

Parallaxe

Parallaxe

CHRISTIN WÄHNER
RUTH FREHNER
FRITZ SENN
A. NICHOLAS FARGNOLI
MICHAEL PATRICK GILLESPIE
EDMUND L. EPSTEIN
URSULA ZELLER

Alle Rechte bei den Autoren und Grossmanns Büro
Einmalige Sonderausgabe von 99 Stück mit einer Original-
zeichnung von Michael Grossmann
Satz und Layout: Grossmanns Büro
gesetzt aus der \TeX Gyre Termes
Einband und Bindung: Handbuchbinderei Nie,
Inning am Ammersee
Verlag: **R**, München 2011

Abdruck der Beiträge von Ruth Frehner und Ursula Zeller mit
freundlicher Genehmigung des Verlags aus:
James Joyce – Gedacht durch meine Augen.
Basel: Schwabe, 2000.

Parallaxe

la Tafelbild	7
<i>18 Tafelbilder für Ulysses von Michael Grossmann – eine Einführung.</i> CHRISTIN WÄHNER	8
<i>„Ein Gemälde ist stumme Dichtung, und Dichtung ist ein sprechendes Gemälde“ – Über die Grenzen der Malerei und Poesie.</i> RUTH FREHNER	24
Ib Abbildungen	31
II Ulysses	33
<i>Ulysses: Nicht nur im Schatten Homers.</i> FRITZ SENN	34
<i>Structure and Synopsis of Ulysses.</i> A. NICHOLAS FARGNOLI and MICHAEL PATRICK GILLESPIE	39
<i>The Form of Ulysses.</i> EDMUND L. EPSTEIN	45
<i>„Parallax stakst hintendrein“: Das begehbare Buch, oder der Text als Raum im „Ulysses“.</i> URSULA ZELLER	50
III Die Autoren	71

Ia Tafelbild

<i>18 Tafelbilder für Ulysses von Michael Grossmann – eine Einführung.</i> CHRISTIN WÄHNER	8
<i>„Ein Gemälde ist stumme Dichtung, und Dichtung ist ein sprechendes Gemälde“ – Über die Grenzen der Malerei und Poesie.</i> RUTH FREHNER	24

18 Tafelbilder für Ulysses von Michael Grossmann – eine Einführung.
CHRISTIN WÄHNER

Michael Grossmann bezieht sich mit seinem bisher aus zehn Tafeln bestehenden Zyklus, wie bereits im Titel erwähnt, auf den als modernsten Roman des 20. Jahrhunderts angesehenen *Ulysses* von James Joyce. Dabei widmet er jedem Kapitel in *Ulysses* ein Tafelbild. Der Zyklus besteht derzeit aus folgenden Bildern: *Kalypso*, *Sirens*, *Nausikaa*, *Circe*, *Penelope*, *Hades*, *Oxen-of-the-Sun*, *Cyclops*, *Ithaka* und *Proteus*. Davon werden in diesem Beitrag die ersten fünf genauer erläutert.

Die Übertragung des Joyce'schen Stoffes in ein anderes künstlerisches Medium, die Malerei, löst die geschriebene Sprache und verschiedene Erzähltechniken ab und wird in Farbe, Komposition und Malstil übersetzt. Dabei geht es Michael Grossmann nicht um Illustration oder Nachahmung des literarischen Stoffes, viel eher verwendet er das literarische Werk als Rahmen für seine Auseinandersetzung mit dem Tafelbild. Die Thematik des Tafelbildes wird bei Grossmann zur „sinnvertiefende[n] Folie“, ebenso wie das homerische Epos die *Odyssee* bei James Joyce als Grundlage für seinen narrativen Aufbau hinterlegt ist.¹ Die Auseinandersetzung mit dem Tafelbild² und der Tafelmalerei umfasst letztendlich die Auseinandersetzung mit der Malerei an sich.

Die überschaubare und ausdehnungsbegrenzte Bildtafel des Tafelbildes ermöglicht „bildräumliche Beziehungen, Objektformung und Farbe in unterschiedlicher Weise zu gestalten, die Ganzheit des Gebildes nach ästhetisch-künstlerischen Gesichtspunkten zu organisieren, Elementbeziehungen als Teil-Teil- und Teil-Ganzes-Beziehungen zu fixieren und damit den Kunstwerkcharakter des Tafelbildes zu betonen“³. Die Abgrenzung nach außen wird so nicht nur durch den Rahmen hergeleitet, sondern durch die bildliche Darstellung selbst. Jede ebene feste Malfläche gilt als Träger des Tafelbildes, so auch die durch Keil- oder Spannrahmen gestützte Leinwand, die im 15. und 16. Jahrhundert erneut als Bildträger benutzt wird.⁴ Wichtig für die Entfaltung des Tafelbildes war die Entwicklung hin zum kompositionell in sich abgeschlossenen Bild. Es wurde zum Hauptträger der Entwicklung der Malerei.

In der Moderne des 20. Jahrhunderts beginnt der Bruch mit der Konvention des Tafelbildes, „mit Einbeziehung realer Objekte und sogenannter ‚unkünstlerischer‘ Materialien in das Bild“.⁵ Das Tafelbild findet seine Aufhebung in seiner Erstreckung in den Realraum und seiner Entwicklung hin zum Objekt und zur Installation der Moderne. „Die Kunstentwicklung im 20. Jahrhundert belegt [allerdings auch] den Fortbestand des Tafelbildes als wesentliche Ausdrucksform der Malerei.“⁶ Die heutige Malerei, dargestellt auf einem transportablen Bildträger, sei es Leinwand, Metall, Holz oder einem anderen flachen Material, fällt damit unter die Definition des Tafelbildes, obwohl sich die Bildsprache im Laufe der Jahrhunderte immer wieder verändert und sich selbst radikal überholt hat. Demzufolge ist die Bezeichnung der Bilder Michael Grossmanns als Tafelbilder durchaus legitim.

In seinen *18 Tafelbilder für Ulysses* durchdringt Michael Grossmann das Tafelbild mit einem zeitgenössischen Blick.⁷ Unter der Einbindung der kompletten Geschichte der Malerei möchte er die Qualität des Tafelbildes, das sein Thema und seine Motive erst nach und nach durch intensive Betrachtung offenbart, zeigen.

Noch einmal zurück zu *Ulysses*: James Joyce durchsetzt seine Geschichte von Leopold Bloom und Stephen Dedalus mit ungeheuer vielen Zitaten und Anspielungen aus Literatur, der Geschichte Irlands, mythischen und keltischen Weisheiten und aus der Musik. Diese Form des Zitierens, die so genannte *imitatio auctorum*, finden wir bereits in der antiken Literatur, bei der ein formulierungstechnischer beziehungsweise gestaltungstechnischer Umgang mit fremden Kunstwerken beim Erschaffen eigener Werke stattfindet. Michael Grossmann übersetzt die literarische Auseinandersetzung James Joyces mit verschiedenen Quellen in die Malerei, indem er antike und mittelalterliche Darstellungen über Zeugnisse der klassischen Moderne bis hin zu den Jungen Wilden der 1980er Jahre anklingen lässt und in seine Bilder einflechtet. Der Bezug zu *Ulysses* wird inhaltlich aber immer hergestellt. Sowohl bei James Joyce als auch bei Michael Grossmann geht es „um eine Aktualisierung des kulturellen Erbes und um eine zeitgemäße Umformung, die sich nicht alleine mit dem Neuerzählen begnügt.“⁸ Bei Joyce ist diese Umformung unter anderem in den literarischen Charakteren zu finden, die nicht mehr den „tradierten, fest gefügten Zuordnungen[en]“ entsprechen, sondern gleich mehrere Charaktere in sich vereinen und den antiken demzufolge entgegenstehen.⁹ So erleben die eindeutigen Charaktere der antiken Epen in der Moderne eine Art Zersplitterung.

Diese Pluralität der Moderne spiegelt sich in *Ulysses* vor allem in der Figur der Molly wieder, die zugleich Molly, Penelope, Kalypso, Kirke, Aphrodite und ihr römisches Pendant Venus, aber auch eine Sirene verkörpert. Die Mehrschichtigkeit des modernen Menschen wird in den fünf Frauenbildnissen des Gesamtzyklus *18 Tafelbilder für Ulysses* von Michael Grossmann ausdifferenziert behandelt, indem die einzelnen Identitäten der Figur Marion „Molly“ Bloom in den jeweiligen Bildern aufgeschlüsselt und gespiegelt werden. In *Kalypso* ist Molly demzufolge nicht nur die Nymphe Kalypso, sondern nimmt zugleich die Rolle der Penelope und der Aphrodite beziehungsweise Venus ein. Diese verschiedenen Facetten einer einzigen Person verdeutlicht uns Michael Grossmann anhand verschiedener Frauendarstellungen aus der Kunstgeschichte. Mit der Wiederholung von standardisierten Formen wie der Venus in mehreren Bildern erzeugt Michael Grossmann einen Dialog zwischen und ein Bezugssystem unter den Bildern. Molly ist dabei die verbindende Figur, deren Gesamtkonzeption sich erst aus den insgesamt fünf Frauenbildnissen ergibt.

Im Folgenden werden die fünf Frauenbildnisse *Kalypso*, *Sirens*, *Nausikaa*, *Circe* und *Penelope* in Bezug zu ihrer Verbindung zu *Ulysses* und den sich daraus ergebenden Bedeutungsebenen genauer untersucht.

Die Tafeln

Der Zyklus *18 Tafelbilder für Ulysses* ist noch unvollendet und besteht nunmehr aus zehn großformatigen Tafeln (230 x 260 cm, Öl und Kreide auf Leinwand), die in den Jahren 2007 und 2008 entstanden sind. Die Tafeln *Kalypso*, *Sirens*, *Nausikaa*, *Circe* und *Penelope* bilden innerhalb des Gesamtkomplexes einen in sich abgeschlossenen Zyklus. Die weiteren Tafeln *Hades*, *Ithaka*, *Cyclops*, *Oxen-of-the-Sun* und *Proteus* sollen hiermit genannt sein. Die Abhandlung der fünf Tafeln entspricht der Reihenfolge der jeweiligen Kapitel in *Ulysses*.

Kalypso

Das Bild *Kalypso* ist ein sehr bewegtes Bild, bestehend aus mehreren Schichten. Neben groß aufgetragenen Linien finden sich entlang des Randes verschiedene Figuren und Figurengruppen, die das Zentrum nochmals umrahmen. Auf dem grauen Untergrund überlappen sich Flächen, Linien und skizzenhafte Figuren. Dabei werden einzelne Motive wiederholt, wie etwa die zwei Liebenden im unteren Bereich des Bildes in Form eines Frieses, die sich gleichfalls auf antike Vasendarstellungen beziehen. Einen starken Kontrast zum gräulichen Hintergrund bilden dabei einzelne Figuren und Flächen in Rot, Blau, Grün und Gelb, die sich jeweils in einer Ecke des Bildes wiederfinden.

In der Bildmitte konzentrieren sich einzelne fast durchschimmernde Linien, die erst nach längerem Hinsehen einen Frauenkörper erkennen lassen, der sich über die gesamte Bildhöhe erstreckt. Der sporadisch angedeutete Körper wird nahezu verdeckt von weiteren Linien, die allerdings nicht zu seinem Formengebilde gehören, sondern zu einem noch größer dargestellten Frauenakt. Die zentrale Figur wird sozusagen durch sich selbst verdeckt, wobei wir bei *Kalypso* angelangt sind. Die Nymphe Kalypso, deren Name im Griechischen für Verschleierung, Verhüllung und Verstecken steht, findet hier ihr bildliches Pendant. Weitere Linien in Rotorange, Punkte und farblich heller gestaltete Flächen verschleiern den Blick auf das Figürliche und lassen zunächst eine abstrakte Landschaft in der Bildmitte erscheinen. Die verschiedenen Linien kreuzen sich, überlagern sich, liegen unter und über Kalypso. Es entsteht keine Tiefe und die Nymphe scheint zu schweben.

In der *Odyssee* hält sie Odysseus für sieben Jahre auf ihrer Insel Ogygia gefangen und macht ihn in ihrer Höhle zum unfreiwilligen Liebhaber.¹⁰ Bei Joyce wird der Bezug zu Kalypso über das nicht weiter definierte Bild einer Nymphe, das über dem Bett im Bloomschen Schlafzimmer hängt, hergestellt.

Zwischen seiner Erklärung des Wortes Metempsychose fällt Leopold Bloom im vierten Kapitel das Bild über dem Bett auf:

Das Bad der Nymphe über dem Bett. Gratisbeilage zur Osternummer der *Photo Bits*: Herrliches Meisterwerk in künstlerischen Farben.¹¹

Mit dem Zusatz, dass die Nymphe Molly nicht unähnlich wäre, wenn Molly ihr Haar gelöst hat, die Nymphe sei nur schlanker.

Molly Bloom

fand, [das Bild] würde nett aussehen über dem Bett. Nackte Nymphen: Griechenland: und zum Beispiel alle Leute, die damals lebten.
(U 87)

Die Verbindung zu Griechenland ließ Leopold wieder zurück auf die Erklärung des Begriffes Metempsychose kommen, mit der er einen direkten Bezug zu Ovids *Metamorphosen* herstellt. Es wäre

der Ausdruck, den die alten Griechen dafür hatten. Sie glaubten, man könnte zum Beispiel in ein Tier oder einen Baum verwandelt werden. Was sie Nymphen nannten zum Beispiel.
(U 87)

Mit dem Verweis auf Ovids *Metamorphosen* durch das Wort Metempsychose, über das Molly bei ihrer Lektüre in *Ruby: der Stolz der Arena* gestoßen ist, und der bildlichen Darstellung der badenden Nymphe wird Molly selbst in eine Nymphe verwandelt. Kalypso, ebenso eine Nymphe, bewohnt ihre Insel mit weiteren Nymphen. Die Nymphe als verspielt und verführerisches Wesen bekannt, wird oft mit Fruchtbarkeit und Sexualität in Verbindung gebracht. Ebenso verraten die eher weniger galanten Gedanken des Leopold Bloom sein sexuelles Empfinden gegenüber seiner Frau, indem er Mollys „*schwellenden bettwarmen Fleisch*“ nahe sein will. (U 82)

Die intime Beziehung zwischen Molly und Poldy, wie sie ihn liebevoll nennt, wird noch durch die in Gedanken geäußerte Beobachtung ihres Körpers verstärkt, als er ihr das Frühstück ins Schlafzimmer brachte:

Die Messingringe klingelten, als sie sich energisch aufrichtete, einen Ellbogen auf dem Kissen. Er blickte ruhig nieder auf ihren massigen Leib und zwischen ihren großen weichen Peppen, die in ihrem Nachthemd zur Seite hingen wie ein Ziegeneuter. Die Wärme ihres hingekuschelten Körpers stieg in die Luft, sich mischend mit dem feinen Duft des Tees, den sie sich einschenkte.
(U 84/ 85)

Molly präsentiert sich ihrem Mann ungeschönt, ihre Verschleierung, Verhüllung und Verkleidung lässt sie fallen. Im Kalypso-Kapitel wird sie ohnehin dem Bett, und damit der Sexualität und den Männern zugeordnet und letztendlich durch ihren eigenen Mann zur Nymphe Kalypso gewandelt.

Das bereits erwähnte Liebespaar im unteren Teil des Bildes siebenmal dargestellt, – davon dreimal spiegelverkehrt – bringt uns die Figur der Kalypso noch näher, indem es auf ihr Spiel mit Odysseus verweist. Aber nicht nur dieser Bezug ist möglich, die sexuellen Träumereien Leopold Blooms finden hier ebenfalls ihren Niederschlag.

Molly in der Rolle der Kalypso wird sogleich durch zweierlei Begebenheiten bei James Joyce zur Aphrodite (Venus), der Göttin der Liebe, erhoben. Sie erhält einen Brief von Blazes Boylan, den sie aufgerissen, unter ihrem Kopfkissen verschwinden lassen will: Die darin enthaltene Verabredung zum Stell-dich-ein verrät zugleich ihr nymphomanes Wesen und bezeugt den Betrug an ihrem Ehemann. Aphrodite mit Hephaistos verheiratet, betrog diesen des Öfteren, unter anderem mit Adonis. Das Gleichnis Molly = Aphrodite und Bloom = Hephaistos im Joyce'schen Text angelegt,¹² wird bei Michael Grossmann anhand verschiedener Venus-Darstellungen ins Bild gebracht. Venus als liegender Akt mit überschlagenen Beinen auf der linken Bildseite und am rechten Bildrand bilden ein Pendant zu der im Bett liegenden Molly.

Der zweite Hinweis auf die Identität Mollys als Aphrodite beziehungsweise Venus ist eher von obszönem Charakter. Leopold Bloom bringt seiner Frau Bücher hin und wieder zur Lektüre mit. Das Jetztige, in dem das Wort Metempsychose vorkommt, enthält leider nichts Deftiges. Sie möchte lieber „wieder eins von Paul de Kock. Der hat so einen hübschen Namen.“ (U 86) Der Name de Kock als Sinnbild für das männliche Glied erntet Mollys Begeisterung und zeigt ihren offenen Umgang mit ihrer Sexualität, zugleich es den Hinweis auf ihre stetige Untreue verstärkt. Sie ist die Göttin der Liebenden. In Grossmanns Bild findet diese schlüpfrige Episode Widerhall in den Darstellungen von Genitalien und auch der Fries der Liebenden kann als Verweis auf den heimlichen, verbotenen und ehebrecherischen Sex der Molly Bloom gelesen werden.

Das Thema der Venus als die ihre Schönheit und Grazie Präsentierende, wird um die Darstellung mit ihrem Sohn Amor erweitert. Venus und Amor sind ein altes Motiv in der Tafelmalerei und werden bei Michael Grossmann ebenfalls zum Leitmotiv¹³ erhoben.

Das Venus-und-Amor-Motiv findet sich fünfmal im Bild wieder. Zwei gespiegelte Darstellungen flankieren den Kopf und die Füße der kleiner dargestellten Kalypso in der Bildmitte. Die Anordnung und die Form der Motive im oberen Teil erscheinen wie ein geöffneter Vorhang ähnlich dem der *Sixtinischen Madonna* von Raffael, der den Blick auf die Jungfrau freigibt. Die Auflösung und volle Präsenz des Venus-Motivs finden wir im Bild der *Penelope*, auch bei ihr im Umkehrschluss wieder ein Verweis auf Molly als Nymphe Kalypso, indem der Rahmen des Bildes mit der badenden Nymphe schemenhaft im Bild angedeutet ist.

Der männliche Held, Leopold Bloom, findet ebenso seine Bestimmung im Bild der *Kalypso*. Die einzige männliche Figur, neben Amor, der jedoch mit Flügeln dargestellt ist, finden wir in der rechten oberen Bildecke. In blauen Linien umrissen, überschaut er das gesamte Bildgeschehen. Bereits bei Joyce als Beobachter und Voyeur eingeführt, verspürt Bloom beim Anblick des Nachbarmädchens beim Metzger Fleischeslust.¹⁴

Bloom, der während der Frühstücksszene im Schlafzimmer auf seine Frau im Bett schaut, blickt im Bild auf Kalypso. Warum stellt Grossmann diese Figur gerade in Blau dar? In Arnold Böcklins Gemälde *Odysseus und Kalypso* steht Odysseus in ein dunkelblaues Gewand geschlungen am Strand dem Meer zugewandt und sehnt sich nach Ithaka und seiner Frau

Penelope. Ist hier nicht schon die Rolle der Penelope angedeutet, indem die männliche Figur im Bild einer Distanz zu Kalypso = Molly ausgesetzt wird?

Auf die homerische Erzählung bezogen, ist Bloom hier nicht nur Odysseus, sondern auch Hermes, der Götterbote. Ihm wurde die Aufgabe übertragen, Kalypso die Botschaft zu überbringen, Odysseus frei zu geben und bei der Weiterreise behilflich zu sein. Doch bevor sich Hermes an Kalypso wand, beobachtete er sie eine Weile. Der Verbindungspunkt von Bloom und Hermes findet sich in ihrem Voyeurismus.

Neben Hermes verkörpert Bloom zugleich Hephaistos, der seine Frau Aphrodite mit Ares auf frischer Tat ertappte und den Göttern vorführte, woher das homerische Gelächter rührt. So ist Bloom als Hephaistos der Beobachter des Ehebruchs, der im Bild in Form der Liebenden im Fries dargestellt ist. Die siebenfache Darstellung verweist auf vielerlei Nebenbuhler, Blazes Boylan ist nicht das einzige Abenteuer von Molly. Das Bild *Kalypso* enthält so nicht nur die Kalypso selbst, sondern auch Molly, Penelope, Aphrodite und Venus.

Ein weiteres für die Geschichte der Beziehung zwischen Kalypso und Odysseus wichtiges Element ist seine Verweigerung der Apotheose, ohne die er niemals zu Penelope zurückkehren könnte und würde. Im homerischen Epos verweigert Odysseus diese, indem er das Angebot Kalypsos, bei ihr zu bleiben und dafür unsterblich zu werden, ablehnt. Das Motiv der Apotheose ist neben der gelb unterlegten Venusdarstellung in der unteren rechten Bildecke schematisch angedeutet. Eine Figur hebt eine andere mit Flügeln ausgestattete, empor. Im Vergleich noch deutlich erkennbar, ist dieses Motiv eher klein und vor allem ohne Wiederholung dargestellt.

Neben dem Motiv der Apotheose ist in gelben Linien eine strichmännchenhafte Eule gestaltet, die ebenfalls auf dem Bild *Circe* zu finden ist. Die Eule als Zeichen der Athene verweist auf den homerischen Text, indem Athene beim Göttervater Zeus vorspricht, um die Freilassung Odysseus von Kalypso zu bewirken. Die Verwendung eines Symbols ist typisch für die christliche und mythologische Ikonographie. Heiligen und Göttern werden bestimmte Tiere, Gegenstände oder Farben zugeordnet, um sie erkennen zu können. Michael Grossmann verwendet in seinen Bildern nicht nur aus der Kunstgeschichte bekannte Motive, sondern bedient sich darüber hinaus auch der klassischen Ikonographie, wenn auch in einem zeitgenössischen Duktus.

Michael Grossmann bringt in veränderter Darstellung die gleichen Motive in unterschiedliche Bilder ein und stellt somit ebenfalls eine Verbindung und einen Dialog zwischen den Bildern her. Neben der Eule als wiederkehrendes Element, tauchen auch die Darstellung der Venus und der Frau an sich in unterschiedlichen Facetten immer wieder auf. Dies entspricht der Methode Joyces, indem er durch ein aufgeteiltes, verzögertes Erzählen eine Verbindung zwischen seinen Kapiteln schafft. Der Sinn einzelner Passagen ergibt sich erst Seiten später, *Ulysses* wird so zu einem „begehbaren“ Buch.¹⁵

Speziell im Bild *Kalypso* werden einzelne Elemente wiederholt wie die Darstellung der Kalypso selbst und ebenso besonders auffällig das

Liebespaar-Motiv. Hier findet die Leitmotivtechnik ihre Anwendung. Für das Bild wichtige Motive werden öfter wiederholt, so wie in der Oper das Hauptthema bereits am Anfang musikalisch eingeführt wird, bevor die Handlung diese Stelle erreicht. Jedes Leitmotiv wird im Laufe des Stücks aufgelöst. In *Kalypso* wird vor allem auch Blooms Voyeurismus behandelt, der bei James Joyce im Nausikaa-Kapitel seine Auflösung findet.

Sirens

Auf dem Bild *Sirens* sehen wir vordergründig drei stehende Frauenfiguren frontal mit markanten Brüsten und teils betonten Intimbereichen in Form eines Venusdreiecks dargestellt. Bei diesem Bild wiederholt Michael Grossmann seine Technik der groben Linienführung, indem er die Körper der Frauen mit einzelnen Strichen andeutet. Die Köpfe sind durch kreisähnliche Formen verdeutlicht, während die Ausführung bei der rechten Person Augen, Nase und Mund beinhalten. Die Flächen hingegen sind eher pastos aufgetragen. Die drei Frauenakte stehen nebeneinander vor einer aus verschiedenfarbigen Punkten bestehenden Wand, deren Technik an den Pointillismus erinnert. Der Betrachter wird allerdings enttäuscht, da sich auch bei der Betrachtung aus der Ferne keine weiteren Motive einstellen. Bedeutsam für dieses Bild sind die einzelnen Schriftzüge, die in Großbuchstaben und die oberste Banderole in griechischen Buchstaben über das Bild gelegt sind. Diese und der Schriftzug „SONNEZLACLÔCHE“ sind weiß unterlegt und erinnern an die Schriftbänder in Werken der Alten Meister. Verwendet wurden diese um inhaltliche Lücken zu schließen beziehungsweise Angaben zu machen, die bildnerisch nicht möglich waren ins Bild zu bringen. Im Sirenen-Kapitel bei Joyce geht es um die sprachliche Darstellung von Musik. Die einzelnen Wörter, unter anderem die von Michael Grossmann ins Bild transportierten, verkörpern eine rhythmisierte Sprache, die die Musik ersetzen soll. Joyces Anliegen in diesem Kapitel ist es also, die Musik in Sprache umzuformen, dies gelingt ihm mit der Aneinanderreihung von einzelnen Wörtern und Wortverkürzungen.

