch von Gegenständen erpressen lassen wollte. Der Vorfall ist symptomatisch. Von der Erkältung, die sich Stephan beim Sturz in das kalte, schlammige Wasser zuzog, hat er sich nie mehr erholt. Die Kälte und Dunkelheit, die kalte Dunkelheit, die Stephan beklemmt, ihn frösteln und frieren läßt, findet besonders im ersten Teil des „Jugendbildnisses“ in eindringlichen poetischen Bildern Ausdruck. Sogar „in der Kapelle roch es nach Kälte und Nacht“ (J 19), das Sonnenlicht, das ins Zimmer des kranken Knaben fällt, ist „so sonderbar kalt“ (J 21). Draußen eine kalte, bleiche Sonne – drinnen ein von Bruder Michael entzündetes, wärmendes Feuer, dessen Wogen und Wallen in der Vorstellung des Fiebernden die Vision des Wassers hervorruft. „Er sah ein Meer von Wellen, lange dunkle Wellen, die sich hoben und senkten, dunkel in der mondlosen Nacht“ (J 27).

Das Bild des Feuers verbindet diese Szene mit dem heftig und hektisch aufflammenden Streit in Stephans Elternhaus über die Haltung der Kirche in der Frage der irischen Unabhängigkeitspolitik. Das freundliche Feuer verliert seine faszinierende Kraft. Die Erinnerung an das warme Feuer wird wieder wach bei den Andachtsübungen zu Ehren des hl. Franz Xaver. Schweigend im Dämmer des Raumes versunken, lauscht Stephan den Worten des Predigers, der das Höllenfeuer beschwört¹¹. „In dem Schweigen wandelte die Dämmerung ihr dunkles Feuer in gelben Schein“ (J 99). Der gelbe Schein dient als Bild-Verbindung zu den gelben Lampen des Bordellviertels. Stephan, der sich verloren wähnt, durchrast, geschürt durch die malerische Schilderung sämtlicher Höllenqualen (J 98 ff.), die grelle Flamme nackter Angst: „Wieder eine Woge. Sein Hirn begann zu glühen. Wieder eine. Sein Hirn brodelte und kochte in der krachenden Hirnschale. Ein Flammenkranz brach hervor aus dem Schädel, schrie wie mit Menschenstimme: Hölle! Hölle! Hölle! Hölle!“ – Und Menschenstimmen kommentieren: „So ist's recht, so was müßt ihr haben, sonst wird nichts aus euch“ (J 114).

Zur Empfindung marmorner Kühle, frustrierender Kälte, ausbrennender Angst kommen Furcht und Abscheu vor körperlicher Züchtigung als Druckmittel. Die ausführliche Schilderung, wie Stephan, dessen Brille ohne seine Schuld zerbrochen war, im Zug einer Strafaktion zur Aufrechterhaltung der Ordnung schuldlos gezüchtigt wird, will nicht sagen, daß Klein-Stephan durch ein paar ungerechte Hiebe den Glauben verlor. Vielmehr zeigt sie, wie der Protest des Jungen schließlich doch in der Anonymität unangreifbarer Autorität verpufft, und daß keiner es der Mühe wert hält, sich um den bohrenden Schmerz, den nur eine sinnlose und entwürdigende Demüti-

¹¹ Nach Sullivan entspricht der Predigttext weitgehend dem Text in „The Sodality Manual or a Collection of Prayers and Spiritual Exercises for Members of the Sodality of the Blessed Virgin Mary“. Ein Exemplar davon bekam Joyce frühestens im Dezember 1895 in die Hand (134 ff.). 1960 bewies James R. Thrane (Joyce's Sermon on Hell: Its Source and Its Backgrounds, *Modern Philology*, 57 [1960] 172–198), daß Joyce als Vorlage vor allem ein Meditationsbuch (17. Jahrhundert) verwendete: *L'Inferno aperto al cristiano perché non v'entri* (engl. Titel: *Hell Opened to Christians, to Caution Them from Entering into It*) von Giovanni Pietro Pinamonti SJ.

gung zufügen kann, zu bekümmern. Stephans Schulzeit wird vom Rhythmus der Schlaghölzer skandiert: „pick, pock, pack, puck. Wie Tropfen eines Springbrunnens, die leise in das bis zum Rand gefüllte Becken fallen“ (J 56).

