

Fremdsprachentexte

James Joyce
Penelope

The Last Chapter
of "Ulysses"

Herausgegeben von Harald Beck
Nachwort von Hans Walter Gabler

Philipp Reclam jun. Stuttgart

Inhalt

Penelope	3
Editorische Notiz	141
Personenverzeichnis	143
Karten	150
Lieder- und Arientexte	152
Literaturhinweise	165
Zeittafel	171
Nachwort	175

Nachwort

»Ithaka ist das wahre Ende des *Ulysses*. Denn Penelope hat weder Anfang, Mitte noch Ende.«

So spricht James Joyce über die beiden Abschlußkapitel seines Romans in einem Brief an den Freund Frank Budgen. Zunächst: warum »Ithaka«? Warum »Penelope«? Der komplexen Großerzählung – oder einfacher natürlich, und den ersten Leserwartungen entsprechend: dem Roman – vom Tag im Leben des Dubliner Annoncenakquisiteurs Leopold Bloom gab Joyce den Titel *Ulysses*. Er spannte die Figuren und Geschehnisse des 16. Juni 1904 – des Tags eines realen Kalenders, auf den die Fiktion gelegt wird – damit in Figurenkonstellationen und Geschehensmuster ein, die ein Leser als solche der *Odyssee* Homers wiedererkennen konnte. Für den veröffentlichten Text beließ er es bei diesem einzigen, durch seine herausragende Stellung im Werktitel allerdings machtvollen, Hinweis auf den Bezug seines Textes zu einem der fruchtbarsten europäischen Kulturtexte. Im Entwurf und in der Ausarbeitung des Romans, die er mit großer Nachhaltigkeit des Kunstwillens über sieben Jahre hin auf den Abschluß in der Buchveröffentlichung 1922 ausrichtete, wurzelte die Idee einer *Odyssee*-Kontrafaktur jedoch tief und verästelte sich mannigfaltig bis in viele Einzelheiten der Erzählung. Da erscheint es ganz natürlich, daß Joyce, zum eigenen Gebrauch und zur Verständigung mit den wenigen Vertrauten, denen er erlaubte, am Werden seiner Komposition Anteil zu nehmen, den Kapiteln – oder im Sinne des homerischen Bezugs besser: den Episoden – des Romans auch odysseische Titel verlieh. »Ithaka« denn ist der Abschluß einer *Odyssee*. Der Wanderer kehrt heim von seinen Irrfahrten. Mit ihnen endet die Erzählung, und die Erzählung – die Joycesche Erzählung in siebzehn Episoden vom Dubliner Alltag des 16. 6. 1904 – ist eine, freilich auf die Heimkehr end- und zielgerichtete, Irrfahrt durch Raum, Zeit und Geschichte.

Reisen und Irren und Erzählen sind eine Grundform der

Welterfahrung der *Odyssee*. Ihr Träger – ihr Opfer, Dulder und Bewältiger – ist Odysseus. Die der seinen gegenüber ganz andere Art der Erfahrung und Bewältigung des Daseins ist die der Penelope. Sie durchmißt nicht Länder und Meere, sondern harrt aus auf Ithaka. Die Zeichen ihrer im Zeitstrom verfließenden Tage werden allnächtlich gleichsam wieder ausgelöscht. Odysseus gestaltet bleibende, jedoch auch endliche Geschichte, im Sinne von Historie ebenso wie von Mythos und Erzählung. Penelope trennt bei Nacht das Gewebe wieder auf, das sie bei Tag gefertigt hat. Ihr Tun ist immer wieder neu und hat so nicht Anfang noch Ende. Nach der Vorstellung von zielgerichtetem Handeln, dessen Abbild – nach Aristoteles – ja die Handlung im Drama wie im Epos sei, entbehrt es mit Anfang und Ende auch einer Mitte; und wo es nicht zielgerichtet ist, ist es auch nicht endlich.

Im Gegensatz zwischen Odysseus und Penelope in der *Odyssee* geschieht also nichts Geringeres als das Aufeinanderprallen der Erfahrungen von Endlichkeit und Unendlichkeit. James Joyce wäre nicht der Schriftsteller der europäischen Moderne im 20. Jahrhundert, dem wie keinem zweiten der Dichter und Kritiker T. S. Eliot die Fähigkeit zuerkennt, aus überkommenem Mythos neue Ordnung zu stiften, hätte er nicht diese elementare Sinnspannung erfaßt und aus ihr heraus die achtzehnte Episode – »Penelope« – als kompositorischen Kontrapost seines Romans *Ulysses* gestaltet.