Den ersten Satz des Sirenen-Kapitels „BRONZE BY GOLD heard the hoofirons steelyringing“ (in der deutschen Fassung: „BRONZE BEI GOLD hörte die Hufeisen, stahlklingend.“ (U 346)) trennt Michael Grossmann in seinem Bild in die Worteinheiten

„BRONZEBYGOLD“ „HEARDTHEHOOFIRONS“ und „STEELYRINGING“.

Im Laufe des Kapitels entpuppt sich Bronze als Miss Douce und Gold als Miss Kennedy, die beide als Bardamen im Ormond arbeiten. Die beiden Frauen verkörpern die antiken Sirenen. Die Aneinanderreihung von Wörtern, die das Hören betreffen: („hörte“, „stahlklingend“, „heiserer Pfeifenton“), betonen zusätzlich die akustische Komponente im Sirenen-Kapitel. Ebenso wird der Ausruf „IMPERTHNTHTHTHTHTHTHTN“, der sogleich dem ersten Satz folgt, erst später im Kapitel erklärt. Der Hausknecht foppt

Miss Douce, die sich bei Mrs. de Massey über seine „*impertinente Unverschämtheiten*“ (U 346) beschweren will. Diese Formulierung wird beim Hausknecht zu „*Impertntn, tntntn*“ (U 349), das dem Schriftzug in Grossmanns Bild entspricht, verformt.

Hier finden wir erneut die Leitmotivtechnik aus der Musik: Die später im Stück aufgeschlüsselten Motive, werden gleich zu Beginn ohne weitere Erläuterung eingeführt.

Die zitierten Wörter im Bild stehen also für eine rhythmisierte Sprache, die Musik verkörpern will. Daraus ergibt sich die Frage, ob das Musikalische im Bild überhaupt darstellbar ist. Michael Grossmann schließt die Lücke, indem er die für die Musik stehenden Worte von James Joyce direkt in sein Bild einbezieht. Weiterhin stellt er den direkten Bezug zu *Ulysses* her und charakterisiert zudem zwei der drei Frauenfiguren als die beiden Sirenen Miss Douce und Miss Kennedy aus dem Sirenen-Kapitel.

Der griechische Schriftzug über den drei Akten und „SONNEZLACLÔCHE“ sind weiß unterlegt und damit formal an die Bänderolen in Werken der Alten Meister angelehnt. Die aus griechischen Buchstaben bestehende Zeile gibt die erste Zeile des Liedes wieder, das die Sirenen in der *Odyssee* singen: „Komm, besungener Odysseus, du großer Ruhm der Achaier!“ (Od. 12.184) ist mit der Aufforderung „SONNEZLACLÔCHE“ anhand des weißen Untergrundes formal verbunden. Die beiden Schriftbänder sind auch inhaltlich aufeinander bezogen: „SONNEZ LA CLÔCHE.“, im Deutschen „Läuten Sie die Glocken“, steht für die Sirenen-Rufe der Damen im Dubliner Pub. Im Besonderen ist Miss Douce damit gemeint, die mit diesem Ausspruch von den Herren in der Bar aufgefordert wird, ihr Strumpfband gegen ihren Oberschenkel klatschen zu lassen:

Sonnez! Klatsch. Im Rückprall ließ sie rückplötzlich ihr kniffgriffelastisches Strumpfband klatschwarm gegen ihren warmbestrumpften klatschprallen Frauenschenkel schnellen. (U 360)

Allerdings kommen bei Joyce nur zwei Sirenen vor, die beiden Bardamen Bronze und Gold. Wer wird also durch die dritte Figur verkörpert? Die Aufschlüsselung finden wir erneut bei Joyce: Blazes Boylan ist ebenfalls Gast der Ormond-Bar, heftig von Miss Douce angeflirtet, entbrennt er vor Sehnsucht nach Molly und verlässt die Bar schnell wieder, da der mit Molly vereinbarte Zeitpunkt, vier Uhr, bereits eingetreten ist. Demnach wird Molly für Boylan zur Sirene, deren Ruf er nachgibt. Diese Verstrickung und Übertragung der Sirenen-Identität auf Molly thematisiert Michael Grossmann in seinem Bild.

Michael Grossmann bezieht sich in seinem Bild *Sirens* zunächst auf die Darstellung im Joyce'schen Kapitel und versucht die Lücke zwischen Musik und ihrer Darstellung in der Malerei anhand der Schriftbänder

ΔΕΥΡΑΓΙΩΝΠΙΟΛΥΤΑΙΝΟΔΥΣΣΕΥΜΕΓΑΚΥΔΟΣΑΧΑΙΩΝ

und „SONNEZLACLÔCHE“ zu schließen, indem er auf die rhythmisierte Sprache Joyces verweist. Gleichzeitig verweist er mit dem Satz „BRONZE BY GOLD HEARD THE HOOFRONS STEELYRINGING“ inhaltlich auf das Sirenen-Kapitel, indem sich die Entsprechungen der im Bild gezeigten Figuren als Miss Douce und Miss Kennedy als Bronze und Gold finden. Die Schrift im Bild hilft dem Betrachter das Bild zu entschlüsseln und gibt ihm eine Hilfe an die Hand, wie es in der Tafelmalerei der Alten Meister bereits ausgeführt wurde. Auch das zeitgenössische Bild scheint diese Hilfe durchaus noch in Anspruch nehmen zu müssen. Grossmann zeigt damit eine Unvollkommenheit der bildlichen Sprache auf.

Nausikaa

Die Darstellung des Bildes *Nausikaa* hebt sich formal von den bisherigen Tafelbildern des Zykluses stark ab. Die dargestellten farbigen Linien, vorwiegend in Rot- und Gelbtönen gehalten, verdichten sich zu insgesamt drei Figuren. Die linke untere Bildhälfte wird von einer liegenden, halb sitzenden Figur und einer kleineren Figur, die sich allein durch schwarze Linien und der kreisrunden Form des Kopfes von der größeren und hinteren Figur abhebt, eingenommen. Von der vertikalen Mittelachse zugleich rechts befindet sich eine schmale, vertikal über das ganze Bild sich erstreckende Form, deren oberes Zweidrittel zu einem Rechteck verdichtet ist, aus dem im unteren Drittel zwei schmale, längliche, in der Mitte jeweils einen Kreis enthaltene Formen verlaufen. Der Kopf wird vom oberen Bildrand angeschnitten.

Die Grundierung der Leinwand ist nicht durchgängig ausgeführt. Grossmann lässt die blanke Leinwand als Rand zu den Figuren erscheinen. Zum einen betont dies die Figurenkonstellation und zeigt andererseits gleichzeitig die Trennung zwischen den zwei zusammengehörenden Figuren und der hageren langen Gestalt im scheinbaren Vordergrund.

Die Nausikaa-Szene im 13. Kapitel in *Ulysses* gibt Aufschluss über die Identität der Figuren. Die hagere Form in der rechten Bildhälfte, die sich optisch im Vordergrund befindet, bezeichnet Bloom am Strand als er Gerty, verträumt auf einem Felsen sitzend, voyeuristisch beobachtet. Die größere der zwei anderen Figuren, die in einem Gebilde gestaltet sind, ist demnach Gerty MacDowell zusammen mit einer kleineren Person, sagen wir einem Kind. Der Felsen, auf dem sie sitzt, ist ebenfalls in dem Formgebilde angedeutet.

Die Figuren Gerty mit Kind und Bloom überschneiden und berühren sich im Bild nicht. Die visuell dargestellte Trennung wird durch die Andeutung der Blicke – einmal Gertys in Richtung Betrachter und Bloom und den suggerierten Blick Blooms zu Gerty – aufgehoben. Wie auch Bloom bei Joyce bemerkt, dass „[t]rotzdem [...] etwas wie Sprache zwischen [ihnen]“ (U 507) war. Gerty geizt nicht mit ihren Reizen wie auch Bloom sich nicht mit seinem voyeuristischen Starren in Zaum hält. Die Begierde in seinen Blicken und die unterschwellige Aufforderung in ihren zu schauen, werden in dem neunmal wiederholten Ausdruck „Kuckuck“ (U 521) bei James Joyce zusammengefasst. Das verspielte Wort „Kuckuck“

als Bezeichnung für das Schauen und Angeschautwerden ist in *Nausikaa* bildlich verkörpert. Durch die starke Strichverdichtung in Blooms Figur erhält diese eine fast schon bedrohliche Präsenz, die durch die Größe der Figur über die Bildgrenzen hinaus noch gesteigert wird. In der visuellen Betonung der bloomschen Figur findet die Darstellung seiner Begierde und seines 'Voyeurismus' Ausdruck. Der bildlich in *Kalypso* bereits angelegte Voyeurismus Blooms erfährt in *Nausikaa* seine Katharsis. Im Nausikaa-Kapitel steigert sich Blooms Verlangen soweit, dass er sie anstarrte wie eine Schlange ihre Beute. (U 489) Letztendlich findet Bloom seine Erlösung in der Masturbation:

Mr. Bloom zog sich mit sorgsamer Hand das nasse Hemd zu-
recht. Meingott, dieser kleine hinkende Teufel. Fühlt sich lang-
sam doch kalt an und klamm. Die Nachwirkung nicht grad
angenehm. Trotzdem, irgendwie muß mans ja loswerden.
(U 503)

Bei Joyce wird die homerische Königstochter Nausikaa zur hinkenden Tochter eines Alkoholikers, der Gewalt in der Kindheit nicht fremd war. Anhand der mächtigen Männergestalt im Vordergrund wird die Frau-Kind-Gruppe einer Dominanz ausgesetzt, die eher Gertys Situation entspricht. Grossmann versteht es in seiner Linienführung und der getrennten Komposition der Figuren eine Verbindung zwischen dem Mann und der Frau mit Kind herzustellen.

Gerty entspricht bei Joyce einer klassischen griechischen Schönheit,¹⁶ auch ihre Mädchenprobleme werden ausführlich erläutert. Die später im Kapitel auch bei Milly angedeutet werden und mit dem die Erinnerung der Mutter Molly an ihre eigenen Mädchentage. So wird auch Bloom vor Augen geführt, dass seine Jugend vorbei ist und bedankt sich sogleich in Gedanken bei Gerty:

Zufall. Werden uns nie wieder begegnen. Aber es war schön.
Machs gut, Schatz. Danke. Hab mich richtig jung gefühlt davon.
(U 520)

Gleichzeitig gibt er zu, nicht imstande zu sein, seine Frau zu betrügen:

Selbst wenn du eine ganze Woche lang versuchtest, am Ende
könntest du doch nicht. (U 520)

Diesen weiteren Schritt unterbindet Michael Grossmann in seinem Bild mit der optischen Trennung der bloomschen Figur und der Gruppe Gerty mit Kind.

Es gibt verschiedene Auslegungen des Bildes *Nausikaa*, ebenso bei den weiteren Frauenbildern, die sich vor allem in der Pluralität der Figuren zeigt. Dabei stellt Bloom im *Nausikaa*-Bild noch die eindeutigste Figur dar, zunächst Bloom und im Weiteren Joseph als Teil der Sacra Familia, mit der Michael Grossmann auf die Darstellung der Heiligen Familie im Bild *Die heilige Familie mit dem Lamm* von Raffael aus dem Jahr 1504 Bezug nimmt.

Doch bei der Frau, die in erster Linie Nausikaa und in zweiter Gerty verkörpert, fragt sich, wer ist das Kind? Ausgehend vom Nausikaa-Kapitel bei Joyce wäre es der kleine Boardman, der jedoch brav in seinem Kinderwagen bleibt und mit Gerty nicht in Berührung kommt. Oder steckt in dieser Figur auch ein Stückchen Molly, die zu dieser Zeit für Bloom unerreichbar ist? Ist das Kind die gemeinsame Tochter Milly? Immer wieder führen Blooms Gedanken zu seiner Frau Molly, er erinnert sich an frühere Tage, wie beispielsweise Milly bei Molly eingeschlafen ist. (U 517)

In erster Linie verkörpert die weibliche Figur in Grossmanns Bild dem Titel zufolge die homerische Figur Nausikaa, die sich bei Joyce zu Gerty MacDowell umgeformt wiederfindet und die in Grossmanns Bild durch den Zusatz des Kindes ebenfalls Molly mit dem Kind Milly und auch durch den Text von Joyce angelegt zur heiligen Jungfrau Maria wird. Das christliche Motiv wird bei Joyce unmittelbar nach der Einführung Gertys, mit der genauen Beschreibung ihrer Aufmachung in Blau und der ersten Erwähnung von Bloom, „*der Herr dort gegenüber*“ (U 478), eingeführt:

Und dann trug der Wind auf einmal den Klang von Stimmen herüber und den schallenden Jubelgesang der Orgel. Es war die Andacht der Temperenzler, geleitet von Seiner Hochwürden dem Missionar John Hughes, S. J., Rosenkranz, Predigt und Segen des Allerheiligsten Sakraments. (U 479)

und etwas später

[u]nd immer noch sangen die Stimmen ihr Flehen empor zur hochmächtigen Jungfrau, zur hochbarmherzigen Jungfrau. (U 480)

Die Andacht findet gleichzeitig zur Begegnung von Gerty und Leopold statt. Sexualität ohne gegenseitige Berührung und die unbefleckte Empfängnis der Jungfrau werden bei Joyce parallelisiert. Diese Gleichzeitigkeit wird auch bei Michael Grossmann durch die weitere Bedeutungsebene der Darstellung der Figurenkonstellation als Heilige Familie eingefangen.

Die in die Figur der Nausikaa eingeflochtenen hellblauen Linien, die bei Bloom völlig fehlen, stellen einen sehr reduzierten Hinweis auf die Identität der Jungfrau Maria dar. Des Weiteren entspricht es der textlichen Grundlage der äußeren Erscheinung Gertys, die von oben bis unten in Blau gekleidet ist.¹⁷

Die Kennzeichnung der Jungfrau Maria mit den Farben Rot und Blau entspricht einem klassischen ikonographischen Zeichen. Auch wenn es bei Michael Grossmann nur vage angedeutet ist, ist es dennoch vorhanden.

Die Darstellung der Heiligen Familie in *Nausikaa* ist der Anknüpfungspunkt zur Auseinandersetzung mit dem Tafelbild. Michael Grossmann wandelt ein klassisches Motiv und dessen ikonographische Zeichensprache in zeitgenössische Kunst, bei dem die Bedeutungsebene aber immer noch erkennbar ist und nicht verloren geht. Sie ist allerdings nicht mehr auf den ersten Blick erkennbar, sondern erschließt sich erst nach längerer Betrachtung und vor allem Auseinandersetzung mit dem Bild. Die Erschließung immer weiterer Bedeutungsebenen steht für die Qualität des Tafelbildes, die Michael Grossmann in seinem Werk thematisiert und betont. Grossmann überträgt dieses Motiv in einen modernen Kontext, indem er das christliche Motiv als *ein* Thema des Bildes und nicht als alleiniges behandelt und den Kontext des homerischen Epos' und vor allem das Joyce'sche Konstrukt mit in sein Bild einflechtet.

Circe

Der rosafarbene Hintergrundton in *Circe* wird von einem horizontal verlaufenden breiten schwarzen Streifen durchbrochen. Das Bild erhält dadurch eine Dreiteilung, die jedoch von den einzelnen Frauenfiguren wieder miteinander verbunden werden. Der Titel *Circe* verrät uns erneut das Thema: die Darstellung der Göttin Kirke, die eine Zauberin in der griechischen Mythologie ist. In Homers *Odyssee* lebt sie in einer Villa auf der Insel Aiaia. Alle Besucher, die sich auf ihre Insel wagen, werden von ihr in Tiere verwandelt. Kirke verwandelt alle Gefährten Odysseus bis auf Eurylochos in Schweine. Gefährlich ist sie durch ihre Verführungs- und Zauberkünste, vor denen sich Odysseus mit Hilfe des Götterboten Hermes schützen kann. Dieser gibt Odysseus ein heilendes Kraut namens Moly und den Rat, Kirke schwören zu lassen, ihm nichts zu tun. Dass das Kraut gerade den Namen Moly trägt, könnte reiner Zufall sein, jedoch ist es auch Molly Bloom, die Leopold Bloom vor dem Sündenpfuhl des Rotlichtmilieus bewahrt. Odysseus verweilt ein Jahr bei Kirke und erhält wichtigen Rat für seine Weiterreise. Sie weist ihm den Weg in den Hades und warnt ihn vor den Sirenen.

Im unteren Drittel des Bildes finden wir mehrere Verweise auf die antike Welt: Eingeleitet mit der schemenhaft dargestellten Eule links im Bild, symbolhaft für die Göttin der Weisheit Athene (Odysseus Beschützerin), gefolgt von einer größeren Frauenfigur in Rosa, die denen auf antiken Vasen entspricht.

Verfolgen wir diesen Abschnitt nach rechts wird die Geschichte Kirkes in der *Odyssee* durch einzelne Elemente angedeutet. Von der Mittelachse links sehen wir Kirke thronend auf ihrem von den Göttern geschenkten Webstuhl. In der unteren rechten Ecke symbolisiert eine auf allen Vieren sich bewegende Figur mit einer Frau auf dem Rücken, die Verwandlung der Männer in Tiere.

Die thronende Kirke wird vom Betrachter aus links von sechs in feinen Linien gestalteten Akten und rechts von einem in groben Linien angedeuteten weiblichen Akt flankiert. Die sechs Figuren beziehen sich in ihrer Form auf die neolithischen Darstellungen der Magna Mater, wobei die

mittlere Figur in der oberen Reihe durchaus auch mit der Urdarstellung der Venus von Willendorf zu vergleichen ist.

Mit den Darstellungen vor dem schwarzen Hintergrund lässt sich die Verbindung zu Joyce schlagen. In der Mitte des schwarzen Balkens sitzt eine leicht bekleidete Frau mit ausgestreckten Armen, die die moderne Kirke präsentiert. Als Bordellmutter Bella Cohen ist sie der Inbegriff für die Befriedigung der Lust der Männer. So steigen aus ihren weit geöffneten Armen zwei Frauenakte hervor, die für eine Welt der Freizügigkeit und Sexualität stehen. Die Nacktheit der Frauen spiegelt die sexuelle Komponente in der Konzeption der Kirke, die die Männer verführt, wieder. Noch heute finden wir in unserem Sprachgebrauch das Wort „bezirzen“.

Die insgesamt fünf deutlich erkennbaren Frauenakte erinnern sehr an Picassos Bild *Les Femmes d'Alger*, das ebenfalls eine Bordellszene beschreibt. Picassos Bild markiert den Wendepunkt der Malerei und die Entwicklung hin zum Kubismus. Mit der klassischen Moderne erfährt das klassische Tafelbild eine radikale Veränderung. Der Bildinhalt beschäftigt sich mit einer völlig neuen Darstellungsform.

Die oberen drei Frauenfiguren sind in einen in Rosa gefärbten Hintergrund eingebettet, der sich aus schriftähnlichen, aber nicht zu lesenden Zeilen, und wilder Strichführung zusammensetzt. Die Ausführung des Hintergrundes ist abstrakt und enthält keine figürlichen Abbildungen und erinnert an die Kunst des Informel. Neben kubistischen Elementen mit dem Rückbezug auf Pablo Picasso und der Abstrakten Malerei sind auch Elemente wie die Farbgebung und die Verwendung breiter Pinselstriche, gerade bei den Frauenakten, der Jungen Wilden erkennbar.

Michael Grossmann bezieht sich in seinem Bild *Circe* demzufolge von der neolithischen Darstellung angefangen bis hin in die 1980er Jahre auf die Kunstgeschichte und lässt die Malerei an sich Revue passieren. *Circe* ist der Inbegriff eines Bildes über die Malerei, wobei Michael Grossmann mit verschiedenen Stilmitteln seinen eigenen Duktus gestaltet und das Thema der Kirke für die Darstellung verschiedener Frauenbilder benutzt: die Frau in Form der Magna Mater als Urmutter, über die Göttin der Verführung Kirke bis hin zur modernen Frau, symbolisiert durch das schemenhafte Gesicht der Bella Cohen in Form einer Werbeikone, bis hin zur Identität der Frau als Prostituierte, die im Bild und mit dem Bezug zu Joyce und Picasso eingebracht wird.

In der Tafelmalerei verändert sich die Darstellung der Frau immer wieder, diese Entwicklung und Veränderung thematisiert Michael Grossmann in diesem Bild.

Penelope

Das Bild *Penelope* ist im Vergleich zu den anderen Bildern in größeren Formen angelegt. Die Farben Rot, Gelb und Blau beherrschen das Bild, das von einem Weiß durchzogen wird. Der im Zentrum im Liegen dargestellte Frauenakt assoziiert sofort Darstellungen der Venus, beispielsweise von Tizian und Giorgione. Molly als die Frau Blooms verkörpert in *Ulysses* in erster Linie vor dem Hintergrund der *Odysee* Odysseus Frau Penelope.

Wie bereits im Bildnis der *Kalypso* wird sie zur Aphrodite und damit auch zur Venus, in deren Gestalt Michael Grossmann sie auch in seinem Bild erfasst. In der rechten oberen Ecke des Bildes wird die Verbindung zu *Kalypso* bildlich vollzogen. Um dieses Element entschlüsseln zu können, muss erneut ein Rückbezug auf *Ulysses* stattfinden. Bei James Joyce wird Molly im vierten Kapitel über das Bild der badenden Nymphe und weiteren bereits erwähnten Indizien zu der Göttin Kalypso. Michael Grossmann führt in seiner Darstellung der Penelope die Identitäten Mollys als Kalypso und Venus zusammen. Ihre Bestimmung als Ehefrau Leopold Blooms und ihr Bekenntnis zu ihrem Mann wird mit dem Wort YES schräg über dem angedeuteten Bildrahmen des Nymphenbildes besiegelt. Yes, das erste und letzte Wort des Schlußkapitels in James Joyce *Ulysses*. In der Figur der Venus vereinen sich alle Frauenfiguren, die Molly durchlaufen hat. Die mit Grazie und Ruhe gestaltete Penelope in Form der Venus bildet einen extremen Gegensatz zu der unruhigen Gestaltung im *Kalypso*-Bild. Molly kehrt innerlich nach Hause, ebenso wie Leopold Bloom es tatsächlich macht. Das in schwarzen Strichen gestaltete Gesicht in der oberen linken Bildhälfte schaut geradezu den Betrachter an. Ist es Bloom, der uns anschaut oder ist es eher die wissende Molly selbst?

Fazit

In erster Linie schafft Michael Grossmann ein neues, zeitgenössisches Bild antiker Gottheiten, die mit dem Bezug zu *Ulysses* und zur Kunstgeschichte ein komplexes Gebilde aus Verweisen, mehrschichtigen Interpretationen und Zuweisungen formen. Dabei gibt sich die Figur der Molly erst vor dem Hintergrund des Bezuges zu James Joyce zu erkennen. Ihre Figur wird auf der zweiten Ebene in allen fünf Frauenbildnissen thematisiert und demzufolge werden auch die Identitäten der fünf Gottheiten in sie eingeschrieben. Die Zersplitterung der Molly in *Ulysses* findet so in Michael Grossmanns Werk seine Entsprechung. Die Vereinigung der Vielheit an Persönlichkeiten in einer Figur entspricht dem Sein des modernen Menschen.

Das verbindende Element von *Kalypso*, *Sirens*, *Nausikaa*, *Circe* und *Penelope* ist jedoch nicht nur Molly, die zugleich den Inbegriff der Frau, die Venus, verkörpert, sondern auch ihr Ehemann Leopold Bloom. Die Venus-Thematik wird im Bild *Kalypso* und *Penelope* aufgegriffen, der inhaltliche Bezug, der formal hergestellt wird, lässt die beiden Bilder als Rahmen der anderen in Erscheinung treten. So beschreibt der fünfteilige Zyklus ebenfalls eine Reise: vom Weggang Leopold Blooms bis zu dessen Rückkehr zu seiner Penelope Molly. Molly durchläuft in dieser Zwischenspanne verschiedene Identitäten während Leopold mit verschiedenen Frauentypen in Berührung kommt. Aber immer ist seine eigene Identität in diesen Frauenfiguren gespiegelt.

Demzufolge beschäftigen sich die fünf Frauenbildnisse nicht nur mit der weiblichen Hauptfigur des Joyce'schen Romans, sondern gleichfalls stark mit dessen männlicher Hauptfigur Leopold Bloom. Diese Erkenntnis ergibt sich allerdings erst, wenn der Bezug des Romans *Ulysses* zu den

Tafelbildern Michael Grossmanns hergestellt ist.