Loslösung und Abkehr von der Kirche erweisen sich als bereits vollzogen, als der Rektor Stephan die Frage stellt, ob er je daran gedacht habe, dem Orden beizutreten – wobei er innerhalb von vier Sätzen achtmal das Wort „Macht“ gebraucht (J 144). In den Worten des Rektors erkennt Stephan das „Echo seiner eigenen stolzen Träume“ (J 144). Fast erstaunt blickt er nun auf seinen verbissenen und verzweiferten Frömmigkeitsausbruch, Reaktion auf das „anschauliche Höllenbad“, zurück, fast mühelos und ohne Bedauern stellt er fest, daß sein Weg ein anderer ist.

Macht ist für Stephan identisch mit römischer Macht. An den irischen Unabhängigkeitsbestrebungen zeigt er nicht zuletzt deshalb wenig Interesse, weil für ihn „der Römer und nicht der Sachse der Tyrann der Insulaner“ ist (St 27). Ihm, der „im Glauben an die Suprematie Roms erzogen worden“ ist (St 101), verstellt sie auch den Blick. „Jesus oder die Kirche – das ist für mich dasselbe“ (St 96). Er kann ihm nicht folgen, weil er ihr nicht folgen kann, von der er sich entmündigt, unterdrückt und eingesperrt fühlt. „Sprich nicht von ihm. Für mich ist er längst ein Gattungsname. Man glaubt nicht an ihn, man beachtet seine Gebote nicht. Lassen wir Jesus auf alle Fälle aus dem Spiel. Mein Blick reicht nur bis zu seinem Stellvertreter in Rom“ (St 96). Noch der Stephan im „Ulysses“ lehrt römische Geschichte und fühlt sich als „der Diener zweier Herren, ... eines Engländers und einer Italienerin“ (U 26)¹².

Entschlossen, „aus Angst weder einen Tribut in Geld noch in Gedanken“ (St 97) zu entrichten, entzieht sich Stephan der Kirche vor allem deshalb, weil er glaubt, sie verlange von ihm, sein Leben aufzuschieben, zu warten. Überzeugt, sie werde sich seinen künstlerischen Bemühungen in den Weg stellen, verweigert er ihr seine Hilfe, und das, obwohl er seine künstlerischen Glaubenssätze für durchaus orthodox hält.

Der „Damm der Ordnung und der Eleganz“ (J 90), den Stephan gegen die trüben Fluten des Lebens und gegen die Wucht der wild wogenden Flut in seinem Innern errichten wollte, ist zusammengebrochen. Der Druck der Macht hat bei seiner Zerstörung mitgewirkt, die jagende Angst die Wasser zum Übersäumen gebracht, der Ekel vor sich selbst den Bodensatz aufgewühlt. Unreguliert rast der Bewußtseinsstrom dahin. Das „Ungeheuer“ in Stephan wird wach (St 10), er „wurde ein Dichter mit bösem Vorbedacht“ (St 7), der dem Beichtvater seiner Mutter ausrichten läßt, er arbeite an „einem Torpedo“ (St 152). Seinem Freund Cranly erläutert er plastisch und drastisch, er wolle nicht einer Sache dienen, an die er nicht mehr länger glaube. Statt dessen wolle er sich so frei und so vollständig ausdrücken, wie er nur könne, und zu seiner Verteidigung nur selbsterlaubte Waffen gebrauchen: „Schweigen, Verbannung und List“ (J 224 f.).

¹² Das „anschauliche Höllenbad“ siehe Jean-Jacques Mayoux, Joyce (Frankfurt 1967) 36. – „Der Diener zweier Herren“ ist eine Anspielung auf Carlo Goldonis Lustspiel.