Joyces Odysseus, Leopold Bloom, verläßt am Morgen sein Haus, durchirrt auf Abenteuern den Tag und kehrt in der Nacht in sein Ithaka und das Bett der Penelope, Molly Bloom, zurück. Ungeachtet aller extremen Brechungen und Verwerfungen herkömmlichen Erzählens, auf die sich nachhaltig die Aufmerksamkeit der Joyce-Interpretation und -Forschung gerichtet hat, bleibt dies im Kern eine aristotelisch definierbare Handlung mit Anfang, Mitte und Ende. Das gleiche gilt für die Handlung um die Telemachgestalt Stephen Dedalus, in die die Bloom-Handlung gleichsam eingelassen erscheint. Auch für Stephens Handeln, Tun und Denken ist ein äußerer Anfang zur gleichen Morgenstunde wie für Leopold Bloom

gesetzt. Die Ereignisse der »Mitte« im Ablauf von Stephens Tag folgen darauf in klarer konsekutiver Reihung. In der »Ithaka«-Episode schließlich – kontrapunktisch zu Leopold Blooms Heimkehr bettwärts – entschwindet Stephen aus dem Roman kometenhaft in gleichsam interstellare Räume. Es ist dies ein Flug analog dem, zu dem er als der Dädalus-Sohn Ikarus am Ende »seines« Romans *A Portrait of the Artist as a Young Man* ansetzt, doch weder Absturz noch Rückkehr haben wir hier mehr zu gewärtigen. Selbst dieser im buchstäblichen Sinne offene Schluß jedoch fügt sich noch ins aristotelische Muster, denn auch hier folgt das Ende zielgerichtet aus Mitte und Anfang.

Stephen Dedalus und Leopold Bloom sind somit die Träger einer Doppelhandlung, deren Linien sich mehrfach kreuzen. Stephens Tag – und die Sequenz der ersten drei Romankapitel – beginnt im Martello-Turm in Sandycove, den er eine Zeitlang mit Buck Mulligan und dem Engländer Haines bewohnt hat. Sie frühstücken zusammen. Doch für Stephen ist es der Morgen seines Scheidens; am Abend wird er nicht in den Turm zurückkehren. Auch sein zweites Erleben (im 2. Kapitel) steht im Zeichen des Aufbruchs: an der Schule in Dalkey, an der er einige Monate lang Hilfslehrer war, unterrichtet er noch an diesem Vormittag. Dann läßt er sich entlohnen und nimmt seinen Abschied. Wie der Telemach der *Odyssee* strebt er in die Ferne; und wie Telemach auch sucht er den Meeresgott Proteus am Strand, wo sich (im 3. Kapitel) vor seinem inneren und äußeren Sinn Gedanken und Erscheinungen ständig protetisch wandeln.

Nach diesem dreigliedrigen Beginn setzt *Ulysses* einen zweiten Anfang. Drei Kapitel gestalten den Morgen Leopold Blooms. Er bereitet sich und Molly das Frühstück, ehe er das Haus in 7 Eccles Street verläßt, wohin er erst in den frühen Stunden des nächsten Tages zurückkehren wird. Der Gedanke daran, daß sich mit der Morgenpost Blazes Boylan zum nachmittäglichen Stelldichein bei Molly angesagt hat, wird ihn den ganzen Tag begleiten. Zu Beginn seiner Tageswanderungen macht er (im 5. Kapitel) Besorgungen für Molly, holt sich einen postlagern-

den Brief seiner heimlichen Brieffreundin Martha Clifford ab und begibt sich ins Wannenbad des öffentlichen Badehauses. Am späten Vormittag geleitet er (im 6. Kapitel) den verstorbenen Paddy Dignam im Trauerzug quer durch Dublin zum Friedhof in Glasnevin und nimmt mit anderen Freunden des Toten – die meisten Dubliner Geschäftsleute, bekannt schon aus der *Dubliners*-Erzählung »Grace« – an der Beerdigung teil.

Für einen kurzen Moment beim Aufbruch des Trauerzuges ist Stephen Dedalus aus dem Kutschenfenster heraus zu sehen. Die Pfade Leopolds und Stephens kreuzen sich sodann im 7. Kapitel in einer Zeitungsredaktion, was allerdings nur der Leser erlebt, denn selbst begegnen sich die beiden dort nicht. Stephen hat einen Leserbrief seines Schuldirektors abzugeben und entführt die ganze Redaktionsstube mittäglich in einen Pub. Bloom sichert währenddessen die Fortsetzung einer Anzeige. Seinen Mittagsappetit stillt er im 8. Kapitel, nach einer langen Dublin-Wanderung durch seine eigenen Hungerphantasien, schließlich mit einem Gorgonzola-Sandwich und einem Glas Burgunder bei Davy Byrne. Einer Begegnung mit Blazes Boylan ausweichend, entwischt er am Kapitelende rasch ins Museum gleich neben der National Library. Dort entwickelt Stephen inzwischen – erzählt wird das im 9. Kapitel – vor den Bibliothekaren und ein paar Freunden seine Vorstellungen von Hamlet und von Shakespeares Leben und Werk als einem Paradigma des Künstlertums. Bloom ist vom Museum zur Bibliothek ins Zeitungsarchiv gegangen, und als Stephen Dedalus und Buck Mulligan gerade zusammen die National Library verlassen, schlüpft er fast unbemerkt zwischen ihnen – als zwischen Scylla und Charybdis – hindurch.