Es lassen sich immer wieder neue Bezugspunkte finden, da das Bezugswerk *Ulysses* bereits einer enormen Komplexität unterliegt, die Grossmann in sein malerisches Werk überträgt und ebenfalls einen immensen Fundus an Möglichkeiten der Bezüge und Interpretationen erschafft. Dies spricht für die Qualität des Tafelbildes, die Michael Grossmann in seinem Zyklus ausführt: Dass es nach intensiver Beschäftigung immer mehr Themen und Motive offenbart. Dabei ist dem Betrachter überlassen, inwieweit er sich auf das Bild einlässt und wie weit er in die Thematik eindringt.

Mein Artikel soll einen ersten Beitrag leisten, die Tafelbilder Michael Grossmanns in ihrer Vielfalt und Komplexität aufzuzeigen und gleichzeitig zugänglich zu machen. Der Quelltext zur Entschlüsselung seiner Tafelbilder ist in erster Linie nun nicht mehr die Bibel, wie beispielsweise bei den klassischen christlichen Tafelbildern des Mittelalters, sondern der Roman *Ulysses* von James Joyce und damit auch Homers *Odyssee* wie auch die gesamte Geschichte der Malerei einen wichtigen Bezugspunkt für sein Werk darstellt.

Dabei illustriert Michael Grossmann den Roman Joyces keinesfalls, er erzählt auch die Geschichte von Odysseus und Leopold Bloom nicht nach, sondern setzt sich mit beiden Stoffen auf einer Metaebene auseinander. Diese Metaebene wird durch die Übertragung der von James Joyce angewendeten Zitertechnik in die Malerei erreicht. Dabei übersetzt Michael Grossmann die literarische Auseinandersetzung Joyces mit Literatur, mythischen Weisheiten und keltischen Ursprüngen auf die Malerei, indem er sich auf antike und mittelalterliche Darstellungen über Werke der klassischen Moderne bis hin zur Malerei der 1980er Jahre, den Jungen Wilden, in seinen Bildern bezieht. Diese kunsthistorischen Zitate, die auf die Geschichte der Malerei verweisen, erfolgen vor dem Hintergrund der Tafelmalerei, auf die Michael Grossmann immer wieder Bezug nimmt, deren Motive und Lesbarkeit er auch immer wieder aufgreift.

Seine Malerei ist sogleich eine Malerei über die Malerei. Die zeitgenössischen Tafelbilder von Michael Grossmann laden immer wieder zur Auseinandersetzung ein und ermöglichen neue Entdeckungsreisen.

¹Trummer, Thomas: *Remake, Referenz, Resonanz, Reflexion: Vier Begriffe um einer rückbezüglichen Annäherung willen*, In: ders., 2004, S. 108.

²Der Begriff des Tafelbildes leitet sich von der Ablösung und Emanzipierung des Bildes von der Wandmalerei auf einen transportablen Bildträger, der zunächst aus Holz bestand, ab. Anfangs war das eigenständig begrenzte Bild noch in das der Wandmalerei übergeordnete Programm integriert, wurde alsbald auch inhaltlich von diesem gelöst und bietet bis heute eine Grundlage für Ausdrucks- und Differenzierungsmöglichkeiten.

³Olbrich, Harald, 1987, S. 184.

⁴Bereits im Altertum gab es große Leinwandbilder.

⁵Olbrich, Harald, 1987, S. 184.

⁶ebenda, S. 184.

⁷Vortrag von Michael Grossmann an der New York University am 27. Mai 2009.

⁸Trummer, Thomas: *Remake, Referenz, Resonanz, Reflexion: Vier Begriffe um einer rückbezüglichen Annäherung willen*, In: ders., 2004, S. 108.

⁹ebenda, S. 108.

¹⁰In der *Odyssee* gibt Proteus dem König Menelaos Auskunft über Odysseus: „Das ist der Sohn Laertes, der Ithakas Fluren bewohnt. / Ihn sah ich auf der Insel die bittersten Tränen

vergießen / In dem Haus der Nymphe Kalypso, die mit Gewalt ihn / Hält; und er sehnt sich umsonst nach seiner heimischen Insel.“ (Odyssee, 4.555-558).

¹¹Ulysses, Seite 87, im Folgenden mit U 87 im Text gekennzeichnet.

¹²Bloom bereitet sich über den Flammen auf dem Herd Nieren zum Frühstück. Dem Schmied Hephaistos wird das Feuer zugeordnet.

¹³Michael Grossmann übernimmt hier die Leitmotivtechnik aus der Musik und überträgt sie in die Malerei. Bestimmte Töne werden dabei einem Motiv oder einer Person zugeordnet, die immer wieder auftauchen und dasjenige Motiv oder diejenige Person symbolisieren. So taucht das Amor-Venus-Motiv bei Grossmann mehrmals in diesem Bild auf.

¹⁴Die Begegnung beim Metzger mit dem Nachbarmädchen: „*Seine Blicke ruhten auf ihren kräftigen Hüften. [...] Und wie ihr der schiefe Rock schwingt bei jedem Schlag. [...] Gesundes Fleisch, die da, wie eine stallgefütterte Färse.*“ (U 79) und über eine andere Frau: „*Flinkes warmes Sonnenlicht kam von der Berkeley Road gelaufen, geschwind, auf leichten Schuhen, entlang dem erglänzenden Fußsteig. Lläuft es, läuft es, um sich mit mir zu treffen, ein Mädchen mit goldenem Haar im Wind.*“ (U 82).

¹⁵vgl. in diesem Band: Zeller, Ursula: „Parallax stakst hintendrein“: Das begehbare Buch, oder der Text als Raum im „Ulysses.“

¹⁶„*Gerty MacDowell [...] war wirklich und wahrhaftig ein Muster liebevoller junger irischer Weiblichkeit und so schön anzuschauen, wie man es sich nur wünschen konnte.*“ „*Die wächserne Blässe ihres Gesichts wirkte fast vergeistigt in ihrer elfenbeingleichen Reinheit, obschon ihr Rosenknochenmund ein rechter Amorsbogen war, griechisch vollkommen. Ihre Hände waren von fein geädertem Alabaster, mit schlank sich verjüngenden Fingern*“, (U 471).

¹⁷Gerty trug „*[e]ine schmucke Bluse von Elektrisch-Blau, selbstgefärbt mit Puppenfärbem [...] mit einem feschen, bis zur Teilung hinunterreichenden V-Ausschnitt und einer Taschentuchtasche [...] und ein marineblauer dreiviertelanger Rock, auf Schritt geschnitten, brachten ihre schlanke anmutige Figur in vollkommener Weise zur Geltung.*“ (U 474).

BIBLIOGRAPHIE:

GROSSMANN, MICHAEL: 18 panel-paintings for Ulysses, Vortrag an der New York University am 27. Mai 2009.

HOMER: Ilias, Odyssee, München: dtv, 2010, 5. Auflage, In der Übertragung von Johann Heinrich Voß.

JOYCE, JAMES: ULYSSES, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996, 1. Auflage dieser Ausgabe, übersetzt von Hans Wollschläger.

KLOTZ, HEINRICH: Kunst im 20. Jahrhundert, Moderne, Postmoderne, Zweite Moderne, München: Beck, 1994.

LUHMANN, NIKLAS: Das Kunstwerk und die Selbstproduktion der Kunst, In: ders.: Schriften zu Kunst und Literatur, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008, 1. Auflage, S.139-188.

OLBRICH, HARALD (HRSG. U.A.): Lexikon der Kunst: Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Leipzig: E.A. Seemann Verlag, 1. Auflage 1987, Stichwörter: Tafelbild, Tafelmalerei.

THOMAS, TRUMMER (HRSG.): Ulysses, Die unausweichlichen Modalitäten des Sichtbaren, Der Roman von James Joyce in der zeitgenössischen Kunst, Ausst.-Kat. Atelier Augarten, Zentrum für zeitgenössische Kunst der Österreichischen Galerie Belvedere, Christian Brandstätter Verlag, 2004.

„Ein Gemälde ist stumme Dichtung, und Dichtung ist ein sprechendes Gemälde“ – Über die Grenzen der Malerei und Poesie. RUTH FREHNER

UNAUSWEICHLICHE Modalität des Sichtbaren: zum mindesten dies, wenn nicht mehr, gedacht durch meine Augen. Die Handschrift aller Dinge bin ich hier zu lesen, Seelaich und Seetang, die nahende Flut, den rostigen Stiefel dort. Rotzgrün, Blausilber und Rost: gefärbte Zeichen. . . .

Stephen schloss die Augen und hörte seine Stiefel krachend Tang und Muscheln malmen. Jedenfalls gehst du hindurch irgendwie. Das tue ich, mit jeweils einem langen Schritt. Einen sehr kurzen Zeitraum lang durch sehr kurze Raumzeiten. Fünf, sechs: das *Nacheinander*. Genau: das ist die unausweichliche Modalität des Hörbaren. Öffne deine Augen. Nein. Jesus! Wenn ich von einem Felsen fiele, der in die See nickt über seinen Fuss, ich fiele unausweichlich durch das *Nebeneinander*.

(Ulysses S.53)

Am Anfang des dritten Kapitels sinniert Stephen auf seinem Gang dem Meer entlang über die unterschiedlichen „Modalitäten“ des Sicht- und Hörbaren. Das Sichtbare: „thought through my eyes,“ „gedacht (oder auch: ‚Gedanke‘) durch meine Augen.“ Es ist dem Nebeneinander zugeordnet, wogegen das Hörbare sich vor allem im Nacheinander manifestiert. Damit spielt Stephen auf den Gegensatz zwischen den bildenden Künsten und der Dichtkunst an, und so auch auf Lessings Aufsätze Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie von 1766.¹ Lessings Betrachtungen stehen in einer langen Tradition, und weder seine Thesen noch seine Grundprobleme sind völlig original, wie Ingrid Kreuzer in ihrem Nachwort zum Laokoon bemerkt (S. 218), denn diese Grenzbestimmung der Künste wurde schon in der Antike, und später von englischen und französischen Denkern versucht. So erklärt Jean-Baptiste Du Bos bereits in seinen 1719 erschienenen *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, dass die Malerei zwar unmittelbarer auf die Sinne des Betrachters wirke – „das Auge ist der Seele näher als das Ohr“ – als die Literatur mit den künstlichen Zeichen der Schrift, doch könne die Malerei bloss den Augenblick wiedergeben, die Literatur hingegen eine ganze Handlungsabfolge sowie auch nicht sichtbare, psychische Vorgänge.

Anlass für Lessings „unordentliche Kollektanea“, wie er sie in seiner Vorrede nennt, waren Johann Joachim Winckelmanns Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst, die 1755 nach dessen Rombesuch erschienen waren. Winckelmann hatte dort die Laokoon-Gruppe gesehen, ein Werk aus dem 1. Jh. v. Chr., das seit seiner Wiederentdeckung im Jahre 1506 in Rom als Muster der klassischen griechischen Skulptur im Zentrum der akademischen Kunstlehre stand (Kreuzer, S. 217). Gleich im ersten Aufsatz führt Lessing Winckelmanns einprägsame Formel der „edelen Einfalt und stillen Grösse“ an, die in den griechischen Meisterwerken zum Ausdruck komme. Er lehnt Winckelmanns These ab, dass sich in den Figuren der Griechen, bei al-

len Leidenschaften und allem Schmerz, „eine grosse und gesetzte Seele“ zeige. Vielmehr glaubt er, dass die Nicht-Darstellung des Schmerzes eine andere Ursache hat. Er argumentiert, dass die „grosse Seele“ der Griechen sich nicht darin äusserte, dass sie den Ausdruck all ihrer Leidenschaften unterdrückten. Im Gegenteil: sie schämten sich nicht, ihre Gefühle, ihren Schmerz zu zeigen, wie viele schriftliche Zeugnisse bewiesen, und die Grösse zeige sich vielmehr darin, dass „der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein könne“.

Lessing sah die bildende Kunst ausschliesslich als Raumkunst, die Gegenstände oder Körper nebeneinander zeigt und die Bewegung nur insofern darstellen kann, als sie einen „fruchtbaren“ Zeitmoment auswählt, in dem das Vorher und das Nachher miterscheinen. Fruchtbar ist nur das, „was der Einbildungskraft freies Spiel lässt“ (III; die römischen Ziffern bezeichnen im folgenden jeweils den Aufsatz). Laokoon schreit deshalb nicht, weil eine bildliche Darstellung des äussersten Schmerzes „der Phantasie die Flügel binden“ hiesse; indem Laokoon noch nicht schreit, animiert er den Betrachtenden, die Steigerung des Schmerzes zu antizipieren. Zwar löst die Einbildungskraft so die zeitlich-räumliche Erstarrung wieder auf und schafft aus dem einzigen Augenblick wiederum eine Abfolge, doch muss die bildende Kunst – und darin liegt ihre Beschränkung – einen einzigen Moment auswählen, von dem Lessing fordert, dass er ästhetisch ansprechend sei.

Umgekehrt war die Zeitfolge, das Aufeinanderfolgen von Handlungen, das eigentliche Gebiet der Dichtung (XVIII). Lessing zitiert Alexander Pope, der „[ausdrücklich verlangte], dass wer den Namen eines Dichters nicht unwürdig führen wolle, der Schilderungssucht so früh wie möglich entsagen müsse“ (XVII). So malt Homer „das Schild [des Achilles] nicht als ein fertig vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat ... sich des gepriesenen Kunstgriffes bedient, das Koexistierende ... in ein Konsekutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen“ (XVIII). Die Dichtkunst war der bildenden vor allem überlegen, weil sie, vereinfacht gesagt, nicht an einen einzigen Augenblick gebunden ist und es ihr auch erlaubt ist, den Schmerz oder das Hässliche (als etwas Transitorisches) darzustellen (III). Vergils Laokoon kann schreien, weil wir ihn im Text bereits als „vorsichtigsten Patrioten“ und „wärmsten Vater“ kennengelernt haben und demzufolge sein Schreien „nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden“ beziehen (IV).

Mit seiner Grenzbestimmung zwischen den Künsten, die er im Laokoon zum Teil recht polemisch vollzieht, wollte Lessing die Dichtkunst endlich von der Forderung befreien, dass sie analog einem Bild ihren Gegenstand „malend“ beschreiben müsse. Diese Forderung, prägnant gefasst und erstarrt in der Formel „ut pictura poesis“ – ‘wie die Malerei so die Dichtkunst’ – beruhte nicht zuletzt auf einem Missverständnis, das sich über Jahrhunderte halten konnte. Denn mit diesem eher hingeworfenen Vergleich hatte Horaz die ähnliche Wirkung von Gedicht und Bild umschrieben und nicht die Technik, mit deren Hilfe die Künste die Natur möglichst treffend nachzuahmen hätten. Lessing nimmt schliesslich im

Wettstreit der Künste die Gegenposition Winckelmanns ein und räumt der Dichtung, als der Kunst mit den vielfältigeren Möglichkeiten, den ersten Platz ein. Ihm kommt auch das Verdienst zu, als erster die Gestaltungsmöglichkeiten der beiden „Schwester“-Künste aus ihren je eigenen Materialien und Zeichen abzuleiten und sie als eigenständige Gattungen mit ihren eigenen Gesetzmässigkeiten zu beschreiben (Kreuzer, S. 219).

Laokoon, als Streitschrift für die Literatur, war vor allem für die Kunstgeschichte folgenreich, da Lessing die zeitliche Dimension ganz in die Imagination des Betrachters verschob und der bildenden Kunst (und er macht hier keinen Unterschied zwischen Malerei und Bildhauerei) ausschliesslich den Raum zuordnete. Dies kam der Kunstgeschichte gelegen, da sich diese „nicht selten heimlich am Ideal des naturwissenschaftlichen Positivismus orientiert“, wie es der Kunsthistoriker Gottfried Boehm ausgedrückt hat (S. 6). Der Bildraum konnte vermessen oder sogar konstruiert werden, wohingegen der Bildzeit – wenn es sie überhaupt gab – mit Zeitmessern (z.B. einer Uhr) nicht beizukommen war. Als Folge wurde in der bildenden Kunst das Zeitproblem völlig verdeckt, was leicht den Schluss zuliess, „dass Bild und Zeit überhaupt eine inkommensurable, ja irrationale Beziehung eingehen und eine vernünftige wissenschaftliche Behandlung nicht zulassen“ (Boehm, S. 6). Die Unterscheidung zwischen den Künsten, wie sie Lessing skizziert hatte, wurde in der Ästhetik während des ganzen 19. Jahrhunderts nicht angezweifelt, und die Zeitanalyse gewinnt in der Kunstgeschichte erst spät an Bedeutung. Obwohl sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts die Kunst (und nicht nur sie) radikal veränderte und der Futurismus es sich gar auf die Fahne geschrieben hatte, Bewegung und Geschwindigkeit im Bild darzustellen, konnte sich E.H. Gombrich in seinem Vortrag „Der fruchtbare Moment“ noch 1964 beklagen, dass das Zeitmoment und die Darstellung der Bewegung in der Kunstgeschichte bis dahin merkwürdig vernachlässigt worden war.

Ähnlich steht es in der Literatur mit dem Raum. Natürlich ist es leicht, in der Literatur Werke zu finden, die Räume beschreiben, zumal jede Handlung in irgend einer Art von Raum stattfindet, und sei es ein erträumter, ein erfundener. Und auch Literaturkritik und -geschichte haben unzählige Untersuchungen literarisch beschriebenen Räumen gewidmet – Zimmern, Häusern, Städten, Landschaften. Andererseits finden sich erst in neuerer Zeit Ansätze, die den literarischen Text als räumliches Gebilde behandeln und den Leseprozess als räumliches Erlebnis beschreiben. Das hat natürlich seinen Grund: wie der Aufsatz über Parallaxe von Ursula Zeller in dieser Publikation aufzeigt, war Joyce in dieser Hinsicht wahrhaftig avantgarde.

So wenig sich nun die bildenden Künste auf die Abbildung des „fruchtbaren Augenblicks“ im Raum reduzieren lassen, so wenig werden in der Literatur nur Geschichten erzählt, die aus einer Abfolge von Handlungen bestehen. Wenn also Homer den bereits erwähnten Schild des Achilles beschreibt, dann mag sich der Leser nicht so sehr auf die Herstellung als vielmehr auf die von Homer ausgemalten Szenen konzentrieren, mit denen der Waffenschmied Hephaistos den Schild so prachtvoll schmückte. Und wie gross wäre der Verlust für die Literatur, fragt die Literaturprofessorin Jean Hagstrum, wenn Lessings ästhetische Forderungen durch

Schicksalshand zum allgemeingültigen Gesetz erhoben worden wäre? Wir wären ohne ebendiese berühmt gewordene Beschreibung aus dem XVIII. Buch der Ilias, hätten wenig nur von Spenser, wären um viele Shakespeare-Passagen ärmer, gingen einige der besten Bilder Popes verlustig, kurz, wir hätten nur noch ein paar Klassiker und Bruchstücke nur der grossen Vers-Epen (Hagstrum, S. 155-6).

Neben der literarischen Schilderung, die ganz klar einen malerischen Aspekt hat und trotzdem nicht langweilig sein muss, sind in der Literatur immer wieder Versuche auszumachen, gleichzeitige Geschehnisse kunstvoll aufs Papier zu bringen. So findet Chrétien de Troyes im 12. Jahrhundert zu einer Technik, die verschiedentlich als „interlacing“ bezeichnet wird, was man etwa mit ‘Flechtwerk’ übersetzen könnte. Er verbindet so verschiedene Episoden und kann mit Hilfe der sprachlichen Verflechtungen gleichzeitig Spannung erzeugen (Bruckner, S. 24). Die Artusdichtung wird dann Chrétiens Beispiel folgen, was besonders schön ersichtlich ist in einem Meisterwerk der mittelenglischen Dichtung aus dem 14. Jahrhundert: *Sir Gawain und der Grüne Ritter*.² Auf seiner Suche nach der grünen Kapelle, wo ihn ein ungewisses Schicksal, ja vielleicht sogar der Tod erwartet, kommt der edle Sir Gawain zu einer Burg, wo er freundlich aufgenommen wird. Der Hausherr verspricht ihm, ihn zur grünen Kapelle zu führen, doch zuerst solle er sich ausruhen. Während der Hausherr auf die Jagd geht, versucht die Hausherrin, ihren Gast zu verführen. Der anonyme Autor berichtet abwechslungsweise, quasi in Parallelmontage, von der Jagd und schildert hautnah die Verführungsszenen. Das Ritual wiederholt und steigert sich während drei Tagen und durch die Verknüpfung der Szenen wird deutlich, dass das Liebeswerben der Dame des Hauses in Sir Gawains Schlafgemach auch im Lichte der Jagdszenen gelesen werden sollte. Die parallel geführte Handlung lässt die Leserschaft auch das glückliche Ende erahnen: so wie der Text arrangiert ist, waren auch die Verführungsversuche inszeniert, und bei der grünen Kapelle kommt Sir Gawain dank seines beinahe untadeligen Verhaltens relativ ungeschoren davon.

Ein weiterer Text, der sich nicht an die Regel des Nacheinanders hält ist Laurence Sternes Roman *Tristram Shandy* (1759-67), dessen Chronologie ständig durchbrochen wird. Es sind nicht so sehr gleichzeitige Handlungen, die zur Herausforderung für den Autor (und die Lesenden) werden, sondern vielmehr Assoziationen zum gerade erzählten Geschehen, die Sterne zu unzähligen Abschweifungen bewegen, so dass der Handlungsfaden der Geschichte oft erst nach mehreren Kapiteln wieder aufgenommen wird: die Romanzeit gerät aus den Fugen. Im weiteren kommentiert der Autor sein eigenes Tun ständig und verlangsamt so den Handlungsfluss beträchtlich. Dieses sich selbst kommentierende Erzählen, das im 18. Jahrhundert auch von Jean Paul virtuos praktiziert wurde, verschwindet beinahe ganz im 19. Jahrhundert und kommt erst in der Moderne zu einer erneuten Blüte.

In der Mitte des 19. Jahrhunderts zeichnet sich dann eine Tendenz hin zur expliziten Darstellung von Gleichzeitigkeit ab. Der heute ziemlich vergessene Karl Gutzkow, „der nervöse Anreger unter den Jungdeutschen“, wie ihn ein literaturgeschichtliches Schulbuch nennt, glaubte um 1850, dass „der Roman eine neue Phase erlebt“:

Der Roman von früher, ich spreche nicht verächtlich, sondern bewundernd, stellte das Nacheinander kunstvoll verschlungener Begebenheiten dar. ... Der neue Roman ist der Roman des Nebeneinander. Da liegt die ganze Welt! Da begegnen sich Könige und Bettler! Die Menschen, die zu der erzählten Geschichte gehören, und die, die ihr nur eine widerstrahlte Beleuchtung geben. Der Stumme redet nun auch, der Abwesende spielt nun auch mit. ... Nun fällt die Willkür der Erfindung fort. Kein Abschnitt des Lebens mehr, der ganze runde, volle Kreis liegt vor uns: der Dichter baut eine Welt und stellt seine Beleuchtung der Wirklichkeit gegenüber.

Wenn auch sein Experiment weitgehend misslungen ist, so nehmen diese Sätze aus dem Vorwort zu seinem 9bändigen Roman *Die Ritter vom Geiste* (1850-57) einiges vorweg, was eigentlich der Entwicklung des Romans im 20. Jahrhundert zugerechnet wird. Aber auch schon Flaubert versuchte in *Madame Bovary* (1857), gleichzeitige Vorgänge sprachlich zu verschmelzen. Auf der Landwirtschaftsausstellung wird das Liebeswerben Rodolphes um Emma verquickt mit der Preisverleihung für die besten Tiere. Ein weiteres Beispiel dargestellter Simultaneität ist beim irischen Schriftsteller George Moore zu finden. In *A Drama in Muslin* (1886) feilscht ein Landbesitzer mit seinen aufgebrauchten Pächtern um die Zinsen, während seine Frau ein Gespräch mit einem jungen Offizier führt, der um die Hand ihrer Tochter anhält. Die zwei Handlungsstränge sind so ineinander verwoben, dass sie gegenseitige Bedingtheiten, aber auch die ökonomischen Parallelen in diesen Konstellationen – die Tochter und die Pächter sind in einem Abhängigkeitsverhältnis – erst sichtbar werden lassen.

1913 veröffentlichten Blaise Cendrars und Sonia Delaunay-Terk ihr Premier Livre *Simultané*, wie sie es nannten, was prompt eine Polemik in den verschiedenen Pariser Blättern nach sich zog. Das „Buch“ bestand aus einem Gedicht der transsibirischen Reise von Cendrars, das in mehr als zehn Schrifttypen verschiedenfarbig auf der rechten Seite eines etwa zwei Meter langen Leporellos abgedruckt war, und einer „peinture simultanée“ [sic] von Delaunay auf der linken Seite. Rechts oben, über dem Text, war eine Karte der Reiseroute abgedruckt. Auseinandergezogen hatte das Leporello keine Seitenumbrüche, alles war gleichzeitig überblickbar, Delaunays Farben, die in den Text hineinreichten, färbten so auch den Leseprozess. „Ein Gemälde ist stumme Dichtung, und Dichtung ist ein sprechendes Gemälde“ soll Simonides von Ceos gesagt haben. Delaunays Farben bleiben nicht stumme Dichtung, und Cendrars' Gedicht wird zu einem sprechenden Gemälde.