Stephan und die Minne

In der kalten und seltsamen Dunkelheit des Schlafsaals träumt der erkrankte Stephan – schlafend oder wachend? – von seiner ersten Heimfahrt. „Seine Mutter küßte ihn. War das wohl recht?“ (J 121)

Kalt, seltsam und dunkel ist das Verhältnis zu seiner Mutter, die er, wie er später sagt, nicht liebt, der er Mangel an eigenen Gedanken und eigenem Willen vorwirft. Die kurze Schlafsaalszene mit ihren plötzlichen, unmerklichen Übergängen von der inneren Welt der Wünsche und Vorstellungen zu der äußeren Welt der möglichen Erfahrungen, die, sobald andeutungsweise konkretisiert, dissonant enden, zeigt Stephans unsichere, zwiespältige Haltung seiner Mutter, der Mater und Materie gegenüber: Sehnsucht nach der „warmen Dunkelheit“ einerseits und liebeforderndes, mißtrauisch ablehnendes Abwarten andererseits. Für Stephan zerfällt das fiktive Pauschalwesen „die Frau“ in zwei gleichermaßen anonyme Wesenheiten. In das „immaterielle Bild“ (J 61) in seiner Seele, dem er zu begegnen hofft, damit er sich wandle, alle Unsicherheit von ihm abfalle (vgl. J 61). Eine nur in unbestimmten Umrissen skizzierte Mädchengestalt geistert durch das „Jugendbildnis“, Inbild des Wunschtraums, Ziel der Sehnsucht, verklärte Erinnerung, romantisch überblendete Realität, als mögliche Erfahrung von vornherein enttäuschend – ohne persönliche Identität. Das Bild des mitten im Bach stehenden, still aufs Meer blickenden Mädchens – wie ein „Seevogel“ erscheint sie ihm – dringt in seine Seele ein und ruft dort eine nahezu ekstatische Bestätigung der Möglichkeit des erhofften Höhenflugs des Dichters Dädalus hervor, Bestätigung seines Rufs zum Dichter, nicht zum Priester.

Und dann ihr materielles Gegenbild, die verbotene Frau, verderbliche Verlockung zur Sünde. Auch sie erscheint zunächst als unklare und wirre Vorstellung, als anonymes Objekt seiner geistigen Ausschweifungen. Was Stephan unter dem Druck vage tabuisierender Verbote für eine gemeine, nur ihm eigene Krankheit des Geistes gehalten hat, wird bald zur abschreckenden und bedrückenden Realität. Die Brücke zur äußeren Wirklichkeit stellt – wie immer bei Stephan – ein Wort her: das Wort „foetus“, verstohlen eingeritzt in das fleckige Holz einer Bank in einem schäbigen Anatomiesaal, den er mit seinem Vater besucht, bringt sein „Blut in Wallung“ (J 83). Als er schließlich im Bordellviertel gestrandet ist, da weiß er, daß der „Schrei der Verzweiflung aus einer Hölle von Verdammten“, der ihn dorthin trieb, „nur das Echo eines gemeinen Geschmiers war, „das er auf der tropfenden Wand eines Pissoirs gesehen hatte“ (J 92). Der Widerhall jenes Echos verwandelt den Unterton zu einem stets mitklingenden Mißton, der sogar bei der Episode mit dem Seevogel-Mädchen hörbar ist. Ein verzerrender Schatten fällt über ihr Bild. Und aus der Dunkelheit tritt es, umgestaltet, von neuem hervor – als das einer „fledermausähnliche(n) Seele, die in Dunkelheit und Geheimnis und Einsamkeit zum Bewußtsein ihrer selbst erwachte“ (J 201).

Emma Clery, die genauer gezeichnete weibliche Hauptfigur in „Stephan Daedalus“, besitzt eine Figur, einen schweren Haarknoten, doch kein Gesicht. Ohne Widerstreben

unterwirft er sich ihrer sinnlichen Ausstrahlung, versucht jedoch vergebens in ihr ein geistiges Prinzip zu entdecken, „das des bedeutsamen Namens Seele wert gewesen wäre“ (St 108). Der Traum vom „mohammedanischen Paradies“ (St 111) läßt nicht lange auf sich warten.