Nach der Kapitelzahl ist damit die Romanmitte erreicht. Zugleich endet mit dem 9. Kapitel die insgesamt noch durchaus greifbar handlungsbestimmte erste Romanhälfte. Handlung im herkömmlichen Verständnis wird danach zunehmend von kapitelweise variiertes Sprachstilisierung und wechselnder Brechung der erzählerischen Perspektivierung überformt. Die Fortsetzungen der skizzierten Handlungslinien sind unter die-

ser Überformung dennoch auszumachen. Das 10. Kapitel entläßt Stephen und Bloom in das Großstadtgetriebe Dublins, in dem sie, an verschiedenen Orten, nur im Bewußtsein des Textes, und damit des Lesers, beide noch auszumachen sind. Die drei anschließenden Kapitel suspendieren den Stephenschen Handlungsstrang und begleiten allein Bloom durch die Krisen des Nachmittags und frühen Abends: ins Ormond-Hotel, im 11. Kapitel, wo ihm die Sirenen singen, während Boylan sich zum Stelldichein mit Molly begibt; in Barney Kiernans Pub, im 12. Kapitel, wo ihm durch den zyklopenhafteinäugigen Nationalismus des Citizen sein Außenseitertum schmerzlich aufgebrannt wird; an den Strand von Sandymount im Abendlicht, wo – im 13. Kapitel – seine Einsamkeit und seine körperliche, seine sexuelle Entbehrung in denen, der Gerty McDowell sich spiegeln.

Gesten der menschlichen Hinwendung bestimmen Blooms Handeln für den Rest der Nacht. Er sucht – im 14. Kapitel – die Klinik in der Holles Street auf, um an der Entbindung der Mina Purefoy Anteil zu nehmen, von der er mittags (im 8. Kapitel) erfahren hatte. Dort trifft er auf eine feuchtfrohliche Runde von Medizinstudenten, denen sich auch Stephen Dedalus zugesellt hat: von nun an sind Leopolds und Stephens Handlungsstränge verknüpft. Der Ort wohl intensiviert Leopold Blooms schon elf Jahre – und auch den ganzen gegenwärtigen Tag – gehegtes Gefühl des schmerzlichen Verlusts seines eigenen, mit elf Tagen gestorbenen Sohnes. Nun projiziert er seine Vatergefühle auf Stephen. Als Stephen anscheinend – das heißt in einem zwischen den Kapiteln 14 und 15 nicht erzählten Augenblick des Geschehens – nach einer Auseinandersetzung mit Buck Mulligan verletzt auf das Bordellviertel Nighttown zustrebt, folgt ihm Bloom, um ihn womöglich beschützen zu können. Die komplexe Phantastik des großen 15. Kapitels hat ihre Handlungsgrundlage daher in Stephens und Blooms gemeinsamer Anwesenheit in Bella Cohens Bordell. Als Stephen am Kapitelende, von einem englischen Soldaten zusammengeschlagen, im Rinnstein liegt, kann Bloom zuerst verhindern, daß er in Polizeigewahrsam abgeführt wird,

und ihn dann auflesen und zum Übernachten in 7 Eccles Street einladen. Bloom und Stephen machen sich auf den gemeinsamen Heimweg durch die nächtliche Stadt, kehren auf der Strecke noch in einem Kutschercafé ein (im 16. Kapitel) und geraten schließlich (im 17. Kapitel) in den Straßen Dublins und der Küche von 7 Eccles Street in Nachtgespräche, die, je artikulierter sie werden, um so deutlicher die Unvereinbarkeit ihrer Welt-Anschauungen offenbaren. Sie schlagen im Garten in doppeltem Bogen ihren Urin ab, und Stephen entschwindet einsam in die Nacht. Bloom aber ist heimgekehrt. Er kommt – den Kopf neben ihren Füßen und seine Füße neben ihrem Kopf – bei Molly im Ehebett zur Ruhe. Während sie über die ihr mitgeteilte Version seines Tageslaufs nachdenkend wach bleibt, schläft er ein.