Für Robert und Sonia Delaunay und Blaise Cendrars war Simultanismus nicht „das gleichzeitige Sehen, das es in der Kunst schon immer gegeben hatte“, sondern etwas Allumfassendes, ein neues métier, das letztlich alles menschliche Schaffen, von der Malerei über Kunsthandwerk, Architektur, Literatur, bis zur Werbung und Kleidermode, und alle Materie, die ganze Welt, gleichzeitig miteinbezog (Blaise Cendrars, in Sidoti, S. 51 und S. 61)

... und auch die sinnliche Wahrnehmung mit dem Abstrakten verband, hätte Sonia Delaunay hinzugefügt (Baron, S. 49). Keines von Joyces Werken kommt so programmatisch daher. Doch eine Verwandtschaft seiner Werke mit den Ideen des Simultanismus, wie ihn die drei verstanden, ist durchaus spürbar.

¹Lessing spricht zwar von Gegenständen, die ‚nebeneinander‘ existieren, nicht aber von ‚nacheinander‘, sondern von ‚aufeinander‘ folgenden Handlungen, die der ‚eigentliche Gegenstand der Poesie‘ seien (Aufsatz XVI). Dass sich Stephen auf Lessing bezieht, kann zwar nicht direkt belegt werden, doch ein anderes Wort, ‚Frauenzimmer‘, dem auch Fritz Senn seine Aufmerksamkeit in seinem einleitenden Essay zu ‚gedacht durch meine Augen‘ (Schwabe; Basel, 2000) schenkt, weist ziemlich genau auf die Zeit Lessings, in der diese Bezeichnung für eine weibliche Person laut Friedrich Kluges etymologischen Wörterbuch ins allgemeine Schriftdeutsch übergang.

²Diesen Hinweis verdanke ich Sabina Müller.

BIBLIOGRAPHIE:

BARON, STANLEY, MIT JACQUES DAMASE. *Sonia Delaunay. Ihre Kunst – Ihr Leben*. Übersetzt von Thomas Plaichinger. München: Wilhelm Heyne, 1995. [Originaltitel: *Sonia Delaunay. The Life of an Artist*. London: Thames & Hudson, 1995.]

BOEHM, GOTTFRIED. „Bild und Zeit“. *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*. Hg. Hannelore Paffik. VCH Acta humaniora. Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft, 1987. 1-23.

BRUCKNER, MATILDA TOMARYN. „The shape of romance in medieval France.“ *The Cambridge Companion to Medieval Romance*. Ed. Roberta L. Krueger. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 13-28.

GOMBRICH, ERNST H. „Moment and Movement in Art“. *The Image and the Eye*. Further studies in the psychology of pictorial representation. Oxford: Phaidon, 1982. Übersetzt von Lisbeth Gombrich als: „Der fruchtbare Moment: Vom Zeitelement in der bildenden Kunst“. *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1982.

HAGSTRUM, JEAN H. *The Sister Arts*. The tradition of literary pictorialism and English poetry from Dryden to Gray. Chicago: University of Chicago Press, 1958.

GUTZKOW, KARL. Vorwort zu *Die Ritter vom Geiste*. 1850. Microfiche, Belsar Verlag, 1987.

KERN, STEPHEN. *The Culture of Time and Space 1880-1918*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983.

LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM. *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. 1766. Mit einem Nachwort von Ingrid Kreuzer. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1964.

Lexikon Literaturtheoretischer Werke. Hg. Rolf Günter Renner und Engelbert Habekost. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1995.

MORSE, J. MICHELL. „Karl Gutzkow and the Novel of Simultaneity“. *James Joyce Quarterly* Vol. 2.1 (1964). 13-17.

SIDOTI, ANTOINE. *Genèse et dossier d'une polémique. La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France. Blaise Cendrars – Sonia Delaunay, novembre - décembre 1912 - juin 1914*. Archives des Lettres Modernes 224. Paris: Lettres Modernes, 1987.

Ib Abbildungen

II Ulysses

<i>Ulysses: Nicht nur im Schatten Homers.</i> FRITZ SENN	34
<i>Structure and Synopsis of Ulysses.</i> A. NICHOLAS FARGNOLI and MICHAEL PATRICK GILLESPIE	39
<i>The Form of Ulysses.</i> EDMUND L. EPSTEIN	45
<i>„Parallax stakst hintendrein“: Das begehbare Buch, oder der Text als Raum im „Ulysses“.</i> URSULA ZELLER	50

Ulysses: Nicht nur im Schatten Homers. FRITZ SENN

Schon der Titel sagt ja, dass hier etwas klassische Mythologie mitspielt und unsere Bildung zum Zug kommt. Dass der Ulysses auch, unter vielem andern, eine Neuauflage der Odyssee enthält, ist das Bestbekannte, was sich zum Buch (Roman, Epos, Komposition, kultureller Querschnitt?) sagen lässt und was schon – bis zum Überdruß – gesagt worden ist.

Was man von vornherein weiß, weckt Erwartungen, die dann auch erfüllt werden oder die man einfach zur Erfüllung zwingt. Nun hilft aber die Vorlage Odyssee bei der Lektüre des vermeintlichen Remakes nur sehr begrenzt. Dass ein anderer Maßstab vorliegt, wird bald augenscheinlich: Heroisches ist auf moderne Alltäglichkeit zurechtgeschnitten. Bedrohliche Abenteuer weichen dem Bemühen, im Gewirr einer Großstadt einigermaßen ungeschoren über die Runden zu kommen. Aber vieles stimmt dann doch nicht so recht. Odysseus wird zu Leopold Bloom, Stephen Dedalus (aus dem Roman *A Portrait of the Artist As a Young Man*) hat etwas von Odysseus' Sohn Telemachos an sich. Doch halt: Bloom hat keinen Sohn mehr, seiner ist früh gestorben und hinterlässt eine schmerzliche Lücke, dafür hat er eine Tochter (die dem Odysseus wiederum fehlt). Strikt „parallel“ verläuft recht wenig. Joyce hat sich bei seiner Umgestaltung noch viel mehr als die meisten seiner vielen Vorgänger Freiheiten herausgenommen. Mit Manipulationen ist zu rechnen. Dennoch meinte es Joyce ernst mit seinem Grundriss, selbst wenn er später eingestanden haben sollte, doch etwas zu weit gegangen zu sein. Als er seiner Tante, die er um lokale Einzelheiten gebeten hatte, ein Exemplar der Erstausgabe zukommen ließ, sie aber damit nichts anzufangen wusste, gab er ihr den Rat, zuerst eine für Kinder bearbeitete Odyssee zu lesen, dann werde sich alles schon ergeben. Er wollte die alte Dame kaum an der Nase herumführen und glaubte ihr wohl einen Einstieg verschafft zu haben. Aber so einfach liegen die Dinge nicht.

Ähnlichkeiten lassen sich ausmachen, vor allem weil Joyce den einzelnen Episoden im engeren Kreis homerische Titel gab, Titel oder Hinweise, die immer noch im Umlauf sind, obgleich sie nie Bestandteil von Veröffentlichungen waren. Namen wie „Nestor“, „Kalypso“, „Zyklop“, „Nausikaa“ usw. haben sich gehalten, schon weil sie, die Episoden, so charakteristisch eigenständig sind, dass sie Etiketten verdienen und brauchen. Aber wer vom Gesamttitel „Ulysses“ gleich auf ein Kapitel namens „Telemachus“ gestoßen wäre, hätte sich einem allzu klobigen Zaunpfahl ausgesetzt gefühlt und der homerische Strang wäre über alle Proportionen hervorgehoben worden. Für Joyce aber waren die Entsprechungen bei der Komposition hilfreich. Die Vorlage gab Anregungen, hat wohl gelegentlich inspiriert, und sie brachte Struktur in das scheinbare Durcheinander einer neuen Methode, die ganz auf zufällig auftretenden Assoziationen zu beruhen schien. Ein unsichtbares Gerüst verleiht dem Ganzen einen Zusammenhang, wo sich sonst der Autor weigerte, die Leser an der Hand zu führen.

Vermutlich hat Joyce etwas schon früh gemerkt. In seinem ungeheuren

Ehrgeiz verglich er sich, nicht eben bescheiden, mit Ibsen, Dante, Shakespeare und eben Homer. Ihm muss die Einsicht aufgedämmert sein, dass neue Plots nicht mehr zu erfinden sind, demnach keine wesentlich andere Handlungen. Es gibt nichts Neues hinter dem Mond. Alles ist schon gesagt worden. Das Originelle liegt in der Darstellung: und die, die wechselnde Darstellung, verblüffte dann die ersten Leser ungeheuer, bis hin zur Empörung und zum Verbot des Ulysses, und die radikalen Wechsel halten auch die heutigen Leser noch mächtig auf Trab. Der Prototyp eines seinerzeit noch allseits bekannten Mythos konnte den orientierungslosen Leserinnen, ohne jegliche Kenntnis des so allgegenwärtigen Dublin, doch etwas Halt bieten.

Es gibt typische Verhaltensformen, die die Zeiten überdauern, und es gibt archetypische Konstellationen. In der Odyssee wird alles Menschliche bereits schon durchkonjugiert. Schon dort ist zu ersehen, wie sich Menschen lieben oder hassen, wie sie streiten um Besitz und Macht und wie sie in ihrer eigenen Welt leben. Man lernt auch, dass Berichten nicht zu trauen ist, und Menschen schon gar nicht. Joyce führt das noch etwas weiter zu einen Mini-Kosmos von überwältigender Unvollkommenheit: Irland ist unterdrückt, Ehen gehen auseinander, Ziele werden nicht erreicht, Armut, Schulden und Alkohol sind allgegenwärtig. Beinahe nichts stimmt mehr, alles wird subjektiv zurecht gebogen und damit verzerrt; wir reden und denken aneinander vorbei. Und gleichwohl geht doch alles irgendwie weiter.

Am besten sieht man die homerische Dimension als einen Weg an, auf den verwiesen wird, fakultativ. Man muss ihn nicht gehen und kann sich anderem zuwenden, davon gibt es genug. Der Wegweiser zeigt in verschiedene Richtungen, etwa auf die irische und damit die europäische Geschichte. Jeder Augenblick ist das Ende vielfältiger Entwicklung. Irland hat eine besonders bewegte Vergangenheit, sie ist voller Leiden und Unterdrückung, sie ist bestimmt von einem komplexen Verhältnis zum dominanten Nachbarn und Kolonialherrn Großbritannien, die Gegenwart ist voller Spannungen und Anpassungen. Unter diesem Gesichtspunkt ist Joyce einer der irischsten aller Schriftsteller und gleichzeitig einer, der am weitesten ausholt. Provinz verzahnt sich mit etwas Universellem.

Irland ist das Ergebnis aufeinanderfolgender Eroberungen, Besetzungen und Ausbeutungen, mit erfolglosen Rebellionen. Eroberer ließen sich nieder und wurden einheimisch und wehrten sich gegen die nächsten Eindringlinge. Ein durchgehendes Joycesches Anliegen ist das Verhältnis von Einheimischen zu Fremden, Ansässigen zu Ausländern, Einwanderern. Leopold Bloom wird als einer von ihnen erlebt, er ist ungarischer und jüdischer Herkunft, sein Vater emigrierte und legte sich einen geläufigen Namen zu. Bloom bleibt Außenseiter; er verhält sich anders, er trinkt nicht (und gibt auch keine Runden aus!), seine Vorliebe gilt Hammel- oder Schweinsnieren. Er gehört keiner Religion richtig an (und bleibt gleichwohl mit ihnen verbunden). Er hat nicht einmal die irische Begabung des unterhaltsamen, witzigen Ausdrucks. Dafür ist er umsichtig und beobachtet genau, schon um zu überleben. Fremde sehen besser, schon aus reiner Notwendigkeit.

Joyce hat seinen Finger auf ein Schicksal gelegt, das im 20. Jahrhundert tragische Ausmaße annehmen sollte: der Umgang mit Fremden, Ausländern, Andersartigen. Xenophobie richtet sich vor allem gegen die Juden. Bloom erlebt es im Kleinen, in einer Bar, so er sich einem engstirnigen (zyklopischen) Nationalisten gegenüber stellt. Die Begegnung verläuft glimpflich, statt Felsbrocken wird ihm lediglich eine leere Biskuitbüchse nachgeworfen. Odysseus war einer von denen, ein Fremdling und oft Eindringling. Auswanderung, Asyl oder Exil durchziehen Joyce' Werke, in den Dubliners wollen viele auswandern oder mindestens dem Alltag entkommen. Wenigen gelingt es (Joyce hatte den Mut dazu). Seine fiktionale Entsprechung, Stephen Dedalus, sondert sich bewusst ab und kultiviert sein Außenstehen. Joyce' einziges Theaterstück nennt sich *Exiles* (Verbannte).

Ein weiterer Gesichtspunkt ist die Darstellung einer modernen Großstadt, selbst wenn uns das Dublin von 1904 reichlich (und zu Unrecht) niedlich vorkommen mag. Die Stadt ist beinahe zum Synonym von Ulysses geworden. Sie ist in seiner Prosa konkret fühlbar, mit Straßen, Einrichtungen, Personen, Namen, Geschäften (die, wenn sie heute noch florieren, mit dem Namen Joyce Werbung betreiben können). Dublin erstet jedoch nicht, wie man befürchten könnte, aus langatmigen Beschreibungen, sondern durch Miniaturen und Nahaufnahmen, und vor allem durch konsequente Szenenwechsel und diverse Perspektiven. Wer psychologisch ausgerichtet ist, vertieft sich in die inneren Vorgänge, etwa wie ein Gedanke mit überraschendem Mangel an Logik einen anderen nach sich zieht. Solche Gedanken, Erinnerungen, Emotionen brauchen sprachlich nicht ausgeformt zu sein. Wie nehmen wir Eindrücke auf und verarbeiten sie? Derartige Vorgänge versucht Joyce beinahe verbal nachzubilden. So geht Bloom aufmerksam über eine Brücke:

Looking down he saw flapping strongly, wheeling between the gaunt quaywalls, gulls.

Was sieht er nun eigentlich? Zuerst Bewegung, ein Flappen („flapping“), dann ein Kreisen („wheeling“), bevor das Bewegte identifiziert wird, eben als Möwen. Wir nehmen also nicht flappende Möwen wahr, sondern etwas Flappendes, das sich nicht sogleich zu erkennen gibt. Joyce schildert einen Ablauf. Der nun lässt sich leider in Übersetzungen nicht unbedingt rekonstruieren. Wenn man im Deutschen mit einem flektierten Partizip („flappende“) operieren muss, wird bereits auf ein folgendes Substantiv verwiesen. Auch „flapping“ dient am Ende als ein derartiges partizipiales Adjektiv, ist aber auf den ersten Blick einfach ein Vorgang (die englischen Wortformen machen es möglich). Gedacht wird nicht in Sätzen, Sprache aber braucht sie. Joyce richtet sich auf diesen ersten Blick aus, der am Ende des Satzes dann ergänzt wird.

In den früheren, mehr realistischen Kapiteln versucht Joyce die Sprache das ausführen zu lassen, was sie beschreibt. In späteren kann sie sich gewaltig davon entfernen. Dies durch Verfremdung, z.B. historischer Art: „... *no man knows the ubicity of his tumulus*“ verbrämt den Allgemeinplatz, dass niemand den Ort seines Grabes voraussehen kann, und dies in einer ganz bestimmten historischen Manier. Der starke Einschlag

von Wörtern lateinischer Herkunft erlaubt elegante Verulkungen akademischer Ausdrucksweisen. Bloom erinnert sich an Alterserscheinungen seines verstorbenen Vaters, darunter an dessen „*eructation consequent upon repletion*“, womit ein vulgäres Rülpsen (allenfalls leicht verfeinert als „Aufstoßen“) nach einer Mahlzeit aus vornehm gelehrter Warte ironisch distanziert erscheint.

Ulysses ist auch eine musikalische Komposition, die Joyce immer wieder zur Schau stellt – oder zu Gehör bringt, vor allem im Kapitel, das den Sirenen zugeordnet wird. Dort tritt die Bedeutung gegenüber der Melodie gelegentlich ins Hintertreffen. „*Blew. Blue bloom is on the*“ reiht zwei gleichklingende aber verschiedene Wörter aneinander; „bloom“ ist Blühen (und Bestandteil eines Lieds), lässt aber an Bloom denken. Klangwirkung kommt vor semantischem Tasten. In „*She rose and closed her reading, rose of Castile: fretted forlorn, dreamily rose*“ werden bestimmte Töne („rose“) hervorgehoben. In einer Folge wie „*Tipping her tepping her tapping her topping her*“ wird man vergeblich nachschlagen, was „tepping“ heißt, das Wort hat seine Aufgabe als Teil eines klanglichen Gebildes.

Ulysses gibt wie nebenbei einen soziologischen Querschnitt seiner Zeit ab. Wie sprach man miteinander um 1900 in Dublin, wo Frauen im Pub nichts zu suchen hatten, gewisse Wörter weder brauchen noch verstehen sollten, keinen eigenen Namen hatten. Ein Brief an „Mrs Marion Bloom“ stellt schon einen Verstoß dar (angemessen wäre „Mrs Leopold Bloom“.) Frauen waren Anhängsel (und gerade dagegen wehrt sich Molly Bloom in ihrem anstößigen Monolog). Alle Leute trugen Hüte. In einer mehrheitlich katholischen Bevölkerung fällt Bloom aus der Rolle, wenn er einen plötzlichen, schmerzlosen Tod als den besten bezeichnet. Er erntet kritische Blicke: der beste denkbare Tod ist von den vorgeschriebenen Riten begleitet. Für junge unverheiratete Paare gab es kaum einen Ort, wo sie ungestört allein sein konnten, außer der freien Natur. Der Anblick eines weiblichen Knöchels unter einem langen Rock konnte bereits erotische Wellen werfen.

In diesem Zusammenhang ist zu verstehen, dass Bloom, dem sonst wie allen voyeuristische Erfüllung verwehrt bleibt, sich beim seltenen Anblick der Unterwäsche am Strand selbst befriedigt (sonst tut es niemand). Das, wie die ganze ungeschminkte Körperlichkeit des Buchs, war für Zeitgenossen bereits zu viel. Die Episode, die homerisch die Begegnung von Odysseus mit der jungen Prinzessin Nausikaa ins Auge nimmt, wurde in den Vereinigten Staaten vor Gericht gebracht. Die Herausgeberinnen wurden gebüßt und weitere Veröffentlichung wurde untersagt. Mit dem Ergebnis, dass kein englischer oder amerikanischer Verlag das Buch herauszubringen wagte und es eine mutige Buchhändlerin in Paris brauchte, die den Ulysses auf eigenes Risiko – und zu ihrem bleibenden Ruhm – auf einen zuerst geringen auserwählten Markt brachte. Fast wie nebenbei, wenn auch nicht ganz ungewollt, hat Joyce eine Schlacht gegen die vorherrschende und heute kaum mehr vorzustellende Zensur gewonnen.

Wie die Geschichte, so spiegelt sich auch die Literatur, mindestens die westliche, in dem einen Tag des 16. und 17. Juni 1904, an dem der Ulysses spielt. „Bloomsday“ ist unterdessen ein Festtag auf dem literarischen

Kalender. Wenn Joyce in bescheidener Überheblichkeit einmal sagte, er erwarte von seinen Lesern nicht mehr, als dass sie ihr ganzes Leben auf seine Bücher (in Prosa vier an der Zahl) verwenden, so spielt auch mit, dass alle vorangehende Kultur darin enthalten ist. Nicht substanziell, sondern in Stellvertretung, in zahlreichen Zitaten und Anspielungen. Ulysses ist eine Verquickung von *déjà lus*, ein Wiederhall des bereits Geschriebenen. Fast immer klingt etwas an, ob identifiziert oder nicht, ob sich die Charaktere dessen bewusst sind oder nicht. Molly Bloom ist es nicht; wenn sie denkt „*its all very well a husband but you cant fool a lover*“, so steht das bereits bei Vergil („*quis fallere possit amantem?*“). Noch weniger kann sie bei ihrem inneren Ausruf „*the sea the sea*“ ahnen, dass sie wiederholt, dass im ersten Kapitel ein seine Bildung zur Schau stellender Mann griechisch zitiert: „*Thalatta! Thalatta!*“ Shakespeare klingt überall auf, offen „*a hesitating soul taking arms against a sea of troubles*“, oder verdreht: „*weda seca whokilla farst*“ („None wed the second but who kill'd the first“, sagt Hamlet über seinen Onkel, der den Bruder tötete und die Witwe heiratete.) Hier ist schon eine Technik vorgezogen, die in Finnegans Wake voll zum Tragen kommt, ähnlich wie mit biblischen Verballhornungen: „*And going forth he met Butterly*“ ist eine der bekanntesten, sie spielt mit der Entlarvung von Petrus, der den Herrn verleugnete: „*And going forth he wept bitterly*“ (Matt. 26:75). Hans Wollschlägers Nachbildung mit ihrem surrealistischen Effekt, „*Und er ging hinaus und weinte Buttermilch*“ hat bereits ihre eigene Berühmtheit erlangt.

Homer ist also nur eine von vielen Facetten. Odysseus wird als vielseitig eingeführt, gewandt, flexibel – „*polytropos*“ sagt Homer in der ersten Zeile. Und eben so bietet sich Ulysses dar, als vielseitig, abwechslungsreich, immer anders, eben *polytrop*. Die Lektüre verlangt stets neue flexible Anpassungen, sie ist eine anregende, nicht immer glatt verlaufende, aber ungefährliche Runde von nie gleichen Abenteuern. Odysseus, oder Ulysses, das sind wir.

***Structure and Synopsis of Ulysses.* A. NICHOLAS FARGNOLI and MICHAEL PATRICK GILLESPIE**

Published on 2 February 1922, James Joyce's fortieth birthday, *Ulysses* marks a turning point in the history of the novel, and its influence on later authors is immeasurable. One of the most discernable – and distinctive – characteristics of *Ulysses* is its metamorphic and innovative style. Over the seven- or eight-year period he devoted to writing the novel, Joyce experimented with various narrative techniques that have become synonymous with his name: interior monologue, stream of consciousness, free indirect discourse, and narrative indeterminacy. In its formal structure *Ulysses* traces Joyce's creative development over the course of the novel, highlighting a compositional process that never remained stagnant. Integral to this process are the revisions and expansion of the text made up to the last possible moments before publication.

To serve his aesthetic purposes and provide a framework for the novel, Joyce adapted Homer's *Odyssey* in structuring *Ulysses*. With the *Odyssey* in mind, Joyce divided his mock-epic into three major divisions. The first, *The Telemachiad*, contains three episodes: Telemachus (chapter 1), Nestor (chapter 2), and Proteus (chapter 3), and focuses on Stephen Dedalus, one of the three central characters in *Ulysses*, who, like Odysseus' son Telemachus, is a young man living in an uncertain world and even at times a hostile and alien environment.

The second division of the novel is generally referred to as *The Wanderings of Ulysses*, in which there are twelve episodes: Calypso (chapter 4), Lotus Eaters (chapter 5), Hades (chapter 6), Aeolus (chapter 7), Lestrygonians (chapter 8), Scylla and Charybdis (chapter 9), The Wandering Rocks (chapter 10), Sirens (chapter 11), Cyclops (chapter 12), Nausikaa (chapter 13), Oxen of the Sun (chapter 14), and Circe (chapter 15). Seven of the twelve chapters (4, 5, 6, 8, 11, 12, and 13) concentrate almost exclusively on another main character, Leopold Bloom, whose personal and professional activities during the day of 16 June 1904 cause him to meander through Dublin. In several of the chapters in this section (7, 9, 10, 14, and 15), the lives of Stephen Dedalus and Leopold Bloom intersect until Stephen's departure from Bloom's home in the Ithaca episode, chapter 17. As a designation, *The Wanderings of Ulysses* evokes not only desultory movement but also a sense of restlessness that Bloom is in fact experiencing.

The third and last division of *Ulysses*, referred to as *Nostos*, a Greek word meaning homecoming, contains three chapters: Eumaeus (chapter 16), Ithaca (chapter 17), and Penelope (chapter 18). The first two of these chapters concentrate on Bloom and Dedalus, and the third focuses entirely on Leopold Bloom's wife Molly, the third major character in the novel. In Homer's *Odyssey*, Odysseus returns home ten years after the defeat of Troy, reunites with his son Telemachus and wife Penelope, slays her suitors, and repossesses his kingdom. In *Ulysses*, Bloom's hospitality to

Stephen Dedalus, a surrogate son-figure, and the reunion with Molly in a marital bed defiled earlier in the day by her act of infidelity are ironic allusions to Odysseus' return. Joyce's Bloom is also a comic representation of Homer's Odysseus. (Although the titles of the chapters do not appear in the published editions of the novel, readers of the novel commonly use them as points of reference.)