Joyce hat Molly Bloom, die Penelope des „Ulysses“, in der Tat von jeglichem geistigen Prinzip befreit. Ihre Vorstellungen und gedankenähnlichen Einfälle sind „natürlich“, Natürlichkeit ihr einziger Maßstab. Von keinerlei Reflexion unterbrochen, von keinem ebenso unnatürlichen Satzzeichen behindert, fließt der Strom ihrer Assoziationen dahin. Die fehlende Form (Seele, „Form der Formen“ sagt Stephan wiederholt [U 33, 216]) findet in der geformten Formlosigkeit von Mallys innerem Monolog¹³ ihren künstlerisch adäquaten Ausdruck. Zwischen Molly und ihrem gleichfalls monologisierenden „ipsorelativen“ (U 26) Ehemann Leopold Bloom – dessen Geist sich vorwiegend mit dem für ihn unlösbaren Problem befaßt: „Wie sollen wir unsere Frauen beschäftigen“ (U 700) – gibt es keine Art der Kommunikation, die diesen Namen verdient. Der Abstand zwischen den Bewußtseinsebenen, der Spannung erzeugen könnte, veranlaßt ein Gefälle nach unten. Mollys Monolog – ihre „Gegenunterschrift“ (Joyce) – dessen oft lyrische Aufschwünge dazu verführen können, darin eine freudevolle Bejahung des Lebens zu sehen, hat Hugh Kenner mit Recht als „das ‚Ja‘ der Autorität“ bezeichnet, der „Autorität über das tierische Königreich der Toten“¹⁴.

Von daher, von der Fragwürdigkeit bloß biologischer Mutterschaft und blinder, unbewußter Vaterschaft, muß die Zentralproblematik des „Ulysses“, die Vater-Sohn-Beziehung verstanden werden¹⁵. Schließlich sind Vater und Sohn Namen, die eine Beziehung bezeichnen, die ohne Mutter nicht möglich ist. Vom Hamlet-Motiv der Mesalliance ausgehend, entwickelte Stephan, den William T. Noon einen von der alten trinitarischen Häresie des Sabellianismus Verführten nennt, eine Theorie, nach der Vater und Sohn identisch sein können. Sein „feines Gebräu aus Theologicophilologik“ (U 233) hält Stephan allerdings selbst für ungenießbar (U 243).

Anders, mit „Wut und Mitleid“ (St 85), ohne je zu verurteilen, sieht Stephan die dem Bild der Verführerin unähnlichen, die unattraktiven Frauen, die vom Leben Übergangenen. So etwa seine sterbende Schwester Isabel, die gar nicht leben will und kann, deren Geist, „dank einer Enthaltung, die er selbst nicht gewollt hatte“ (St 116), nie geweckt wurde, nie zu leben gewagt hatte. „Sie selbst war nichts gewesen und deshalb hatte sie nichts mit sich oder sich mit nichts verbunden“ (St 116). Ein ebensolches Nichts begegnet uns in der „Eveline“ der gleichnamigen Novelle. Unterdrückt von der brutalen patriarchalischen Herrschaft ihres beschränkten Vaters, zurückschauernd vor dem „banale(n) Opferleben“ ihrer Mutter, „das im Irrsinn endete“ (D 35), ist sie un-

¹³ Der innere Monolog (*monologue intérieur*), „die weitgehende Verwendung des ungesprochenen Selbstgesprächs oder stummen Monologs, der eine genaue Wiedergabe des individuellen Bewußtseinstroms darstellt“, wurde in neuerer Zeit zuerst von dem französischen Dichter Edouard Dujardin (*Les lauriers sont coupés*, 1887) angewandt. Gilbert a.a.O. 15.

¹⁴ Hugh Kenner, *Dublin's Joyce* (London 1955) 262.