As a way of underscoring this Homeric connection, Joyce outlined the broad correspondences to the *Odyssey* in the schemas he designed to assist some early interpreters of the novel. In the Italian version sent to Carlo Linati, Joyce mentioned that the schema is "a sort of summary – key – skeleton – scheme for home use only" and pointed out that it consists of "only 'Schlagworte'" (*Selected Letters of James Joyce*, ed. RICHARD ELLMANN, New York: Viking, p. 271).

In addition to correspondences between the chapters in *Ulysses* and the books of the *Odyssey*, Joyce also identifies the title, the scene, the hour (except for the Penelope episode), the organ (when applicable), the art (except for Penelope), the color (when applicable), the symbol, and the technic. The three chapters of the first division of the novel occur at the same time as the first three chapters of the second division:

Telemachiad

chp 1	Telemachus	08 a.m.
chp 2	Nestor	10 a.m.
chp 3	Proteus	11 a.m.

Wanderings of Ulysses

chp 4	Calypso	08 a.m.
chp 5	Lotus Eaters	10 a.m.
chp 6	Hades	11 a.m.

Of course, while Homer's *Odyssey* provided a broad structural framework for Joyce's *Ulysses*, other important structural elements inform the compositional framework of the novel as well. *Ulysses* begins in the modernist tradition. In the Telemachiad, the consciousness of a single character, Stephen Dedalus, exerts a formative effect upon the shape of the discourse, but it soon advances beyond this pattern, one that Joyce established in *A Portrait of the Artist as a Young Man*. In The Wanderings of Ulysses and Nostos, the narrative focus shifts frequently among multiple characters, causing at times what poststructuralist critics would identify as an indeterminacy of narrative voice. These diverse perspectives incrementally illuminate for readers the conflicted and compulsive attitudes dominating the natures of a number of characters. They validate seemingly contradictory points of view within the narrative, and by doing so displace the primacy of the traditional, single perspective.

Complementing this construction, the events of *Ulysses* are presented with the same emphasis on narrative pluralism and thematic multiplicity

accorded to individual perspectives. As a result, while *Ulysses* records a sequence of mundane events in the lives of ordinary Dubliners over the course of a typical late spring day in 1904, the intimate view given the reader of the characters, their thoughts and their social behavior reveals these events as far richer and more significant than their quotidian nature seems to indicate.

These Dubliners wake in the morning and begin a round of daily activities that encompasses the whole spectrum of life. They eat and drink throughout the day and evening, discharge bodily wastes, bathe, shop, attend mass, bury the dead, work, get annoyed, argue, perform acts of kindness, wander about, greet one another, sing, write letters, frequent pubs and get drunk, become vitriolic, read books, engage in sexual acts, commit adultery, give birth, visit brothels, get tired and go back to bed. Nonetheless, Joyce's creative genius transforms an ordinary day in the life of Dublin into art and the Dubliners, Leopold and Molly Bloom and Stephen Dedalus, into representatives of all humanity.

At the same time, 16 June 1904 is not just a quotidian Dublin day in the lives of Bloom, Molly and Stephen. As the narrative unfolds, the reader becomes aware of Stephen's apparent decisions to depart from the Martello Tower where he is living with Buck Mulligan and to quit his teaching job at the Dalkey boys' school run by Garrett Deasy. Bloom's involvement in a barroom quarrel in the Cyclops episode (chapter 12) is very much out of character for this otherwise thoughtful and philosophic person. The debauchery of the Circe episode (chapter 15) culminates in a note worthy scuffle in front of a brothel much out of character for the usually physically timorous Stephen. And, finally, in her monologue in the Penelope episode (chapter 18), Molly seems to suggest that her adultery earlier in the day with Blazes Boylan marked a highly unusual experience in her marital life.

Without descriptive elaboration, the novel also includes allusions to historical, social, cultural and geographic features of Ireland of a magnitude and accuracy that set it apart from conventional narratives. Joyce claimed that if Dublin were to disappear, it could be rebuilt (at least in its 1904 version) from his description of it in *Ulysses* (see FRANK BUDGEN, *James Joyce and the Making of Ulysses*, pp. 67-68). Despite its hyperbole, that statement captures the essence of the book's extra-textual accomplishments. In its near encyclopedic representation of turn of the century Irish culture, Joyce's novel fully acclimates its reader to the elements that shaped its characters. This achievement, however, goes beyond allusive virtuosity. Multiple and diverse references allow *Ulysses* to operate on several levels, including that of traditional narrative. This is one of the novel's greatest strengths: its ability to sustain varied and sometimes contradictory interpretations, amply rewarding the application of a broad range of literary categories and critical methodologies, such as modernism, postmodernism and psychoanalytic theory, without foreclosing any other modes of reading. This openness to diverse interpretation becomes apparent from the very beginning of the novel.

The initial three episodes of *Ulysses* – Telemachus, Nestor and Proteus – focus on Stephen Dedalus. Joyce had already written at length about

Stephen in *A Portrait of the Artist as a Young Man*, and many readers familiar with that novel may feel tempted to take up where it left off. Certainly, in the Telemachiad, Stephen is continuing his quest to become an artist along fairly predictable lines. His exchanges in the Telemachus episode, chapter 1, with Buck Mulligan make it clear that he remains aloof and disdainful of common ambition. In his talk with his employer Garrett Deasy in the Nestor episode (chapter 2), it becomes evident that Stephen measures himself against a personal standard that concedes little to the everyday material values of the world. Finally, as his daydreams on Sandymount Strand indicate, during the Proteus episode (chapter 3) he takes a romantic, imaginative view of the life that surrounds him.

At the same time, the Telemachiad gives ample evidence that Stephen has also grown more complex and introverted than he had been in *A Portrait*. In his reaction to the behavior of the old milkwoman who visits the Martello Tower during the Telemachus episode, for example, Stephen demonstrates a clear longing for the approval of his countrymen that he seemed to disdain earlier. In his ruminations on his student Cyril Sargent in the Nestor episode, Stephen shows a heretofore hidden capacity to empathize with others. And, as he walks along the beach in the Proteus episode, his sardonic, self-mocking recollections of his early pretensions as an author show a detachment and a sense of humor nowhere evident in *A Portrait of the Artist as a Young Man*.

Although Stephen reappears in several subsequent episodes throughout the rest of *Ulysses*, Part II, The Wanderings of Ulysses, which begins with the fourth chapter, the Calypso episode, presents a radical shift in the narrative focus. In the process it opens the novel to a range of concerns that would have been impossible to address had the emphasis remained solely on Stephen. The novel moves back to eight o'clock, the time of the Telemachus episode, and introduces Leopold Bloom, a Dublin Jew who works as a newspaper advertisements canvasser.

The obvious differences between Bloom and Stephen quickly signal new thematic concerns. Although both struggle with the role of outsider, in fact in the tiny Dublin world that both men inhabit conventional ethnic stereotyping and all too common Irish prejudices isolate Bloom to a far greater degree than do the artistic aspirations of Stephen. With Bloom the focus of the reader's attention moves from the concerns of a youthful, penurious, iconoclastic artist to those of a middle-aged, middle-class, middlebrow family man who has both deep affection and barely acknowledged apprehensions for both his wife and daughter. Bloom's inability to ignore and unwillingness to confront his wife's adultery and his daughter's sexuality are among the domestic tensions that shape his day, and much of the remaining action of the novel centers around Bloom's efforts to keep himself from dwelling on these concerns.

Like the three chapters of the Telemachiad, the first three chapters of this section give readers a glimpse of the domestic, public, and interior personae of the central character. Calypso introduces the reader to Bloom's life with Molly. The Lotus-Eaters episode (chapter 5) provides access to Bloom's way of thinking as he begins his day with a leisurely stroll around

Dublin's city center to kill some time before attending the funeral of a friend, Paddy Dignam. And the Hades episode (chapter 6), chronicling the trip to the cemetery and the interment services, shows Bloom's often ineffectual efforts to interact with his fellow Dubliners.

The Aeolus episode (chapter 7), set in the offices of the Freeman's Journal, begins the narrative's process of alternating the experiences of Bloom and those of Stephen and also introduces the first of the distinctive stylistic variations, in this case the headlines, that will punctuate the remainder of the narrative. The next episode, Lestrygonians (chapter 8), turns attention back to Bloom and the dominant style of the narrative as he moves about the city centre before lunching at Davy Byrnes's pub. In Scylla and Charybdis (chapter 9) the narrative again introduces stylistic variations as it reverts to Stephen Dedalus holding forth at the National Library. The Wandering Rocks episode (chapter 10), with its segmented narrative and concurrent interpolations, moves perspective back from the intense scrutiny of the central characters to remind readers of the vivid backdrop provided by the daily life of Dubliners.

The opening of the next episode, Sirens (chapter 11), with its opera-like overture, brings attention back to Bloom while continuing stylistic experimentation. As the time for Boylan's visit to Molly approaches, the narrative gives readers a clear sense of Bloom's heightened anxiety. This erupts graphically in the Cyclops episode (chapter 12), when he throws aside his usual meekness and confronts a barroom bully (the Citizen) in Barney Kiernan's pub. It continues in the next episode, Nausikaa (chapter 13), when Bloom deviates from the usual discretion that he displays in public when he wanders onto Sandymount Strand and masturbates as he watches a young woman, Gerty MacDowell, expose her legs and undergarments to him. With the first half of the chapter mimicking the tone of popular romantic novels and the second revealing Bloom's coarse assessment of events, it also prepares readers for the radical shifts in style that punctuate the remainder of the narrative.

As this section of the novel moves towards a conclusion, the narrative form becomes even more challenging. The stylistic pastiche of Oxen of the Sun episode (chapter 14), imitates forms of English writing from medieval times to the present. It also reflects both the reckless condition of Stephen, by now quite drunk, and the deep depression of Bloom as they come together at the Holles Street Maternity Hospital. These thematic and stylistic markers recur in Nighttown, Dublin's redlight district, during the Circe episode (chapter 15), where the style suggests a theatrical presentation and the emotional tone shifts to confrontations with heretofore suppressed anxieties as both Bloom and Stephen experience cathartic confrontations with the sources of their suffering.

The final section of the novel both moves toward resolution and underscores the ambiguity of the narrative condition. The Eumaeus episode (chapter 16) reinstates the reader's sense of the isolation both Stephen and Bloom feel as they speak at cross-purposes in desultory conversation in a cabman's shelter. The Ithaca episode (chapter 17), related in a question and answer format, shows the final efforts of Bloom and Stephen to reconcile

themselves to their respective lots in life before separating. Then in a stylistic and thematic tour de force the novel closes with the Penelope episode (chapter 18), a long rambling interior monologue as Molly contemplates her life with Bloom, her childhood in Gibraltar, the events surrounding her adultery, and her plans for the future, leaving the reader to make what he or she can of the indeterminacy that punctuates the chapter and characterizes the entire narrative.

***The Form of Ulysses.* EDMUND L. EPSTEIN**

“*Ulysses* is a new kind of book altogether, a Berlitz classroom between covers, a book from which we are systematically taught the skills we require to read it.” (KENNER 155) It has been a great temptation among students of Joyce to microanalyze his works, to comment on individual lines and paragraphs, especially in *Ulysses* and *Finnegans Wake*. Of course, there is every reason for this practice – there is so much in the text that is still unknown. Yet some questions about these texts can only be answered by discovering the overall structure of these works, to discover, in Emerson’s terms, “the long logics” of Joyce’s great epics. *Ulysses* as a whole has a hidden structure which is highly unusual in literature, and which reveals Joyce’s true originality.

Joyce’s epic has many correspondences with Homer’s, yet there are many significant changes. It has long been obvious that *Ulysses* begins twice, just like the *Odyssey*, yet the organization of the *Odyssey* is different in important details from that of *Ulysses*. Telemachus is at home for the first two chapters of the *Odyssey*, unlike Joyce’s Telemachus, Stephen Dedalus, who is away from home for the first three chapters of the book, and is not seen in his home town until the sixth chapter, when Bloom sees Stephen exiting from Sandymount strand (6:41). On the other hand, Joyce’s Ulysses, Leopold Bloom, is already at home in Dublin when we first see him, even if his home is presented as Calypso’s isle. Bloom begins literally at home, unlike Odysseus, who is pining on Calypso’s isle, struggling in the sea, and relating his adventures to the Phaeacians until his return to Ithaca in the thirteenth chapter of the *Odyssey*.

In fact, the function of the first three chapters of *Ulysses* is highly original, and is a departure from the Homeric model. In these chapters, Joyce is training his readers to read *Ulysses*. Until his readers are ready to make a visible and audible world out of Joyce’s sound-symbols, Joyce does not loose his readers on to his Dublin stage. In other words, in the beginning of the book, the readers are far from home, just like Stephen. Only when Joyce’s readers have been fully trained by him does he carefully introduce them to the great Dublin stage, chapter by chapter.

In the first chapter, “Telemachus,” Joyce carefully intersperses omniscient-narrator comment with interior monologue and external dialogue, thereby training the readers to keep track of the various strands of the later parts of the book. In addition, Joyce introduces his readers to the important symbols in the book in a totally natural way, as part of Stephen’s bitter internal commentary; Joyce never stuffs his text with externally derived symbols, like raisins in a rice pudding; they are introduced naturalistically. In addition, Stephen deliberately interprets his perceptions of Irish life around the tower as symbols; the bay of Dublin is also the bowl of bitter waters at his mother’s bedside, and the old milkwoman is Ireland for Stephen. This is realistic; for other writers, their characters might motivelessly symbolize their environments, but Stephen is desperately

trying to prove to himself that he has not lost his poetic gift through guilt, and tries over and over again to create literature out of his perceptions. Of course, we as the readers are the beneficiaries of Stephen's torment; when he makes poetry out of the landscape and the characters in the tower, when he symbolizes aspects of his Irish surroundings, we begin to see both clearly, as it were over Stephen's shoulder. Other writers would take such matters for granted, but for Joyce, nothing in his books can be taken for granted. Joyce reinvents everything.

In the second chapter, "Nestor," the process of instructing the readers continues. The symbols introduced in the first chapter are developed and given historical and literary resonance in Stephen's classroom, where he is listlessly trying to teach history and literature to his idle students. However, we as readers are his real students. The symbols that Stephen created in the first chapter are developed and enlarged.

In the third chapter, "Proteus," the readers are turned loose on Sandymount strand along with Stephen. Stephen, as demoralized as Hamlet in the beginning of the play, desperately tries to make the solid landscape of the beach vanish and dissolve, in the hope that his own pain will vanish with it. However, the strand stubbornly refuses to vanish – "There all the time without you: and ever shall be, world without end" (3.27-8). The "ineluctable modality of the visible" defeats Stephen's attempts to make it disappear into a figment of Stephen's own imagination. Visible reality cannot be crushed into an extension of a personal vision. "Space: what you damn well have to see" (9.86) Stephen asserts in his mind as he wrestles mentally with the feeble Platonists in the library.

Stephen's defeat is our victory. The strand, bristling with novelties for the eye and the ear, a tawny background with colored figures on it, becomes for us, the readers, the white page with the black figures on it, the sound-symbols from which we construct our own Sandymount strand. "Who watches me here?" (3.414) Stephen asks, and the answer is, "We, the readers, are watching you!" Postmodernism, the triumph of the token, the presence of the reader, never produced anything more brilliant. Stephen proceeds to ask, "Who ever anywhere will read these written words?" (3.414-15), and again the answer is, "We, the readers!" "Signs on a white field" (3. 415) we are reading as Joyce produces the world, just as Stephen is trying to read the signs on the tawny field of Sandymount strand.

The need to reinvent the world for his readers in sound-symbols is always present for Joyce. At the end of *Finnegans Wake*, St. Patrick defends the visible and audible world against the abstracted inner world of the druid, and produces the morning world, sunlit and created by the trinity, colored like the rainbow comforting fallen man: "the sound sense sympol in a weedwayedwold of the firethere the sun in his halo cast. Onmen" (612.29-30). In *Ulysses*, as in the *Wake*, the real world must be produced in words-sound-symbols-for the readers; Joyce never takes anything for granted; he reinvents everything. Stephen's anguish becomes the lesson for all of Joyce's readers in the first three chapters of *Ulysses*.

When we get to the fourth chapter, "Calypso," we read it with newly educated eyes, with a sensibility sharpened by our experiences in reading

the first three chapters. Only now does Joyce let us on to his great stage—Dublin itself. Joyce introduces us to Dublin with great care. There is a structure hidden within the seven episodes from “Calypso” through “Wandering Rocks.” Each of the chapters in these episodes introduces us to larger and larger segments of Dublin until, with “Wandering Rocks,” we are free to roam about the entire city, as wanderers ourselves with intimate knowledge of the city.

In “Calypso,” we accompany Bloom on a very short walk around Dublin, in fact, just around the corner from 7 Eccles street. We know how very short the walk is, because it is accomplished in the time it takes a kettle to boil on the fire. Bloom knows exactly how long his voyage to buy his breakfast will take; he is at home, and home includes all sorts of details that you take for granted. We would think that leaving a kettle to boil on the stove while going out to buy a pork kidney is a dangerous procedure, but Bloom knows that the walk is only a short one. He is quite casual about the time; he gives himself enough time to speculate on the commercial details of Larry O’Rourke’s business, to consider and reject the Agendath Netaim scheme, and to admire the bottom of the housemaid walking along the street. In this chapter, Joyce takes us as well as Bloom for a short walk around a very short area of his great stage. Now we are launched upon our voyage of discovery.

In the fifth chapter, “Lotus-Eaters,” we go for a longer walk. In fact, we walk for about a mile, around three sides of a triangle (GIFFORD 84). Our newly educated eyes observe in detail typical Dublin scenes: the banks of the Liffey, a Salvation Army hall, Nichols the undertaker, the Belfast and Oriental Tea Company on Westland Row, a post-office substation, the Westland Row railway station, the cabman’s shelter, later the scene of “Eumaeus,” a church which Bloom enters with a little curiosity and exits with little edification, Sweny’s chemist shop, now the source for Joycean pilgrims seeking lemon soap, the back gate of Trinity College, and the Kildare street club. Bloom is going to end up at a Turkish Bath, with his lemon soap in his pocket. We have taken a longer walk in this chapter than in “Calypso,” but our newly educated mental eyes are becoming filled with larger and larger sections of the great stage of the city.

In the sixth chapter, “Hades,” we are taken for a really long trip, one much too long to be taken on foot—perhaps three or four miles, from Sandymount in the south of Dublin to Glasnevin in the north. In this chapter we really get a large view of the Dublin stage, one encompassing many square miles of Dublin. However, our educated eyes and our informed minds are now ready to absorb and understand such a great deal of information, to see the many characters of Joyce wandering around Dublin, to reencounter Stephen Dedalus, and to cross the four waters of Dublin that correspond to the four rivers of Hades.

In the seventh chapter, “Aeolus,” we receive the two most extensive views of Dublin we will receive, as well as an introduction into another mode of apprehension that will elucidate the rest of the book. The beginning of the chapter, at Nelson’s Pillar, draws a map of southern Dublin for us in tramlines, from central Dublin to Dalkey, eight miles to the south.

Now not just the route from Sandymount to Glasnevin but all of south Dublin and its southern environs appears before us: Blackrock, Kingstown and Dalkey, Clonskea, Rathgar and Terenure, Palmerston Park, and upper Rathmines, Sandymount Green, Rathmines, Ringsend, and Sandymount Tower, Harold's Cross (7.4-6). Our imaginations are filled with many miles of southern Dublin and environs in our tour of the Dublin United Tramway Corporation tramlines (now beginning to run again, in 2004, after fifty-five years of absence).

However, in "Aeolus," we get an even more extensive view of Dublin, a birdseye view, when Stephen attempts to extemporize a short story about two old ladies on top of Nelson's Pillar. We share their high view of Dublin: "Glory be to God. They had no idea it was that high" (7.46-7). We see all of Dublin through their frightened eyes: "They see the roofs and argue about where the different churches are: Rathmines' blue dome, Adam and Eve's, saint Laurence O'Toole's" (7.1010-12). The two old ladies, and we in our minds, move their gaze in a great circle from south to north: Our Lady of Refuge in Rathmines is two miles south of the Pillar, Adam and Eve's (the Franciscan church of the Transfiguration of Mary) is five-eighths of a mile westsouthwest of the Pillar, and Saint Laurence O'Toole's is in Seville Place three quarters of a mile east and slightly north of the Pillar (GIFFORD 152). Joyce has taken us up to a high place and showed us a great city. The imagination of Stephen is our imagination as well, and we share the synoptic view of Dublin with Joyce. We are now ready for the action all over Dublin in "Wandering Rocks," two chapters away.

In "Aeolus," we have yet another means of uniting Dublin: electronics. Leopold is at one end of the telephone, at the establishment of Alexander Keyes in Ballsbridge, and Professor MacHugh is at the other end, in the office of the Daily Telegraph. Even though the result of Bloom's communication is less than satisfactory ("Tell him to go to hell, the editor said promptly" (7.672)), Dublin has been united by a uniquely modern invention, the telephone.

However, before we leave "Aeolus," Joyce has introduced his second mode of apprehension. It is in "Aeolus," that the Arranger makes his first appearance. It is with this chapter that Joyce begins to play with the style. Joyce went back to "Aeolus," and inserted subheads into the chapter; he had obviously made some sort of decision about the modes of presentation in *Ulysses*. The next appearance of the Arranger is in "Scylla and Charybdis," and, after the great synoptic view in "Wandering Rocks," where the Arranger is absent, the Arranger is omnipresent, until Molly in "Penelope" brings us back to the daylight of the beginning of the book. From "Sirens" through "Ithaca," we are in the realm, not of the ineluctable modality of the visible, but of the interior fantasy of the word-creating mind working on the novel material to which we have been ineluctably introduced previously.

The difference between the chapters featuring the modality of the visible, and the chapters in which the Arranger modulates the visible information into phantasmagoria, is that it is the sunlit outdoors that is ineluctably visible – "what you damn well have to see" while interiors and night

reduce the flow of ineluctable novelty and plunge us into verbal fantasy, the realm of invention. "Aeolus" is the first chapter in Bloom's odyssey which is held primarily inside a dark building. Inside this building, and later three others, we are out of the realm of day and in the realm of darkness, a journey which Joyce later describes when Stephen emerges from the dark library "out of the vaulted cell into a shattering daylight of no thought" (9.1111-2). Daylight is realm of ineluctable novel sights, no thoughts, and darkness is the realm of thought and verbal experiment.

Joyce must have realized the connection between light and sight, and darkness and verbal fantasy, after he finished the "Laestrygonians" chapter, since that chapter is a purely daylight chapter, and Joyce went back to "Aeolus" after finishing the next chapter, and let the Arranger have his way with it. Other chapters featuring darkness of buildings are "Scylla and Charybdis," (the dark library), "Sirens" (the interior of the Ormonde bar), and "Cyclops" (Barney Kiernan's pub). From "Nausicaa," when daylight fades, and when we encounter the last stretch of interior monologue, through "Oxen of the Sun," "Circe," "Eumaeus," and "Ithaca" we have the natural darkness of night, with concomitant phantasmagoria and verbal madness. In "Penelope," the sun rises, at 3.30 a.m., as Joyce is careful to tell us. We are back in the realm of day, and in the mind of Molly Bloom, the spirit of daylight, all of Joyce's readers rejoicing in the sunlight.

This dual representation of ineluctable sights and phantasmagorical speech finds a parallel in *Finnegans Wake*, which is also laid out in two modes. In the *Wake*, however, the two modes are not day and night; though they are related to the *Ulysses* modes: the *Wake* modes are space and time. The first book of the *Wake* shows its readers the spatial aspects of Dublin, as a sort of gigantic table of contents and characters for the succeeding narratives in Books II and III. The Liffey, an estuary, flows backwards as the seatide enters its channel, and time stops. Then at the very end of Book I, chapter vii, the tide turns, and the Liffey begins to flow forward. With the change of tide, the narrative begins, with Book II, i, and ends with Book III, iv. Then with Book IV, daylight returns, and with it, the spatial mode.

With these "long logics," James Joyce unifies two of the greatest books ever written.

„Parallax stakst hintendrein“: Das begehbare Buch, oder der Text als Raum im „Ulysses“. URSULA ZELLER

Ulysses ist kein Buch, das sich einfach wie am Schnürchen, von A bis Z, durchlesen lässt. Gewiss macht auch das Geflecht aus literarischen Echos, historischen Anspielungen, selbst auf Lokaldubliner Insiderwissen, die Lektüre nicht eben leicht, doch liegen die Hindernisse noch anderswo als etwa bei einem Dante-Text oder beim Zauberberg, die ebenfalls schwer zu lesen sind ohne Kenntnisse in Scholastik oder Philosophie.

Im Zentrum stehen im folgenden die besonderen Anforderungen (und das ergo gesteigerte Lesevergnügen), die durch Joyces formale Gestaltung entstehen – das, was man die räumliche Struktur seines Romans nennen kann, so paradox dies bei einem sprachlichen Werk klingen mag. Der Text nähert sich an die Bedingungen der bildenden Kunst an, die zeitliche Abfolge des Erzählens wird aufgehoben oder zumindest durchbrochen durch eine räumliche Orientierung. Diese ‚kubistische‘ Tendenz ist in der literarischen Moderne generell zu beobachten,¹ wobei die Annäherung gegenseitig verläuft, die Malerei auch die Zeitdimension entdeckt. Die klassische, seit Lessings „Laokoon“ als naturgegeben erachtete Einteilung, dass die Form bildender oder visueller Künste räumlich, die der Literatur (als Wortfolge) aber zeitlich ist, wird hinterfragt. Folgende Passage aus dem Ulysses stellt nun gewiss keine Herausforderung an unsere Gelehrsamkeit: Leopold Bloom hat eben vor, sich beim Metzger um die Ecke etwas fürs Frühstück zu kaufen.

Seine Hand nahm den Hut vom Haken über dem schweren Überrock mit seinen Initialen ... Die durchgeschwitzte Legende im Oberteil seines Huts unterrichtete ihn stumm: Plastos prima Qualitäts-Hu. Er spähte rasch hinter das lederne Schweissband. Ein weisser Streifen Papier. Vollkommen sicher da. (S. 79)

Dennoch sind wir irritiert. Wozu braucht man sich verstoßen eines weissen Zettels zu vergewissern, bevor man das Haus verlässt? Der Erzähler lässt uns im Stich, das Papier verschwindet so kommentar- wie folgenlos unter dem Schweissband. Erst im nächsten Kapitel, 22 Seiten später² – wir haben den Zettel wohl längst vergessen –, klärt sich, was es damit auf sich hat: Bloom korrespondiert heimlich mit einer Unbekannten und holt nun auf Vorweisen dieser Karte ihre Liebesbriefe ab, die er sich postlagernd an ein Pseudonym schicken lässt.

Bereits hier wird im Ansatz sichtbar, wie Joyce das stabil-lineare Erzählen aufbricht und dafür Relativität und Beweglichkeit schafft. Was sich hier abspielt, diese räumlich konstellierte Bedeutung, nennt Hugh Kenner „Ästhetik der Verzögerung“ („aesthetics of delay“, S. 109); eine scheinbar bedeutungslose Passage macht retroaktiv, von einer späteren, ‚günstigeren‘ Textstelle aus gesehen, Sinn. Beim ersten Lesen wird sie zwangsläufig ver-

wirren, falls wir sie nicht einfach ignorieren: denn um sich bei der früheren Stelle auszukennen, müsste man zugleich schon woanders sein. Informationen so fragmentiert zu erhalten, sind wir nicht gewohnt – nicht dass die Realität uns steten Zugriff auf vollständige Information bieten würde, aber die literarischen Kommunikationsregeln haben unsere Wahrnehmung so geprägt, dass uns ein solcher Konventionsbruch und eine Lückenhaftigkeit verwirren, die eigentlich unserer Alltagserfahrung sehr nahe kommen.³

Eine neue Art von wahren Realismus, das war auch die offensive Replik der neuen kubistischen Kunst (und Literatur) auf den Vorwurf der Realitätsferne. Gerade die klassische Zentral- und Monoperspektive zeichne sich aus durch Künstlichkeit, ihre statische Gesamtschau (bzw. allwissendes Erzählen) sei so lebensecht wie ein Guckkastentheater. Erst Multiperspektivität, Vorder-, Rück- und Innenansichten, verschiedene sich überlagernde Bild- bzw. Zeitebenen – erst diese heterogene Summe von sich teils widersprechenden, teils ergänzenden oder lückenhaften Versionen vermöge halbwegs zu vermitteln, wie sich eine komplexe Realität uns darstellt.⁴

Ein anderer, psychologischer Aspekt des neuen literarischen Realismus ist die Technik des Inneren Monologs, der beim Lesen auch eine gewisse Umorientierung erfordert. Seine ungefilterten, durch keine Erzählinstanz geordneten Gedanken, unvermittelten Erinnerungsfetzen, Nonsequiturs etc. verstärken die nichtlineare und fragmentierende Tendenz bis hinein in die Struktur jeder einzelnen Perspektive. Der Innere Monolog, als Abbild eines frei schweifenden Bewusstseins, ist per definitionem ein alogisch-assoziatives und in alle Richtungen ausschlagendes Sprachgewächs, hat mithin etwas Kreisendes, also Räumliches, nicht Narratives. Über „Penelope“, das Kapitel mit durchgehendem Innerem Monolog, sagte Joyce gar einmal, es sei ohne Anfang – Mitte – Ende.

Ein handliches Beispiel, trotz Vernetzungen gut isolierbar, bieten die Erinnerungen an die Zeit, als sich Bloom und seine Frau Molly kennen lernten, oder vielmehr die Art, wie diese vermittelt werden. Über 911 von insgesamt 1015 Romanseiten hinweg, also oft durch Hunderte von Seiten getrennt, sind zwölf solcher Erinnerungsfetzen verstreut. Dabei wissen wir beim Lesen genau dies eben nicht: in welchen Bezugsrahmen – ‚romantische Vorgeschichte des Paares‘ – die disparaten Fragmente einzufügen sind. Erst allmählich merken wir, dass es sich um die Bausteine handelt, aus denen wir uns diese Vorgeschichte zusammensetzen haben. Bausteine neben vielen andern, nicht dazugehörenden, die sich unterwegs ansammeln, ohne dass sie unmittelbar ihren Platz im Ganzen fänden. Wie anders etwa der Einstieg in einen klassisch realistischen Roman, wo man die wesentlichen biografischen Details stracks geliefert kriegt. Ulysses kennt solch steckbriefartige Instant-Information nur als Parodie.

Im ersten Fragment zu unserem Beispiels haben wir Bloom und Molly gerade erst kennen gelernt, sie bei ihrem morgendlichen Ritual erlebt. Er hat ihr das Frühstück ans Bett gebracht, wobei sie ihn nach der Bedeutung eines Fremdworts in ihrer Bettlektüre fragt:

Da ist ein Wort, wo ich Dich fragen wollte. (...)

– Mit ihm was? fragte er.

– Hier, sagte sie. Was bedeutet das?

Er beugte sich nieder und las neben ihrem polierten Daumennagel.

– Metempsychose?

– Ja. Wie sieht der Kerl im Hemd aus?

– Metempsychose, sagte er, die Stirn in Falten. Das ist Griechisch: aus dem Griechischen. Es bedeutet die Transmigration der Seelen.

– Ach du dickes Ei! sagte sie. Kannst Du das nicht noch etwas schwieriger erklären?

Er lächelte, ein Seitenblick streifte ihr spöttisches Gesicht. Dieselben jungen Augen. Die erste Nacht nach den Scharaden. Dolphin's Barn. Er wandte die speckigen Seiten um. *Ruby: der Stolz der Arena*. (S. 90)

Da blitzt am Schluss der Szene, mit Blooms innerem Monolog, etwas auf, das wir nicht einordnen können. Scharaden? Dolphin's Barn??

60 Seiten später, im „Hades“-Kapitel – wir belauschen die Teilnehmer an einem Begräbnis –, fragt einer namens Menton seinen Kollegen nach Bloom, dessen Gesicht ihm bekannt vorkommt:

– Bloom, sagte [Ned Lambert], Madame Marion Bloom war, ist, meine ich, die Sopranistin. Die ist seine Frau.

– Ach, ja, natürlich, sagte John Henry Menton. Ich hab sie eine ganze Zeit nicht mehr gesehen. Sah gut aus, die Frau. Ich hab mal mit ihr getanzt vor, warte mal, fünfzehn bis siebzehn goldnen Jahren jetzt, bei Mat Dillon in Roundtown. Und da war die ganz schön was im Arm damals. (S. 150)

Kurz danach kippt die Perspektive, wird der Beobachtete zum Beobachter, und die Erzählung mündet in Blooms Gedankenfluss:

Rechtsanwalt glaub ich. Kenn sein Gesicht. Menton. John Henry, Rechtsanwalt und Notar, Bevollmächtigter für Eide und Affidavits. Dignam war bei ihm im Büro. Bei Mat Dillon, ist lange her. Fideler Bruder, der Mat, gesellige Abende. Kaltes Geflügel, Zigarren, die Tantalus-Gläser. Ein Herz wie Gold, wahrhaftig. Ach ja, Menton. Mit dem bin ich doch mal zusammengeraten, an dem Abend damals auf dem Bowlingplatz, wo ich ihm in die Quere kam. War glatter Dusel bei mir, der Schrägläufer. Bloss deswegen die Stinkwut, die er gegen mich kriegte. Hass auf den ersten Blick. Molly und Floey Dillon eingehakt unter dem Fliederbaum, lachten sich halb kaputt. Die Kerls reagieren doch immer gleich, zu Tode gekränkt, wenn Frauen dabei sind. (S. 162f)

Dass Mentons und Blooms Erinnerungen, so verschieden sie sind, wohl demselben Anlass gelten, fügt sich der Leserin leicht zusammen. (Und im Licht seiner eignen Bemerkung lesen wir Mentons „Stinkwut“ wohl eher als Eifersucht auf Blooms Erfolg bei Molly denn als gekränkten männlich-

sportlichen Ehrgeiz, wie Bloom vermutet.) Noch nichts aber deutet sich an, was Dillons „gesellige Abende“ mit Blooms und Mollys erstem Treffen „nach den Scharaden“ verknüpfen würde. Etliche Kapitel später wird dieser Faden, über einen Zeitraum von gut 300 Seiten hinweg, dann gespannt; Bedeutung mit Verzug. Bloom sitzt mittlerweile in einer Hotelbar, in ihm steigen weitere Bilder auf, die von der Musik im Hintergrund evoziert werden:

– Ein jeder liebevolle Blick ...

Der erste Abend, als ich sie zum ersten Mal erblickte, bei Mat Dillon in Terenure. Gelbe, schwarze Spitzen trug sie. Stuhlpolonaise. Wir zwei die letzten. Schicksal. Hinter ihr. Schicksal. Rund und langsam rund. Schnell rund. Wir zwei. Alle kuckten. Halten. Sie setzte sich hin. Alle Ausgeschiedenen kuckten. Lippen lachten. Gelbe Knie.

– Bezauberte mein Aug'

(...) Singen. Erwartung sang sie. Ich blätterte ihr um. Volle Stimme, voll vom Duft von, was für ein Parfüm benutzt Deine, Flieder. Die Brüste sah ich, beide voll, die Kehle trillernd. Erblickte zum ersten mal, Sie dankte mir. Warum das, mir? Schicksal. Spanische Augen. (S. 381)

Nun ist jene „erste Nacht“ klar verbunden mit Mat Dillon. Dubliner Ortskenntnisse sind ebenfalls von Vorteil, um Terenure hier weitgehend als Synonym für Dolphins Barn im ersten Fragment (und für Roundtown weiter unten) zu identifizieren.

Dem gegenüber steht Mollys Erinnerung an jenen Augenblick. Ihre Sicht der Dinge wird zwar erst im Schlusskapitel zur Sprache kommen; ihr ‚Schock des Wiedererkennens‘ rückt diese indes für einmal sehr nahe an Blooms Gefühl des Schicksalhaften:

den ersten Abend schon wie wir uns begegnet sind wie ich in Rehoboth Terrace wohnte noch wir standen da und haben uns ungefähr 10 Minuten lang angestarrt wie wenn wir uns schon mal irgendwo begegnet wären wahrscheinlich wegen dass ich jüdisch und nach meiner Mutter aussehe (S. 995)

Sich Erkennen in der Fremdheit, im gemeinsamen dunklen Äusseren: Während der Jude Bloom glaubt, er habe Molly mit seinen „spanischen Augen“ angezogen, so meint die Halbspanierin Molly durch ihr jüdisches Aussehen Bloom sogleich vertraut gewesen zu sein. Beider Perspektiven nähern sich gegenseitig der Sicht des andern an, doch zeigt Joyces ironisch verminderte Divergenz, dass eben dies unmöglich ist: denn Molly und Bloom sind nicht, was sie scheinen. Diskrepanz zweier Ansichten bleibt eine menschliche Grundbedingung. Und ihre Erinnerungen an einen (ersten?) Kuss sind tatsächlich recht dissonant; bei Bloom, zwei Kapitel nach der Hotelbar, klingt sie eher nostalgisch-verhalten denn schwärmerisch.

Der Nachtschatten in Mat Dillons Garten, wo ich ihre Schulter küsste. Wünschte ich hätte ein Ölgemälde in Lebensgrösse von ihr damals. War ebenfalls Juni, wie ich um sie warb. (S. 527)

Der Kuss selbst taucht bloss in einen Nebensatz verschoben (verdrängt) auf, der eine zweifache Ortsangabe bezeichnet, und dabei – doppelte Verdrängung – rein grammatikalisch nicht mal primär die Körperstelle. Ein Gefühl des Verlusts dominiert dieses Fragment, mit dem Impuls, Vergangenes wenigstens in einem Bild zu fixieren. Molly dagegen (wohl auch angeregt durch ein jüngstes sexuelles Erlebnis) verbindet mit dem Kuss eine intensive erotische Erinnerung, er wird bei ihr auch an eine andere, gewagtere Körperstelle rutschen:

irgendwie hat mir das sehr gefallen wie er mir so den Hof machte dann er verstand eine Frau zu nehmen (...) an dem Abend wie er mir das Herz geküsst hatte an der Dolphins Barn das war einfach nicht zu beschreiben man hat ein Gefühl wie überhaupt sonst nichts auf der Welt (S. 955)

Blättern wir nochmals die 400 Seiten zurück zu Blooms Gedanken. Auch seine gegenwärtige Briefromanze mit der Unbekannten wird immer wieder überlagert von der ersten Zeit mit Molly, hier durch die Koinzidenzen von Dillons Wohnort und der Anschrift von Blooms Briefpartnerin im Ort Dolphin's Barn:

c/o Postamt Dolphin's Barn. Bist Du denn nicht glücklich bei Dir zu? Mein böser Liebling. Dolphin's Barn, Scharaden da in Luke Doyles Haus. Mat Dillon und sein ganzes Rudel Töchter: Tiny, Atty, Floey, Maimy, Louy, Hetty. Molly auch. Siebenundachtzig war das. In dem Jahr, bevor wir. (S. 528)

Dieser Erinnerungssplitter nun erlaubt eine zeitliche Einordnung: 1887 haben sich Molly und Bloom kennen gelernt und ein Jahr darauf geheiratet. Dieses letzte Wort wird in Blooms Gedanken, getrübt von seinen ehelichen Schwierigkeiten, allerdings unterdrückt (wie auch das ‚Zu Hause‘, wonach ihn seine Briefpartnerin offenbar fragte). Erst Molly wird zum Schluss das „Jahr, bevor wir.“ ergänzen: „88 hab ich geheiratet 88 ja“ (S. 1001). Zusammen mit John Henry Mentons „siebzehn goldnen Jahren“ aus der Begräbnisszene – und kombiniert mit Blooms „war ebenfalls Juni“ – ergibt sich für den „Bloomsday“, das Datum des Ulysses, immerhin schon recht präzise ein Tag im Juni 1904. Von da aus finden sich wiederum Verstreungen zu anderen Kapiteln (bzw. von dort hierher); eine Sekretärin tippt vor unsern Augen das Datum „16. Juni“ auf einen Geschäftsbrief, und anderswo ergänzt ein abergläubiges „donnerstags bringt das Reichtum“

gar den Wochentag, was in einem weiteren Kapitel („Rinder des Helios“) wiederum bestätigt wird. Recht viel detektivische Arithmetik wird der Leserin abverlangt für etwas so Prosaisches wie ein, zwei Kalenderdaten: Offensichtlich geht es Joyce, bei aller detailrealistischen Akkuratess, dabei nicht um die Information an sich, sondern darum, das Panorama an Figuren und Gegebenheiten in alle Richtungen noch fester miteinander zu vernetzen, zu ‚verräumlichen‘. So schafft Joyce letztlich aus seinem gesamten Dubliner Romanpersonal ein einziges riesiges Bewusstsein (oder Organismus), in dem alles koexistiert. Auch in unserem Beispiel tragen mehrere Personen zum Erinnerungsbild von Mat Dillons Party bei. Diese Tendenz macht die Leseerfahrung noch in einem anderen Sinn räumlich: der Leser wird hineingezogen in den fiktionalen Raum, ins Universum von Joyces Dublin, statt es auf der traditionellen Guckkastenbühne vorgelegt zu bekommen. Denn der Text behandelt ihn als Insider, verleiht ihm den Status eines Dubliners, wie Joseph Frank es formuliert (S. 18); nichts scheint erklärungsbedürftig – es gibt ja kein ‚ausserhalb‘ dieses kollektiven Dubliner Bewusstseins. Wodurch er sich aber zunächst einmal seiner Aussenseiterposition umso stärker bewusst wird, da kein Erzähler als Fremdenführer waltet und er sich auf eigene Faust bzw. Kombinatorik einen Reim zu machen hat.

Später erweitert sich das Bild von Mollys und Blooms erster Begegnung. Ins Blickfeld kommt Stephen, die andere Hauptfigur des Ulysses, ein junger Student und angehender Künstler, der damals als kleiner Junge mit seiner Mutter bei Mat Dillon dabei war. Dieser Ausschnitt nimmt am Rand auch das Kegelspiel wieder auf, das Bloom sich während des Begräbnisses im „Hades“-Kapitel vergegenwärtigte:

Eine Szene löste sich in des Beobachters Gedächtnis... Ein geschorener Rasenplatz an mildem Maienabend, der so gut erinnerliche Fliederhain zu Roundtown, purpurn und weiss, duftende schlanke Zuschauerinnen beim Spiel, doch mit viel echtem Interesse an den Kugeln, wie sie langsam vorwärtslaufen über die Rasenschwarte oder zusammenprallen und liegenbleiben, wie Gefährten nebeneinander, nach kurzem flinkem Stoss. Und jenseits, bei jener grauen Urne, da das Wasser sich zuzeiten in gedankenvollem Rieseln regt, sahst du eine andre gleichso duftende Schwesternschaft, Floey, Atty, Tiny und ihre dunklere Freundin, die irgendetwas, ich weiss nicht wie, Bezauberndes hatte in ihrer Haltung damals, Unsere Liebe Frau mit den Kirschchen, ein anmutig Paar davon hing ihr am Ohr, und die kühle feurige Frucht brachte die fremdländische Wärme der Haut so köstlich zur Geltung. Ein Bürschlein von vier oder fünf in billigem Baumwollzeug (Blütezeit, doch es wird Freude sein am traulichen Herd, wenn nun bald die Kugeln gesammelt werden und in den Kasten kommen) steht auf der Urne, sicher im Kreis zärtlicher Maidenhände. (S. 593)

Auch in dieser Gedächtnisszene geht es darum, die Hauptfiguren, deren Wege sich während des Bloomsday ‚zufällig‘ kreuzen, weiter zu verknüpfen, zu vereinen in einem einzigen Zeit-Raum der Erinnerung. Zweck ihrer

früheren zufälligen Begegnung ist es, weitere Verstrebungen zu bauen, und nicht etwa, die Kontinuität einer gemeinsamen Geschichte herzustellen. Weitere 100 Seiten später werden im phantasmagorischen „Circe“-Kapitel viele der früheren Geschehnisse, wie auch Bloomsche Fantasien und quälende Erinnerungen, reinszeniert. Wo Gestalten sich laufend wandeln, erscheint die Molly jenes ersten Abends leibhaftig, um sich alsbald als Verwechslung Blooms mit seiner Tochter Milly herauszustellen:

BLOOM (in zerfetzten Mokassins mit rostiger Vogelflinte, auf Zehenspitzen, tastend mit Fingerspitzen, sein hager knochiges Bartgesicht lugt durch die Butzenscheiben, er schreit auf): Ich sehe sie! Sie ist es! Der erste Abend bei Mat Dillon! Aber jenes Kleid, das grüne! Und ihr Haar ist golden gefärbt, und er...
BELLO (lacht mokant): Das ist deine Tochter, du Eule, mit einem Studenten aus Mullingar. (S. 704)

Das vorletzte Kapitel, „Ithaka“, unterzieht das ganze bisherige Geschehen einer strengen katechetischen Prüfung und schliesst mit pseudowissenschaftlicher Präzision viele narrative und informative Lücken. So fügt es nebenher in obigen Bildausschnitt mit Stephen ein weiteres Detail ein:

Wie viele frühere Begegnungen bewiesen ihre präexistente Bekanntschaft?
Zwei. Die erste im Fliegergarten von Matthew Dillons Haus, Medina Village, Kimmage Road, Roundtown, im Jahre 1887, im Beisein von Stephens Mutter, wo Stephen im Alter von 5 Jahren gestanden und Widerstreben gezeigt hatte, zur Begrüssung die Hand zu geben. Die zweite... (S. 859f)

Fragesteller und Antwortender sind nicht auszumachen; gewiss weder Bloom noch Stephen, die derweil in der Bloomschen Küche bei einem nächtlichen Gespräch sitzen. Vielmehr handelt es sich um ein textuelles Gedächtnis, das in einer unpersönlichen, ja körperlosen Stimme alles nochmals rekapituliert. Im übrigen werden wir weitschweifig unterrichtet, worüber sich Bloom und Molly (Marion) in jener ersten Zeit ihrer Liebe unterhielten:

Hatte Bloom in der Vergangenheit schon einmal ähnliche Themen während nächtlicher Perambulationen diskutiert? ... Im Jahre 1888 häufig mit Major Brian Tweedy und seiner Tochter Miss Marion Tweedy, gemeinsam wie auch separat, auf der Chaiselongue im Haus Mathew Dillons in Roundtown. (S. 842)

Die angesprochenen Themen umfassen, laut Antwort zur vorangehenden Frage,

Musik, Literatur, Irland, Dublin, Paris, die Freundschaft, das Weib, die Prostitution, Diät, den Einfluss von Gaslicht oder des Lichts von Bogen- und Glühlampen auf das Wachstum von in der Nähe befindlichen paraheliotropischen Bäumen... (S. 840)

Solch penibles Auflisten parodiert nicht nur den wissenschaftlichen Glauben an objektives allumfassendes Wissen; die Irrelevanz der nachgelieferten Details zielt ebenso auf den literarischen Realismus mit seinem Anspruch lückenloser Narration. Dass das Erzählen selbst dabei oft auf der Strecke bleibt, ist Teil dieser Ironie. In unser bisheriges Bild keilt sich ein weiterer Splitter, etwas sperrig in seiner metatextlichen Orientierung, der aber dennoch das Ensemble erweitert.

Auch Mollys Erinnerung beschäftigt sich mit der Randfigur des damaligen Partyabends; inzwischen aber ist Stephen näher ins Zentrum ihres Interesse gerückt:

jetzt dürfte er ein richtiger Mann sein um diese Zeit war ein unschuldiger Junge damals und ein allerliebster kleiner Bursch in seinem Lord Fauntleroy Anzug und mit dem Lockenkopf wie ein Prinz auf der Bühne wie ich ihn bei Mat Dillon sah mochte er mich auch ich entsinn mich das tun sie alle (...) möchte wohl wissen ob er noch zu jung ist er muss so um die Moment 88 hab ich geheiratet 88 ja und gestern ist Milly 15 geworden 89 wie alt war er denn damals bei Dillon 5 oder 6 so um 88 also ist er 20 oder noch mehr da bin ich nicht zu alt für ihn wenn er 23 oder 24 ist hoffentlich bloss ist er keiner von diesen blasierten Universitätsstudenten aber nein dann hätt er sich nicht in die alte Küche gesetzt mit ihm (S. 1001 f.)

Das „billige Baumwollzeug“ wird in einen Lord-Fauntleroy-Anzug veredelt, so wie sich der Schulter- zu einem Herzkuss intensiviert. Doch ist es wirklich Molly, die die Vergangenheit verklärend sieht? Der Text bietet keinerlei Gewähr, dass die anderen Versionen richtiger wären. Angesichts Joyces parodistischer Einfärbung ist selbst der emotionslosen Bestandesaufnahme in „Ithaka“ nicht blind zu trauen, aufgrund deren wir Genaueres zu wissen glauben als Molly: Stephens Alter, das Jahr ihrer ersten Begegnung.