¹⁵ Bloom hat keinen Sohn, Stephan keinen (geistigen) Vater.

fähig, dem Matrosen Frank (der sie „Puppi“ nennt) übers Meer zu folgen. „Sie wandte ihm ihr weißes Gesicht zu, passiv, wie ein hilfloses Tier. In ihren Augen war nichts, keine Liebe, kein Abschied, kein Erkennen“ (D 36).

Das Leitmotiv Love (= Liebe) erklingt zum ersten Male im ersten Gedicht der „Chamber Music“, klingt durch die ganze geschlossene Einheit der Joyceschen Poesie hindurch. Love, „männlichen Geschlechts“, wandert suchend, den Kopf über sein Instrument gebeugt, den von Weiden umsäumten, seltsam leblosen Fluß entlang. Die Musik der Liebe findet kein Echo.

Auch das Vogelmädchen verharrt stehend in einem dunklen Bach am Meeresstrand, den Stephan langsam hinaufwatet – er badet nicht mit den andern im Meer. Der Stephan des „Ulysses“, ausdrücklich als „wasserscheu“ (U 686) bezeichnet, schreitet am 16. Juni 1904, einem Tag nach langer Trockenheit, den Wogen seiner Assoziationen hingegeben, den Meeresstrand entlang. – Mollys dahinströmender Monolog enthüllt ihr flußartiges Wesen. Anna-Livia-Plurabella in „Finnegans Wake“ ist selbst Fluß. Traurig raunend, beschmutzt und benutzt, doch ungenutzt, fließt sie zurück zu ihrem alten kalten Vater, dem Ozean.

Stephans eigene Gespaltenheit, hervorgerufen durch seinen Hang zu Abstraktion und gekoppelt mit seinem Doppel-Blick, wirkt auf ihn selbst zurück: bei physischer Anwesenheit, doch psychischer Abwesenheit „der Frau“ vollzieht er zwangsläufig in einem sehr alten und sehr neuen Sinn die Haltung eines Minnenden (Minne = ursprüngl. Gedenken an einen Abwesenden). Doch Visisekteur Stephan durchschaut sich und die Folgen der „schweigsame(n), verächtliche(n) Beschäftigung mit sich selbst“ (St 101) sehr wohl. So scheint ihm der Fall seiner Schwester Isabel auch eine Anklage gegen ihn zu enthalten. Was seinen Entschluß nicht ins Wanken bringt, zunächst sich selbst zu retten (vgl. St 85).

Der unritterliche Stephan kennt sich und seine Schwäche und Feigheit (vgl. U 239). Hin- und hergerissen zwischen der Wut auf ihren vermeintlichen Verrat (den er selber als die Unmöglichkeit eines Besitzanspruchs auf ihre verleugnete Seele erkennt und den er sich selber durch den Entwurf eines Rivalen erträglich macht), zwischen dem Mangel an Liebe (die er für einen ihm zustehenden Tribut hält) und der Einsicht in die eigene seelische Impotenz, resigniert Stephan. Er, der ein Schmied sein wollte, beherrscht die Kunst des Feuermachens nicht (vgl. J 168) und weicht zurück vor der „Natur“. Passiv und hilflos dem Dunkel verfallen, wie er ist, trifft auch auf ihn die Bezeichnung zu – „der Typ ihrer Rasse und seiner eigenen, . . . eine fledermausähnliche Seele“ (J 166).