Soweit die Bausteine, die man sich zu unserem Stichwort zusammenlesen kann. Natürlich ‚verfälscht‘ diese Aufstellung, indem sie dem erinnerten Geschehen in Dillons Freundeskreis eine unmittelbare Kohärenz gibt, die sie im Text gerade nicht aufweist. Ebenso wird aber deutlich, dass die Reihenfolge der Fragmente kaum eine Rolle spielt: motivische Querbezüge, gegenseitige Bedingtheiten und thematische Gegenüberstellungen haben die zeitliche Ordnung abgelöst. Erst in der Vorstellung der Leser setzen sich die Bildausschnitte zu einem Bild zusammen; sie existieren in einem einzigen Zeit-Raum, ohne auf eine Ebene planierbar zu sein, d.h. sie fügen sich nicht bruchlos in eine Gesamtschau. Keine Sicht wird vor einer andern privilegiert oder in eine Zentralperspektive eingebunden. Und so

verschieden die Erinnerungssplitter im Inhalt, so vielfältig ist auch ihre Darstellung: nicht planierbar sind sie gerade auch wegen der stilistischen Kollisionen. Innerer Monolog aus mehreren Perspektiven wechselt ab mit Gesprächsfetzen, dramatischer Inszenierung, auktorialer, parodistisch geschraubter Erzählweise und sachlich registrierender Stimme im Katechismus; einmal mikroskopisch detailliert, introspektiv-impressionistisch skizzierend am andern Ort. Sechsmal etwa bildet Mat Dillon selbst das Scharnier zwischen den disparaten Stellen, viermal ist es das Fliedermotiv, manchmal sind sie um mehrere Ecken herum verhängt. Dass Mat Dillon als eigenständige Figur im Roman gar nicht vorkommt, liesse sich als symbolische Leerstelle, d.h. Fehlen der einen wahren Version deuten.

Auch in einer linearen Erzählweise sind natürlich Vorher und Nachher miteinander verknüpft, indem das Folgende progressiv auf dem Vorangehenden aufbaut. Doch selbst dies gestaltet sich in Joyces Fragmentierung ungewöhnlich komplex. Etwa da, wo Bloom sich an einen Namen zu erinnern versucht: „Pen und irgendwas weiter. Pendennis? Also mein Gedächtnis wird allmählich auch. Pen. . .?“ (S. 217) Der scheinbar unmotivierte Einschub 40 Seiten später, „Penrose, so hiess der Bursche.“ (S. 255), wird kaum einleuchten, wenn die frühere ‚Ergänzung‘ nicht präsent ist. Eigentlich sollte sich der Leser Augenmerk an mehreren Orten gleichzeitig befinden: eine Herausforderung selbst an ein optimales Gedächtnis. Im allgemeinen jedoch bewirkt die Ästhetik der Verzögerung genau das Umgekehrte: das Vorangehende baut auf dem Späteren auf. Erforderlich wäre somit ein Gedächtnis, so ideal, dass es auch proleptisch wirkte – also die Vorwegnahme des Künftigen, oder die Umkehr der Leserichtung. Konkret gesagt, ein Buch wie Ulysses kann man nicht lesen – nur wiederlesen (Frank, S. 19). ‚Rückwärts‘ lesen meint somit, die frühen Kapitel erneut und mit dem Wissen der späteren lesen.

Idealerweise müsste sich die Leserin im Buch hin und her bewegen können, eine oszillierende Omnipräsenz, die in einem Moment das Ganze wahrzunehmen vermag, wie ein Gemälde oder eine Skulptur von all ihren Seiten. Ulysses als räumliches Gebilde: dies ist natürlich im übertragenen Sinn gemeint und rein physisch unmöglich; Lesen findet ja weiterhin in der zeitlichen Dimension statt. Als visuelle Metapher ist der Ausdruck jedoch nützlich, da er die strukturellen Eigenheiten und damit unsere Leseerfahrung besonders anschaulich erfasst. Dass wir uns im Ulysses immer noch in den linearen Konventionen der Sprache auf Papier befinden, anders als ein Hypertext im virtuellen Raum, dessen Hyperlinks eine Verbindung von jedem beliebigen Ort an einen andern erlauben – gerade darin liegt ja die Virtuosität. Joyce schafft es, die menschliche Wahrnehmung von Raum und Zeit und die inhärenten Eigenschaften des Sprachmediums auszutricksen. Im Rahmen der Sprache bringt er also die grösstmögliche Illusion zustande, dass sein Buch räumlich gebaut ist. Joyce schuf einen Hypertext, bevor es Computer überhaupt gab.⁵

In einer Ausstellung im Zürcher Literaturmuseum wurde die Metapher wörtlich genommen und ein begehbare Buch installiert, das einen Sinn für die räumliche Komposition vermitteln sollte. Das zwei Meter hohe (stehende) Buch war so weit um seinen Buchrücken herum geöffnet, dass

es beinahe einen Kreis oder vielmehr Zylinder bildete. Der Buchdeckel diente als Schwingtür ins Buchinnere. Dort waren die zwölf Mat-Dillon-Fragmente an den proportional richtigen Stellen in die Gesamtmenge der Romanseiten eingefügt, beidseitig aufgedruckt auf Tafeln, die aus dem Gros der restlichen Seiten hervorstanden. Hatten die Leser einmal das Buchrind bis ans Ende abgeschritten, mussten sie sich umdrehen und es vom Ende zum Anfang (Ausgang) hin abgehen und so, bei einem zweiten Lesen, rückwärts die Probe auf Mat Dillons Exempel machen.

Im Ulysses selbst findet sich ein Wort, das recht genau Joyces poetisches Verfahren erfasst, um das es hier geht: das Wort Parallaxe.⁶ Dieser Begriff aus der Astronomie (bzw. Optik) beschäftigt zunächst einmal, d.h. auf der Handlungsebene, den stets neugierigen Bloom, der sich für Naturphänomene sowie ihre schwierig und fremd klingenden Namen besonders interessiert.

Mr. Bloom hob den beunruhigten Blick und ging weiter. Nicht mehr drüber nachdenken. Nach eins schon. Der Zeitball auf dem Ballast Office ist unten. Dunsink-Zeit. Ein faszinierendes Büchlein ist das, von Sir Robert Ball. Parallaxe. Genau hab ich das ja nie verstanden. Da geht ein Priester. Könnte ihn fragen. Par, das ist Griechisch: Parallel, Parallaxe. Mit ihm zig Hosen nannte sies, bis ich ihr von der Seelenwanderung erzählt habe dann. Ach du dickes Ei! (S. 214)

Mehrere öffentliche Uhren Dublins (wie die am Ballast Office) waren damals telegraphisch mit dem irischen Observatorium in Dunsink verbunden, das die genaue Lokalzeit (Dunsink-Zeit) signalisierte und auf die Weise auch das Zeitsignal, den weitherum sichtbaren Zeitball, täglich um ein Uhr nach unten fallen liess. Mit seinem Blick auf diese Uhr(zeit) schweiften Blooms Gedanken hin zum populärwissenschaftlichen Astronomie-Buch von Sir Robert Ball, der Direktor eben dieses Dunsink-Observatoriums war.

In der Astronomie, so informiert uns der Brockhaus, bezeichnet Parallaxe (zu deutsch Abweichung) den „Winkel, den die Sehstrahlen zu einem Punkt von zwei verschiedenen Beobachtungsorten einer Basis bilden.“ Die Parallaxe ist umso kleiner, je weiter entfernt der Punkt ist. Eine Parallaxe erhält man auch bei optischen Instrumenten, wenn das Objekt nicht genau in die Fadenkreuzebene abgebildet wird, was bei Fotoapparaten beispielsweise durch den Abstand von Sucher und Linse geschieht. In der Astronomie wird durch Winkelmessungen (parallaktischer Winkel) die Entfernung von Planeten bestimmt, dabei dient der Erdradius als Basisentfernung.

„Ach du dickes Ei“, möchte man mit Molly ausrufen, „wie sieht der Kerl im Hemd aus?“ Greifen wir für etwas anschaulichere Auskunft zu Sir Robert Balls Buch. Es steht, wie wir neun Kapitel später in „Ithaka“ erfahren, in Blooms Bibliothek, trägt den Titel *The Story of the Heavens* – und existiert tatsächlich.

Nehmen wir ein einfaches Beispiel. Stehen Sie an ein Fenster, durch das Sie Gebäude oder Bäume, Wolken oder irgend einen Gegenstand in der Ferne sehen können. Befestigen Sie auf dem Fensterglas einen Papierstreifen relativ zu den Gegenständen im Hintergrund. Schliessen Sie das rechte Auge und merken Sie sich mit dem rechten Auge die Position des Streifens in bezug auf die Objekte im Hintergrund. Bleiben Sie am gleichen Ort stehen, schliessen Sie dann das linke Auge und beachten Sie wiederum die Position des Streifens mit dem rechten Auge. Sie werden sehen, dass die Position des Streifens bezüglich des Hintergrunds verändert hat. (...) Diese scheinbare Verschiebung des Papierstreifens in Bezug zum fernen Hintergrund heisst Parallaxe. (S. 181f; meine Übersetzung)

Wesentlich bei dieser Versuchsanordnung ist wiederum Relativität. Was man sieht, hängt vom Betrachterstandpunkt ab und kann in sich nie vollständig sein. Der kleine Abstand zwischen unsern Augen bewirkt bei abwechselnd einäugigem Sehen eine Parallaxe, stereoskopisches Sehen überlagert die zwei Sichten und verschmelzt sie in ein dreidimensionales Bild. Der Augenabstand ermöglicht es sozusagen, gleichzeitig von zwei verschiedenen Positionen aus zu sehen. In einem weiteren Sinne ist es daher für eine räumliche Wirkung notwendig, mindestens zwei verschiedene Positionen einzunehmen und zwischen ihnen zu oszillieren. Sehen und Beschreiben geschehen in ständiger Bewegung; einäugiges, statisches Sehen bringt nichts als ein unwirklich flaches Bild hervor. Genauso bewegt sich auch der Leser im Text hin und her, um sich ein Bild von Mat Dillons Party machen zu können. Während aber die natürliche Stereoskopie der Augen die zwei eindimensionalen Eindrücke zu einem bruchlosen Bild mit Tiefenschärfe verbindet, macht Joyces literarische Parallaxe die Divergenzen und die Subjektivität der Betrachter produktiv für eine vielschichtigere, dynamische Plastizität. Die ‚stereoskopische‘ Leistung des Leserhirns kann nie vollendet werden. Ohne die Analogie bis in physikalische Einzelheiten zu verfolgen, eignet Joyce sich die Parallaxe an als Metapher für sein Verfahren der Multiperspektive und deren Fragmentierung in interdependente, räumlich arrangierte Teilansichten – und als Metapher für die (unmögliche) Anforderung an die Leserin, gleichzeitig an mehreren Orten im Text zu sein. So veranschaulicht Parallaxe auf einer grundlegenden technischen Ebene die modernistische Tendenz zu Relativität und Pluralismus.

Minuten nach dem Ballast Office geht Bloom an einem Optikergeschäft vorbei. Dessen Auslagen und eine kleine Uhr am Haus gegenüber, „dass man die Gläser hier damit gleich prüfen kann“, animieren ihn zu einem kleinen optischen Experiment:

Er blickte sich um, zwischen den Markisen stehend, und streckte dann die rechte Hand auf Armeslänge gegen die Sonne aus. Das hab ich immer schon mal probieren wollen. Ja: vollständig. Die Spitze seines kleinen Fingers löschte die Sonnenscheibe aus. Wo die Strahlen sich kreuzen, das muss der Brennpunkt sein. Wenn ich eine schwarze Brille hätte jetzt. Interessant. (...)
 Also wo ich jetzt daran denke: dieser Ball fällt doch nach Greenwich-Zeit. Kommt daher, dass die Uhr von Dunsink aus betrieben wird, über einen elektrischen Draht. Da muss ich auch mal raus, an irgendeinem ersten Samstag im Monat. Wenn ich eine Empfehlung an Professor Joly kriegen könnte, oder was über seine Familie rausfinden. Das würde schon reichen: für Komplimente ist der Mensch immer empfänglich. (...) Bloss nicht gleich rausplatzen mit dem, wovon man weiss, dass mans eigentlich nicht: was eine Parallaxe ist? Zeigen Sie dem Herrn da die Tür. (S. 232f)

Bloom malt sich in einer witzigen Szene aus, wie sein Wissensdurst sich in schlechten Manieren äussert – und so muss er, vor die Tür gestellt, auch verständnismässig draussen bleiben. Ohne dass er das Problem gelöst hätte, vollziehen seine Gedanken eine Art Parallaxe, liefert er dem Leser unwissentlich ein Beispiel. Der Zeitball, korrigiert sich Bloom, fällt nach der englischen, nicht irischen Lokalzeit: Nach der Gründung des irischen Observatoriums 1865 in Dunsink liess die Royal Dublin Society rund zehn Jahre später ein zweites, Greenwich-kontrolliertes Zeitsystem installieren. So tickten ca. 40 Jahre lang in der britischen Kolonie Irland einige Uhren nach obrigkeitlicher Greenwich-Zeit, andere nach den heimischen Dunsink-Messungen. Die Distanz zwischen den beiden Betrachterstandpunkten, sprich Observatorien, beträgt sechs Längengrade, was sich in einer Zeitdifferenz von 25 Min. niederschlug (Warner, S. 862). Hier nun offenbart sich die politische Dimension der Zeit, an ein und demselben Ort galten in eins je nach politischer bzw. Machtposition zwei verschiedene Zeiten. Wie Deborah Warner ausführt, war es Robert Ball, der sich erfolgreich dem Vorschlag widersetzte, ganz Irland auf das „universelle“ Zeitsystem der „zivilisierten Welt“ umzustellen (zitiert auf S. 862). Joyce deckt die Relativität einer so fix scheinenden Grösse auf, und ebenso demonstriert Bloom mit seinem kleinen Finger, wie instabil räumliche Relationen sind: je nach Betrachterposition schrumpfen Gestirne auf die Grösse einer Fingerkuppe. Dies auch Joyces spielerischer Fingerzeig auf die grundlegend neue Art in Wissenschaft und Kunst seiner Zeit, Raum und Zeit erleben.

Spukt Parallaxe meist nur in Blooms Kopf herum und spiegelt sie als poetologische Metapher Joyces Verfahren auf der formalen Ebene, so geschieht sie einmal im Roman auch real. Die ersten sechs Kapitel des Ulysses, die den Morgenstunden des Bloomsday gelten, gabeln sich in drei Stephen- und drei Bloom-Kapitel. Diese finden zeitgleich statt (wenn auch naturgemäss nacheinander erzählt) und sind durch Parallaxe miteinander verhängt. Nachdem etliche Lesezeit verstrichen ist, wiederholt sich für uns, beinah wörtlich identisch, nur leicht verschoben – der parallaktische Winkel ist klein – ein unauffälliger kleiner Vorgang.

Eine Wolke begann langsam die Sonne zu bedecken, die Bucht
verschattend in tieferem Grün. Da lag es hinter ihm, ein Becken
voll bitterer Wasser. (S. 16)
Eine Wolke begann die Sonne zu bedecken, ganz langsam ganz.
Grau. Fern. (S. 85)

Die Bewegung einer Wolke am Sonnenhimmel – „die Verschiebung eines Objekts im Bezug zum Hintergrund“ – wird beinahe gleichzeitig aus der Perspektive Stephens und Blooms an zwei Orten im Raum Dublin wahrgenommen. Sie wirft gleichermassen ihren Schatten auf deren Umgebung, den Strand am Südrand der Stadt, bzw. Dorset Street im nordwestlichen Zentrum, ihr je anderes Befinden färbt die Szene jedoch verschieden ein. Die ‚Grau-Grün-Parallaxe‘, die metaphorische Abweichung, ist grösser als die reale und fügt sich in ein Geflecht symbolischer Bezüge und Assoziationen. Bei Stephen evoziert bzw. reflektiert das schattige Meer die „grüne zähe Gallenmasse“ seiner sterbenden Mutter (S. 11) und damit den ganzen Komplex widerstreitender Gefühle. Blooms resignative Stimmung seinerseits, hier im Hinblick auf zionistische Erneuerung seines Volkes („ein totes Meer in einem toten Land, grau und alt“, S. 86) taucht auch Dublins Strassen in düsteres Grau. Im Ganzen jedoch sind dies zwei Szenen, auffällig bloss in ihrer Unauffälligkeit: ein impliziter Hinweis auf die Funktion der Parallaxe als Gleichzeitkeitszeichen und divergierende Gesichtspunkte, der wiederum erst im Rückblick an Deutlichkeit gewinnt.⁷

In gewisser Weise lassen sich Bloom und Stephen überhaupt als Parallaxe lesen. Ihre Charaktere stehen in thematisch und symbolisch vielfältiger Beziehung zueinander, die bedeutender ist als ihr Interagieren auf der Ebene des Plots. Ihr Verhältnis wird also eher räumlich konstelliert denn bestimmt durch einen zeitlichen Handlungsverlauf. Kreuzen sich ihre Wege eher selten, so tun dies ihre Gedanken häufig. Die gleichen Fragen beschäftigen sie, die sie aus verschiedener Warte, mit gänzlich anderer Emphase, je eigenen Erfahrungen und Diskursen angehen. Dass Bloom und Stephen zwei unterschiedliche Temperamente „darstellen“, das wissenschaftliche und das künstlerische, auch diese Diagnose in „Ithaka“ (S. 863) tendiert dazu, die Figuren aufzulösen in zwei Seiten einer Person – zwei nicht ganz widerspruchsfreie Alter egos von Joyce – oder wohl eher zwei Prismen, die das thematische Spektrum des Ulysses verschieden brechen.

So denkt beispielsweise Stephen am leeren Strand spazierend über Raum und Zeit und deren sinnliche Erfahrbarkeit nach und ergeht sich recht hochtrabend in der „unausweichliche[n] Modalität des Sichtbaren“ und der „unausweichliche[n] Modalität des Hörbaren“ (S. 53), Er bezieht sich auf Lessings Kategorien des Nebeneinander und Nacheinander in den Künsten oder Berkeleys Theorie des Sehens. Dagegen einfühlsam Bloom, der einem blind tappenden Jüngling über die Strasse hilft und dadurch zu ganz ähnlichen und doch so andern Überlegungen animiert wird:

Der Geruchssinn muss ebenfalls stärker ausgeprägt sein. Gerüche von allen Seiten, zusammengeballt. Jede Strasse riecht anders. Auch jeder Mensch. Dann der Frühling, der Sommer: Gerüche. Geschmäcker. Es heisst doch, Weine kann man mit geschlossenen Augen nicht schmecken oder einem Schnupfen im Kopf. Auch Rauchen im Dunkeln, sagt man, macht keinen Spass. Und mit einer Frau zum Beispiel. Schamloser, wenn mans nicht sieht. Dieses Mädchen, das da am Stewart-Institut vorbeigeht, Kopf in der Luft. Seht mich an. Ich habe sie alle am. Muss komisch sein, die nicht zu sehen. Eine Art Form in seines Geistes Auge. Die Stimme, Temperatur, wenn er sie mit Fingern berührt, muss er ja fast die Umrisse sehen können, die Kurven. Seine Hände auf ihrem Haar zum Beispiel. Sagen wir mal, es war schwarz zum Beispiel. Gut. Wir nennen es schwarz. Dann über ihre weisse Haut gleitend. Vielleicht ein ganz anderes Gefühl. Gefühl von Weiss. (S. 255)

Entsprechungen gibt es bei dieser Wahrnehmungsparallaxe viele. „Dann ward er ihrer Körperlichkeit gewahr noch vor ihrer Gefärbtheit“, sinniert Stephen mit Aristoteles darüber, dass der Akt des Sehens trennt zwischen Form und Farbe eines Gegenstands; Bloom imaginiert statt dessen einen blinden Liebhaber, der einen weissen Körper und schwarzes Haar streichelt. Synästhetisch unterwegs sind sie beide: „Gefühl von Weiss“, so fasst Bloom es – „Schliesse deine Augen und schau!“ ermahnt sich Stephen und spitzt die Ohren, um den Boden unter seinen Füßen knirschend wahrzunehmen. „Eine Art Form in seines Geistes Auge“ koinzidiert schliesslich schon fast mit Stephens „gedacht durch meine Augen“ (S. 53).

Wie zwei „Himmelskörper“ zueinander in ihren Umlaufbahnen, beschrieb Joyce Frank Budgen einmal das Verhältnis von Bloom und Stephen in „Ithaka“, so wie dort auch die Romanereignisse zerlegt in ihre „kosmischen, physikalischen, psychischen etc. Entsprechungen“ wiederkehren (S. 293f).⁸ Womit die beiden in die eigentliche Domäne der Parallaxe heimgeholt wären. Wie deren Sehstrahlen laufen ihre Gedanken aus verschiedenen Richtungen auf einen Punkt hin, und zwar nicht erst in „Ithaka“. Bereits das vorangehende Kapitel bestätigte, „[w]enn sie auch nicht alles mit gleichen Augen betrachteten, war doch irgendwie eine gewisse Analogie vorhanden, so wie wenn ihrer beider Geist sozusagen im gleichen Gedankenzug reiste“ (S. 826). Kosmisch ist auch das Themenspektrum, das beide beschäftigt: Von Tod, Religion und Seelenwanderung über Liebe bis zu Politik und Ökonomie. . . Manche Kapitel, etwa die Strandszenen in „Proteus“ (Stephen) und das Ende von „Nausikaa“ (Bloom) sind solche konträren Entsprechungen, die, obwohl Hunderte von Seiten getrennt, mit Vorteil parallel, oder eben räumlich, zu lesen wären.⁹

Dabei ist Bloom stets fantasievoll und konkret, Stephen scharfsinnig, etwas papieren und abstrakt. Er kann aber auch poetisch, über Geld klingt das so: „Ebenfalls Symbole, der Schönheit und der Macht. Ein Klumpen in meiner Tasche. Symbole besudelt von Gier und Geiz.“ (S. 43) Bloom seinerseits geht empirisch vor, ganz der Praktiker, wenigstens im Geist:

Man könnte genauso auch einen Scheck über hundert Pfund zerreißen. Simple Stück Papier. Lord Iveagh hat mal einen siebenstelligen Scheck eingelöst, über eine Million, in der Bank von Irland. Beweist doch, wieviel Geld man aus Porter machen kann. (...) Eine Million Pfund, Moment mal. Zwo Pence die Pinte, vier Pence das Quart, acht die Gallone Porter, nein, eins-vier die Gallone. Eins-vier in zwanzig: fünfzehn ungefähr. Jawohl, genau. Fünfzehn Millionen Fässer Porter. Aber was sag ich denn, Fässer? Gallonen. Rund eine Million Fässer aber jedenfalls. (S. 111)

Auch Molly und Bloom, das hat sich oben bereits abgezeichnet, sind in vielem parallaktisch verwoben. Insofern stellt das Schlusskapitel der „Penelope“ weniger eine Fortsetzung der Handlung dar als die weibliche Sicht der Dinge, wenn auch gedacht durch Herrn Joyces Augen. Molly unterzieht Blooms Version einer Revision, ähnlich wie „Ithaka“ dies für den ganzen Roman leistet. Zum einen stehen Bloom und Molly ähnlich wie die beiden Männerfiguren bzw. Temperamente thematisch in einem Spannungsverhältnis. In Fragen der Religion zum Beispiel ist Bloom ein distanziert-interessierter Beobachter, der mit dem gewieften Blick des Werbemanns die psychologische Wirksamkeit christlicher Riten würdigt.

Rettet Chinas Millionen. Also das möchte ich doch gerne wissen, wie sie das den heidnischen Chinamännern plausibel machen. Die ziehn doch ne Unze Opium allemal vor. Himmelsöhne. Gröbliche Ketzerei für sie. (...) Buddha, ihr Gott liegt auf der Seite im Museum. Nimmts leicht, die Hand unter der Wange. Räucherstäbchen brennen. Nicht wie bei Ecce Homo. Dornenkronen und Kreuz. (...) So was ähnliches wie diese Matzen: ist wohl genau die Sorte Brot: ungesäuertes Schaubrot. Nun seh sich einer die Leute da an. Wetten, dass sie sich glücklich fühlen davon. Dauerlutscher, das wirkt eben so. Sicher, heisst ja auch Engelsbrot. Steckt eine grosse Idee dahinter, so ein Gefühl wie das Reich Gottes ist in Euch. (...) Der springende Punkt ist bloss, man muss wirklich dran glauben. Die Kuren in Lourdes, Wasser des Vergessens, und die Erscheinungen von Knock, blutende Statuen. Der alte Knabe da neben dem Beichtstuhl, eingepennt. Daher das Schnarchen also. Blinder Glaube. (S. 112f)

Die einheimische abendländische Religion vom andern, fernöstlichen Ende aus betrachtend, vollführt Bloom sozusagen die Akrobatik einer Selbst-Parallaxe. Seine ausgeprägte Fähigkeit zur Empathie, ohne kaum je feste Position zu beziehen, dieses Oszillieren zwischen Standpunkten könnte man auch parallaktisches Talent nennen, das der hierin verwandte Autor seiner Figur überschrieben hat. Blooms Sympathie für die Lehre Buddhas wird durch Mollys Erinnerung bestärkt, aber wohl nicht geteilt:

er atmet überhaupt so mit der Hand auf der Nase wie dieser indische Gott den er mich mal mitgenommen hat mir zu zeigen an einem nassen Sonntag im Museum Kildare Street ganz gelb in so einem Kinderschürzchen lag der da auf der Seite auf der Hand alle zehn Zehen ausgestreckt wo er dann von sagte das wäre eine viel grössere Religion als wie von den Juden und Unserm Herrn beides zusammen die ginge über ganz Asien und den macht er jetzt nach wie er überhaupt immer jeden nachmacht (S. 996)

Ihr Blickwinkel ist ganz der von „Unserm Herrn“, und der Gott der grösseren Religion wird mit einem „Kinderschürzchen“ gewaltig verringert. Nebenbei bestätigt uns Molly die parallaktische Begabung ihres Mannes, indem sie ihn mit der Buddhastatue vergleicht: so weit geht seine Empathie, dass er sich momentan in Buddha verwandelt. Weibliche (?) Gegenrede erfolgt entschieden,

wenn die sagen es gibt keinen Gott dann kann ich bloss sagen ich pfeif auf ihre ganze Gelehrsamkeit wieso gehn sie nicht hin und schaffen selber mal was hab ich ihn oft schon gefragt diese Atheisten oder wie die sich nennen solln doch erstmal vor ihrer eigenen Haustür kehren aber dann heulen sie nach dem Priester wens ans sterben geht und warum ja warum weil sie Angst vor der Hölle haben wegen ihrem schlechten Gewissen ah ja mir machen die nichts vor wer war denn das erste Wesen im Weltenraum bevor daß sonst jemand da war der alles geschaffen hat wer denn ah das wissen sie nicht genau so wenig wie ich (S. 1013)

Ihr Widerspruch gilt hier ebenso Stephen wie Bloom, ohne dass sie je mit jenem geredet hätte. Zumal mit der Frage nach dem *primum movens* tritt Molly in die (teils) imaginäre religiöse Diskussion zwischen Stephen und Bloom. Die Parallaxe wird triadisch.

Andererseits kehren Mollys Ausschweifungen immer wieder zu häuslichen Belangen zurück – zur allgemeinen Gender-Parallaxe kommt die private, eheliche. Sie füllt Lücken in Blooms Geschichte, rundet unser Bild von ihm ab und modifiziert (die Herkunft ihres Ehebettes; was geschah mit der kleinen Narziss-Statue?). Ihr Monolog behält selbst gegenüber der autoritativen „Ithaka“-Stimme manchmal das letzte Wort; Blooms Liste mit ihren Liebhabern etwa entpuppt sich weitgehend als seine eigene Angst-(Wunsch?-) phantasie. Der entscheidende Nachmittag in den Rhododendren auf Howth, an dem Molly „ihn so weit kriegte, dass er mir den Antrag gemacht hat“, dieses von Bloom mehrfach erinnerte erotische Paradies (S. 246f und 527) erhält durch ihr „na schön ich hab gedacht er so gut wie jeder andere“ (S. 1014) einen vieldeutig andern Akzent. Es hallt auch als Antwort auf sein „Warum das, mir?“ quer durch den Roman (S.381).¹⁰ Gleichzeitig aber zeichnet Bloom sich in ihren Augen vor jedem anderen aus, „weil ich gesehen hab er versteht oder kann nachfühlen was

eine Frau ist“ (S. 1014). Der „neue weibliche Mann“, wie Bloom seiner Sensibilität wegen in „Circe“ verspottet wird (S. 660), erhält bei ihr eine positive Wendung. (Dass der gleiche Bloom, jenseits der phantastischen Geschlechtsumwandlung, im Dämmerlicht am Strand in den Augen und v.a. der schwärmerischen Phantasie des Teenagers Gerty zum interessanten dunklen Fremden, zum „männlichen Mann“ schlechthin mutiert (S. 489), ist eine weitere ironische Parallaxe, und wiederum eine andere Geschichte.)

Von zwei Orten im Roman, die weiter nicht auseinander liegen könnten, laufen Blooms und Mollys Gedanken aufeinander zu; sein „Nahe sein ihrem schwellenden bettwarmen Fleisch. Ja, ja.“ (S. 86) und „das Fleisch, das stets bejaht“,¹¹ ihr ausklingendes „ja ich will Ja“. Das eine ist Blooms erste Regung frühmorgens, auf dem Rückweg vom Metzger, ein erste Heimkehr, noch bevor er sich nach dem Frühstück auf seine Odyssee des 16. Juni begibt; das andere Mollys (und des Romans) letztes Wort spätnachts nach seiner Rückkehr. Diese linguistische Übereinstimmung könnte man, in einer optimistisch gestimmten Lesart der belasteten ehelichen Beziehung, zusammenlesen als Scheitelpunkt des parallaktischen Winkels Bloom – Molly. (Oder ist Molly einfach die Inkarnation des Ja, der Fixstern, dem Bloom zustrebt?)

Parallaxen finden sich also nicht nur auf der inhaltlichen, sondern ebenso auf der sprachlichen Ebene. Lässt sich hier und da zwar sagen, Bloom träumt in „Circe“ bzw. er geht in „Ithaka“ nach seinem Tag nochmals über die Bücher, so sprengt das phantastische Heraufbeschwören verschiedenster Personen und Situationen, sprengt auch das ‚objektive‘ Korrektiv das (Unter-)Bewusstsein einer jeden Romanfigur. Der Text rekapituliert vor allem sich selber. Karen Lawrence hat untersucht, wie sich das Geschehen in der zweiten Buchhälfte zusehends von der Handlungsebene auf die stilistische Ebene verlagert: ein Recycling des Romanmaterials in anderem sprachlichem Gewand. Die beiden Romanhälften liessen sich also insgesamt als Parallaxe lesen, das aufgeklappte Buch bildet sozusagen physisch die beiden Schenkel des parallaktischen Winkels. So entsteht eine räumliche Verdoppelung, die die Romanzeit anhält, während sie gleichzeitig im Hintergrund weiterläuft und der Bloomsday ganz ‚normal‘ seinem nächtlichen Ende zustrebt. Wo Bloom und Stephen bzw. Molly Ähnliches beschäftigt, äussert sich dies, bei aller Verschiedenheit, punktuell in fast wörtlich Gleichem, was als textinternes Echo oder Zitat schon in Richtung textuelle Parallaxe weist. Generell bedeutet ein Zitat oder eine Anspielung ja die ‚Verschiebung eines Objekts relativ zu seiner Umgebung‘, könnte man Intertextualität also parallaktisch fassen. Von einer andern historischen Position oder einem andern literarischen Kontext aus betrachtet, wird der ursprüngliche Text zu einem anderen: mithin entstehen zwei verschiedene Texte, oder vielmehr zwei parallaktische Sichten auf den originalen. Etwa Stephens Fülle von Shakespeare-Zitaten und biographische Theorie im Bibliothekskapitel sind eben dies, der parallaktische Versuch, sich in ein anderes Licht zu rücken. Indem er sich die Figur Hamlets anverwandelt, versetzt er sich selber in eine Shakespearesche Konstellation bzw. übersetzt diese in seine eigene Zeit und Situation.

Damit kommt zur Parallaxe ihr komplementärer Begriff ins Spiel, eben-

falls unaufdringlich in die Handlung eingebettet, der einen zentralen Aspekt von Joyces literarischem Verfahren erfasst. Dieses Stichwort nun liefert uns Molly, die in ihrem Buch frühmorgens über das Wort „Metempsychose“ stolpert. Bloom, wir erinnern uns, übersetzte es ihr mit ‚Seelenwanderung‘. Ändert sich die Beschreibung einer Sache je nach Standpunkt, so verwandelt sich – nun mythologisch statt epistemologisch gesprochen – damit gewissermassen die Sache selbst. „Wenn wir nun alle plötzlich jemand anders wären!“, denkt Bloom in „Hades“ (S. 156). Kapitel später, auch dies mit parallaktischem Verzug, erfahren wir durch Blooms amüsierte Erinnerung, wie das verflixte Fremdwort auf Mollys Lippen zu „mit ihm zig Hosen“ metamorphierte.¹² In Blooms Gedanken verschränkt sich nun, ganz passend, der eine Stolperstein unmittelbar mit dem andern, Metempsychose mit Parallaxe: die beiden Seiten von Wandel und Beweglichkeit. Metempsychose oder Gestaltwandel (Metamorphose) geschieht im Roman, der ja kein Mythos sein will, nur im halluzinatorischen „Circe“-Kapitel ‚tatsächlich‘, ansonsten in formaler, d.h. metaphorischer oder symbolischer Hinsicht. Für uns Leser wird aus Odysseus Leopold Bloom, Bloom ist Odysseus, wie auch Molly eine moderne Penelope ist. „Manche behaupten, sie erinnern sich sogar an ihr früheres Leben“ (S. 91), erläutert Bloom zur Reinkarnation, ohne dass er selber sich an sein Homerisches Vorleben erinnerte. . . Ob Stephen jedoch gleichermassen Hamlet ‚ist‘, bleibt fraglich. Als bewusste Selbststilisierung oder Inszenierung jedoch wird sie dem werdenden Autor dereinst ein Gestaltungsmittel für seine Romanfiguren vorgeben.

Ähnlich metamorphiert Bloom durch stilistische Parallaxe, diesmal im ‚Gegenuhrzeigersinn‘, vom modernen Grossstädter zum mittelalterlichen Ritterhelden. Im komisch-heroischen Stil der Burleske wird im „Rinder des Helios“-Kapitel¹³ der Zwischenfall mit einem Bienenstich wiedergegeben, deren Inhalt uns fünf weitere Fragmente bereits parallaktisch vermittelt haben. „Trotzdem, Gärten haben auch ihre Schattenseiten. Diese Biene oder Schmeissfliege hier am Pfingstmontag“, so lautet es etwa an der ersten Stelle (S. 96), oder Molly räsoniert, „der Pfingstmontag ist auch so ein Unglückstag kein Wunder dass diese Biene ihn gestochen hat“ (S. 984). Nun aber wird der Angriff des Insekts, parodistisch übersetzt in einen Drachen, zum sprachlichen und literarischen Ereignis:

Und er kennet den wandeler Leopold wol sît es geschehen daz sie ze schaffen gehabt mit ein im hûse misericordiae alwô diser lèrekneht obelag sein ammet da ein der wandeler Leopold nâm invluht dort umbe daz er heilsame vaende alle die wîle er was sêre wunt dur ein gêr damite ein schrecklich und vorhbaerlich drache ihn gestochen und wart ihm vram ein salbe gemessen von vluhtic salz und chrisam sovil als ihm dienlich. (S. 541f)

Ironische Verfremdung, komische Diskrepanz zwischen Stil und Inhalt, Oszillieren zwischen verschiedenen Bedeutungsebenen in der Parodie – all dies ist zu fassen unter stilistischer Parallaxe oder eben Metempsychose: dem Grundmuster, das dem Ulysses unterlegt ist. Bloom, der kleine

Jedermann, als (wenig) ruhmreicher Odysseus, Ulysses als Parallaxe zur Odyssee.¹⁴

Die figürlichen Überblendungen oder Reinkarnationen bringen ebenfalls ein wesentliches räumliches Element ins Spiel, wie bereits T.S. Eliot in „*Ulysses, Order and Myth*“ feststellte, ohne das Wort selbst zu verwenden: Joyces „mythische Methode“ habe die narrative (d.h. zeitlich-lineare) ersetzt. Sein Verfahren „manipuliert eine durchgehende Parallele zwischen Zeitgenössischem und Antikem. . . [E]s ist ganz einfach ein Weg, . . . jenes immense Panorama von Nichtigkeit und Anarchie zu kontrollieren und zu ordnen, das die heutige Geschichte ausmacht.“ (S. 177; meine Übersetzung) Eliots Verständnis der „Parallelverwendung der *Odyssee*“ betont die Flucht aus der Geschichte, deren Sinnlosigkeit sich Kausalität und Logik des Erzählens widersetzt. Flucht aus der Zeit in eine räumliche Ordnung (Parallelen). Joyce eigenes Bild der Metempsychose hebt, weniger pessimistisch, den ständigen Wandel allen Lebens hervor.¹⁵ Die zeitliche Dimension der Metempsychose, in der Seelenwanderung von Odysseus zu Bloom durch die Epochen, diese ‚historische‘ Relation wird verwandelt in eine räumliche: die griechische Antike wird ins irische 20. Jahrhundert übersetzt, Bloom ist gleichzeitig Odysseus und der irisch-jüdische Anzeigenaquisiteur – womit die Zeit aufgehoben wird in einem einzigen fiktionalen Raum. Als Schlussbild sei eine Szene zitiert, die sich (nicht von ungefähr) anschliesst an Blooms Tüfteln an den Begriffen Parallaxe und Mollys „met him pike hoses“:

Eine Prozession weissbehemdeter Männer kam langsam am Rinnstein entlang auf ihn zumarschiert, Reklambretter tragend, mit scharlachroten Streifen quer darüber. Gelegenheitskäufe. (...) Er las die scharlachroten Lettern auf ihren fünf weissen Zylindern: H.E.L.Y.S. Wisdom Hely's. Y, der etwas nachschwänzte, zog einen Klumpen Brot unter einem Vorderbrett hervor, stopfte es in den Mund und mampfte im Weitergehen. Unser tägliches Hauptnahrungsmittel. (S. 215)

Hier begegnet uns, bzw. Bloom, die äusserste Form räumlich gewordener Literatur. Der Firmenname H.E.L.Y.S. wird Buchstabe für Buchstabe verkörpert von fünf Männern, das (Reklame)wort wird zum Logos, zum buchstäblich inkarnierten Wort: „Und das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt.“ Durch die Stadt wandernd verkünden die Sandwich-Männer das Wort; Leser (Bloom) und Lesestoff finden sich im gleichen Raum vereint, so nahe, dass der umsichtige Bloom achtgeben muss, dem „Apostroph-S“ nicht auf die Füsse zu treten. . . Indes, dieser Idealfall räumlicher Literatur bleibt eine Utopie, so unmöglich wie es ist, den Ulysses ‚nachzustellen‘ oder zu inszenieren. „Parallax stakst hintendrein“ (S. 582; „parallax stalks behind“) bleibt eine bloss rhetorische Figur für Joyces räumlichen Roman. Die Leser und ihren Ulysses derart im gleichen Raum zu vereinen bleibt selbst im begehbaren Buch letztlich ein Traum.

¹Siehe Frank. Eine ähnliche räumliche Wirkung liess sich früher allenfalls im kurzen Gedicht feststellen; Horaz' *ut pictura poesis* betraf Inhalt und nicht Form von Gedicht und Bild.

²Diese Zahlen beziehen sich auf die deutsche Übersetzung von Hans Wollschläger.

³Einzig in einem Krimi sind die Leerstellen konstitutiv. Kenner vergleicht zwar eben darin *Ulysses* mit einem Detektivroman, aber hier gehören die Lücken nicht in gleichem Mass mit zu den vereinbarten Spielregeln.

⁴Rollenprosa z.B. geht zwar inhaltlich in diese Richtung, doch folgt hier eine Version der selben Ereignisse schön nach der andern, jede in sich kohärent. Joyce aber geht formal sehr viel weiter, durch Fragmentieren, wo Interdependenz eine logische Reihenfolge des Erzählens ersetzt oder jedenfalls ergänzt.

⁵In einer Hinsicht allerdings scheint die häufig verwendete Metapher vom *Ulysses* als Hypertext nicht ganz angemessen: zwar gleicht dessen Struktur von Fragmentierung und Dekomposition einerseits und dem Netzwerk aus Interdependenzen andererseits einem Hypertext. Im *Ulysses* jedoch sind die Querbezüge nicht unmittelbar zugänglich durch automatische Links zum Anklicken, welche Lesergedächtnis ebenso wie (Wieder)entdeckungsfreude ersetzen – allerdings, zugegeben, auch die Frustration, eine Verbindung überlesen zu haben. In gewisser Weise erhält im Hypertext das durchbrochene, ‚räumliche‘ Erzählen eine neue Linearität.

⁶Natürlich finden sich im *Ulysses* noch andere, nicht-parallaktische Techniken, die die Linearität durchbrechen. So tauchen selbst die marginalsten Figuren – Staffagen, die nichts zur Entwicklung des Plot beitragen – mehr als einmal im Roman auf, um dessen Textur noch stärker zu verknüpfen, selbst die losen Fäden am Rand: Tysdall Farrell, zum Beispiel, oder Nannetti. Ihre Wege durchziehen den Roman kreuz und quer und schaffen so eine räumliche Kohärenz.

⁷Die Wolken-Parallaxe wird in „Ithaka“ nochmals parallaktisch präzisiert – just unter der Frage, die Stephens und Blooms mentale Parallaxen erkundet:

„Divergierten ihre Ansichten in irgendwelchen Punkten?

(...) Der Zusammenbruch, den Bloom gastrischer Leere ... zuschrieb, ... wurde von Stephen auf das Wiedererscheinen einer morgendlichen (von ihnen beiden von zwei verschiedenen Beobachtungspunkten, Sandycove und Dublin, aus wahrgenommenen) Wolke zurückgeführt, die zuerst nicht grösser gewesen war denn eines Weibes Hand.“ (S. 841)

⁸Vgl. auch „Ithaka“ selbst zum Ewigen Juden / Odysseus Bloom: „Ewig würde er wandern ... bis an die äusserste Grenze seiner Kometenbahn, jenseits der Fixsterne und variablen Sonnen und teleskopischen Planeten, der astronomischen Strolche und Vagabunden, bis an die äusserste Grenze des Raums.“ (S. 925)

⁹Dies ist eine weitere thematische Parallaxe zu Kommunikation und Wahrnehmung: Stephens „Die Handschrift aller Dinge bin ich hier zu lesen, Seelaich und Seetang“ (S. 53) steht Blooms Satz gegenüber: „Die ganzen Felsen hier voll Linien und Schrammen und Buchstaben“ (S. 534). Schreibt Stephen dann sein Gedicht, „Wer wird denn wohl je irgendwo die geschriebenen Worte hier lesen? Zeichen auf weissem Feld“, so findet Bloom später am selben Strand ein Stück Papier, „Ein Brief? Nein. Kanns nicht lesen. Lieber gehn“, und schreibt schliesslich seine eigene Botschaft in den Sand – Zeichen auf weissem Feld (S. 69 und 534).

¹⁰Dagegen steht wiederum sein „Warum mich?“ gegen Ende des „Nausikaa“-Kapitels, wo er sich an Mollys Antwort erinnert: „Weil du so fremd warst, anders als die andern.“ (S. 532) – eine Verbindung zu ihrem ‚Schock des Wiedererkennens‘ in einem der Mat-Dillon-Flashbacks.

¹¹So lautet Joyces Variation zu Mephistos Selbstdefinition in Goethes *Faust I*, Vers 1338 (vgl. Budgen, S. 304).

¹²Mollys parallaktische Sicht gibt das so wieder: „wie er gesagt hat damals ich könnte nackt Modell stehen für ein Bild bei irgendeinem reichen Kerl in der Holles Street wie er den Job bei Hely verloren hatte ... ob ich wohl so wäre wie auf dem Bad der Nympe wenn ich mir das Haar aufmache ja (...) und dieses Wort dann so ähnlich wie Mit fing es an und irgendwas mit Hosen und er kam mit seinen üblichen Zungenbrechern an über Inkarnation oder so er kann einem beileibe nie was einfach erklären dass man es auch versteht“ (S. 966). Und so, wie Bloom in Gedanken ahnungslos eine Parallaxe vollzog, verkörpert oder ist Molly hier eine Inkarnation: „explain the way a body can understand“, lautet das „beileibe“ im Original. Zudem imaginiert sich Molly nun als

Nymphe, im Zusammenhang mit Blooms gewagtem Vorschlag von damals – mit dem Beispiel einer Nymphe hatte Bloom ihr Metempsychose / (Re)inkarnation erklärt: „... die alten Griechen ... glaubten, man könnte zum Beispiel in ein Tier oder einen Baum verwandelt werden. Was sie Nymphen nannten zum Beispiel“ (S. 91).

¹³Stilparallaxe rezykliert im „Rinder des Helios“-Kapitel nicht nur einzelne frühere Romangeschehnisse in anderer Gestalt, sondern auch die fortlaufende Handlung wird in ständig sich wandelnder, sich entwickelnder Sprache erzählt: eine stilistische Metamorphose parallel zu embryonaler Entwicklung, die damit das Kapitelthema der Geburt ikonisch spiegelt (siehe auch den Artikel zu Joyces bildhafter Sprache).

¹⁴Das Ausgreifen in und Verwachsen mit andern Literaturen, Geschichten, Philosophien usw., das einen Roman idealerweise über das ganze literarische Korpus ausweitet: diese räumliche Tendenz wird in Joyces letztem Werk, *Finnegans Wake*, faszinierend auf die Spitze getrieben.

¹⁵Für eine ausführliche Diskussion siehe Senn (1972).

BIBLIOGRAPHIE:

BALL, ROBERT S. *The Story of the Heavens*, London 1885.

BUDGEN, FRANK. *James Joyce and the Making of "Ulysses"*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
– *James Joyce und die Entstehung des „Ulysses“*. Übers. von Werner Morlang. Frankfurt: Suhrkamp, 1982.

ELIOT, T.S. *"Ulysses, Order and Myth". Selected Essays*. Ed. by Frank Kermode. London: Faber & Faber, 1975.

FRANK, JOSEPH. "The Spatial Form in Modern Literature". *The Widening Gyre*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1963

KENNER, HUGH. *Ulysses*. Revised edition. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1987 (orig. publ. 1980).
– *Ulysses*. Übers. von Claus Melchior und Harald Beck. Frankfurt: Suhrkamp, 1982.

LAWRENCE, KAREN. *The Odyssey of Style in "Ulysses"*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

SENN, FRITZ. "Book of Many Turns". *James Joyce Quarterly*, vol 10, no 1, 1972 (29 - 46).

WARNER, DEBORAH. "The Ballast-Office Time Ball and the Subjectivity of Time and Space". *James Joyce Quarterly*, vol. 35/36, no. 4/1, 1998 (861 - 64).

III Die Autoren

CHRISTIN WÄHNER hat Kunst-, Medien- und Literaturwissenschaften an der Hochschule für Bildende Künste und der Technischen Universität Braunschweig studiert. Ihr wissenschaftliches Interesse gilt der Verschränkung von Film und Kunst in künstlerischen Positionen, ebenso der zeitgenössischen Malerei. Zur Zeit absolviert sie ein Volontariat in der Ausstellungs-koordination an der Staatsgalerie Stuttgart.

RUTH FREHNER arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin und Kuratorin in der Zürcher James Joyce Stiftung seit 1985, dem Gründungsjahr der Stiftung. Sie ist u.a. Mitherausgeberin von *A Collideorscape of Joyce*, *A Festschrift for Fritz Senn* und von *James Joyce: „gedacht durch meine Augen – thought through my eyes“*, dem Buch zur mit Ursula Zeller und Hannes Vogel kuratierten Ausstellung im Zürcher Strauhof. Zur Zeit arbeitet sie mit Ursula Zeller an einer Ausgabe der Briefe von Sylvia Beach an James Joyce, die der Joyce-Stiftung von Hans E. Jahnke geschenkt worden sind. Daneben ist sie in der Lehrer- und Lehrerinnenbildung tätig.

FRITZ SENN, geb. 1928 in Basel. Hat sich lange mit Joyce abgegeben, gelegentlich darüber doziert oder geschrieben und versucht, verständlich etwas weiterzugeben. Seit 1985 leitet er die Zürcher James-Joyce-Stiftung. 2012 sollten im Schöfling Verlag gesammelte Aufsätze zu Joyce herauskommen.

A. NICHOLAS FARGNOLI is the Dean of the Division of Humanities at Molloy College, Rockville Centre, NY, where he is also Professor of Theology and English Literature. He has published in the fields of theology and literature, authoring or co-authoring books on ethics, James Joyce, and William Faulkner. Professor Fagnoli is the current President of the James Joyce Society.

MICHAEL PATRICK GILLESPIE is professor of English literature at Florida International University in Miami. Prior to his appointment at Florida International, Professor Gillespie held the Louise Edna Goeden Chair of English Literature at Marquette University. He is the author of 20 books and dozens of articles on Irish studies that range from individual writers such as Joyce, Wilde, and William Kennedy to studies on Irish film, chaos theory, and literary criticism.

EDMUND LLOYD EPSTEIN is professor of English at Queens College and the Graduate Center at City University of New York (CUNY). Among many other works, his publications include *“A Guide through Finnegans Wake”* and *“The Ordeal of Stephen Dedalus”*. He was the founder and editor of the first Joyce journal, *“The James Joyce Review”*.

URSULA ZELLER unterrichtete am Anglistischen Institut der Universität Zürich, bevor sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin und Kuratorin zur Zürcher James Joyce Stiftung kam. Sie ist Mitherausgeberin von *A Collideorscape of Joyce*, Koautorin von *James Joyce – “thought through my eyes”* und ist (gemeinsam mit Ruth Frehner) gegenwärtig beschäftigt mit der Publikation der Briefe von Sylvia Beach, der ersten Verlegerin des Ulysses, an Joyce. Ausstellungen und Publikationen zu Joyce sowie zu zeitgenössischer Literatur, mit einem Fokus auf jüdischen Themen.