Dämmerung

Mehr an Geräuschen und deren rhythmischen Intervallen orientiert als am Licht, vibriert die fledermausähnliche Seele des Stephan Dädalus im zwielichtigen, zwitтерhaften Zwischenbereich der Dämmerung, im konturenverwischenden und verzerrenden

Halbschatten und Halblucht. Bei der zweifelhaften Beleuchtung des sinkenden Tages, unter dem fahlen Licht einer verschleierte Sonne glaubt er aus den Hüllen grauen Nebels die geflügelte Gestalt des sagenhaften Künstlers, dessen Namen er auch trägt, aufsteigen zu sehen. „Was bedeutete das? . . . war es ein Symbol des Künstlers, der in seiner Werkstatt aus der trägen irdischen Materie ein neues, unbegreifliches, unvergängliches Wesen schuf, das des hohen Fluges fähig war?“ (J 153 f.) Stephan vermeint daran zu glauben, und der „Triumphschrei, den seine Lippen zurückhielten, spaltete ihm das Hirn“ (J 154). Als er traurig von der „Freude, die er träumend erlebte“ (J 157), wieder erwacht, ist es Abend geworden. „Der Rand des Neumondes spaltete die bleiche Wüste des Horizontes“ (J 157).

Ein Geäder von Symbolsträngen durchzieht das Joycesche Gesamtwerk, läßt es zu einer organischen Einheit zusammenwachsen. Es sind Symbole, deren Bedeutung darin liegt, daß sie sich ihrer Bedeutung nicht sicher sind; deren Inhalt unbestimmt (nicht etwa vieldeutig) ist, fließend, fluktuierend. „Was bedeutete das?“ Stephan, der, wie er glaubt, den Glauben verloren hat, will das Abendmahl nicht nehmen, weil er sich vor der „chemische(n) Aktion“ fürchtet, die in seiner „Seele durch eine falsche Huldigung an ein Symbol hervorgebracht würde, hinter dem zwanzig Jahrhunderte der Autorität und Verehrung stehen“ (J 221). Unbestritten also ist die Möglichkeit einer chemischen Aktion – hervorgerufen allerdings durch eine falsche Huldigung an ein Symbol, dessen Bedeutung unklar bleibt. Realität, stets eine böse Realität bei Stephan, und Zeichen berühren sich nur, um ihre Disjunktion zu demonstrieren. Das Ineinanderüberfließen der unbestimmten Symbolgehalte erlebt schon der kranke Stephan, dem Feuer zu Wasser wird, dem sich später der Weihrauch, „der aufstieg vom Altar der Welt“ (J 198), zum verschleiernnden, niederdrückenden Netz des Nebels verwandelt. „Zerbrochen war der Schrei seines Herzens“ (J 199). Auch das Vogelbild, das Dädalus-Symbol, das wie ein Signal immer wieder aus dem Text aufleuchtet, verändert sich bis zum Schatten seiner selbst. „Was für Vögel waren es?“ heißt es wiederholt. Er hört ihre Schreie: „wie das Quieken von Mäusen hinter der Wandtäfelung, ein schriller Doppelton“, eine Dissonanz (J 204). Er beobachtet auch ihren Flug „und er fühlte, daß das Augurium, das er in den wirbelnden, dahinschießenden Vögeln, in dem bleichen Raum über sich gesucht hatte, aus seinem Herzen aufstieg wie ein Vogel von einem Turm“ (J 206). Sind es Schwalben, Tauben, Falken, Habichte, Möwen – oder Fledermäuse? Der Übergang des Vogelbildes zu dem der Fledermaus (dem „Typ ihrer Rasse und seiner eigenen“) wird klar beim Stephan im „Ulysses“, der, bezeichnend genug, in einem Turm haust und vom erträumten Höhenflug bereits ironisch spricht: „Sagenhafter Erfinder, der habichtgleiche Mann. Du fliegst. Wohin? Newhaven-Dieppe, Zwischendeckpassagier. Paris und zurück. Flügelschläger. Icarus. Pater, eilt. Meerbespritzt, gefallen, sich wälzend. Flügelschläger bist du. Flügelschlägerer“ (U 239).

Pseudobiedermann und König Jedermann Leopold Bloom mit der chamäleonartigen Seele (U 471), Stephans notwendige Ergänzung und sein negatives Gegengewicht, sinisiert in dem „verbergenden Zwielicht“ (U 413) über die hin- und herflatternden

Fledermäuse nach, die ängstlich und vergeßlich sind und nichts erzählen. „Sie sind eine gemischte Brut, Vögel sind wie springende Mäuse“ (U 426). In der schillernden Mischung erscheint das umgekehrte Dädalus-Bild, Verbildlichung seines „pervertierte(n) Transzendentalismus“ (U 477): Die Fledermaus „hängt mit dem Kopf nach unten im Duft der Heiligkeit“ (U 425). Im Circe-Kapitel, „das die Walpurgisnacht und das Pandämonium von Ulysses ist“ (Curtius), wird die Umkehrung total. Sogar die Sprache steht Kopf (U 608). Mit seinem „Augurenstab“ (U 591), den er schon im „Jugendbildnis“ bei sich trug, zerschlägt Stephan schließlich „den Leuchter“, nachdem er seine Mutter wiederum zurückgewiesen hat. Bloom, der den besinnungslos geprügelten Stephan mit „Herr Dädalus“ anredet, bekommt keine Antwort. „Den Namen, wenn man ruft. Somnambule“ (U 613). Erst auf den Anruf „Stephan“ reagiert der Träger dieses Namens und stöhnend nennt er zum ersten Male das Wort „Vampir“ (U 613). Der Traum vom Höhenflug des Dädalus ist ausgeträumt.

Stephan Dädalus, der auszog, ein erhebendes Bild der Schönheit zu formen, hat das „Grundmotiv“ der „Häßlichkeit“ (St 10) fasziniert, festgehalten und niedergedrückt. Seine Seele hatte sich „von einer Sünde zur anderen mehr“ entfaltet (J 94), sich von Fall zu Fall befreit. Ihn beflügelte nicht Hoffnung, Flucht ist sein Motiv. Ihm fehlte der Wind unter den von Angst und Gewissensbissen gelähmten Flügeln, die zu schmieden er ohnehin nicht fähig war. Konnte er doch kein Feuer entfachen. Held Stephan, der Tat verabscheut, ist kein Held. Er rettete niemanden, auch nicht sich selbst.

Unbeantwortet bleibt auch die Frage „Wohin?“ (J 155). Stephan, dessen topographische Sehweise das räumliche Nebeneinander erfaßt, findet keine Erklärung für das Nacheinander, „die unentrinnbare Modalität des Hörbaren“ (U 45). Der Rhythmus der Schönheit verebbt und versandet. Die „Koinzidenz“ der Ereignisse, ein Joycescher Schlüsselbegriff und Strukturprinzip des „Ulysses“, stellt Querverbindungen her, doch wie durch ein Sieb fällt die Zeit hindurch. Stephan läßt den Strom der Zeit an sich vorbeifließen, bewegt sich allenfalls stromaufwärts (J 155, vgl. auch U 61), zurück zum Quell, nicht vorwärts. Der Leerlauf der ungestalteten, „natürlichen“ zyklischen Geschichte – „Das Jahr kommt wieder. Geschichte wiederholt sich“ (U 425) – ist der ALP-Traum¹⁶, aus dem Stephan nicht erwacht.

Zurück bleibt das Zeugnis des Dichters James Joyce. Er brach auf, ohne den Weg zu kennen. Seine Dichtung ist eine einzigartige Dokumentation dieses Aufbruchs. Jung nannte sie eine „Botschaft“, Curtius ein „Purgatorium“. Sie reißt Perspektiven von kosmischer Weite auf, legt ein ungeheures Netzwerk von Beziehungen frei, denen der universale Bezugspunkt fehlt. Joyce versuchte dem drohenden Absturz ins kalte Chaos dadurch entgegenzuwirken, daß er die wild wuchernden Linien seinem architektonischen Gestaltungswillen unterwarf. Das Abgleiten in fratzenhafte Groteske fing er durch versöhnliche menschliche Komik auf, da er, für den es als Alternative zur Scho lastik nur den Skeptizismus gab, an eine universale Tragödie nicht glauben konnte.

¹⁶ ALP-Initialen der Anna-Livia-Plurabelle, vgl. Kenner a.a.O. 285.