*

Die Gerichtetheit von Handlung wird im Drama gleichsam unmittelbar über den Zeitsinn bewußt. In der Erzählung erfassen wir sie darüber hinaus entscheidend über die narrative Vermittlung. Dies klar zu begreifen ist insbesondere wichtig angesichts des *Ulysses* von James Joyce, der gemeinhin als der »Bewußtseinsroman« des 20. Jahrhunderts gilt – wobei »Bewußtseinsroman« oftmals unreflektiert mit »erzählerisch unvermittelt« gleichgesetzt wird. Wer immer *Ulysses* aufschlägt und auch nur blätternd die siebzehn Episoden bis »Ithaka« an sich vorüberziehen läßt, wird demgegenüber eine äußerst vielfältige und in jedem Falle eindringliche erzählerische Vermittlung im Text eines jeden Kapitels erkennen. Im Lichte der mannigfachen Stilexperimente, denen Joyce die späteren Episoden zunehmend unterwirft (nach zwei Experimenten allein mit der erzählerischen Vermittlung in der zehnten und elften Episode beherrschen die Stilexperimente ab der zwölften Episode den Roman), werden dabei gerade auch die Formen der Artikulation der Bewußtseinsinhalte von Stephen Dedalus und Leopold Bloom in den Anfangskapiteln als Stile unter Stilen erzählerischer Vermittlung erkennbar. Nicht so sehr eine psychologische Plausibilisierung von Figur und

Denkweise ist dann an ihnen wichtig, sondern vor allem das erzählerisch Perspektivierende an den Bewußtseinsströmen, wie sie den eben durch sie im Roman ausgezeichneten Figuren buchstäblich zu-geschrieben werden.

Denn zu-geschrieben wird im Roman alles. Auch der scheinbar autorenrückteste Bewußtseinsroman hat einen Autor, der nicht minder als seine »auktorialen« Ahnherren die erzählerische Vermittlung in den Romantext seiner Komposition einbeschreibt. James Joyce tut dies besonders auffällig, wechselt er doch systematisch den Modus der Vermittlung von Kapitel zu Kapitel des *Ulysses*. Beschränken wir uns allein auf einen Überblick über die letzte Kapitelgruppe: Stilistische Gigantismen repräsentieren das homerische Zyklopen-Motiv in der zwölften Episode. Die reife Jungfrau Gerty McDowell in der dreizehnten Episode wird aus dem Stil der von ihr bevorzugten Frauenromane heraus gestaltet. Eine Entwicklungsgeschichte englischer Prosastile von den altenglischen Anfängen bis in den neuesten amerikanischen Slang bildet in der vierzehnten Episode – in der Entbindungsklinik – eine Entsprechung zum Erzählmotiv der embryonalen Entwicklung. Die Personen, Gegenstände und Phantasien, die bis dahin den Roman *Ulysses* angefüllt haben, erhalten in der fünfzehnten Episode gleichrangig reale Präsenz durch den Kunstgriff der Notation der Erzählung in der Art eines dramatischen Textes. Die sechzehnte Episode suggeriert durch die – allerdings atemberaubend virtuose – Klischeehaftigkeit ihrer Sprache ein unmittelbar mündliches Erzählen des zugleich tatsächlich in der Schriftlichkeit erfahrenen Inhalts. Die siebzehnte (»Ithaka«-) Episode endlich entrückt die erzählerische Vermittlung in kategoriale Formen intellektueller Stoffbewältigung in der Gestalt ihres unablässigen Frage- und Antwortspiels.

Joyce wechselt also die Verfahren der erzählerischen Vermittlung – doch indem er dies systematisch tut, schreibt er nicht nur, wie sonst im Roman üblich, die Instanz, die erzählt, in den Text ein, sondern auch die Instanz, die den Modus des Erzählens bestimmt. Die Bedingungen des Erzählens entspringen so gleichsam einem »Bewußtsein des Romans« – solange

nur die Voraussetzungen eines in Zeit und Handlung zielgerichteten Erzählens im aristotelischen Sinne gegeben sind. Dessen Zielstrebigkeit selbst wird als Text des *Ulysses* erfahrbar. Die letzte Frage und Antwort der »Ithaka«-Episode lauten:

Where?

In letzter Konsequenz ist das Ende eines Textes mit Anfang, Mitte und Ende ein Punkt.

Genau an diesem Punkt nimmt der Romanautor James Joyce das Werk *Ulysses* dem von ihm selbst instituierten »Bewußtsein des Romans« wieder aus den Händen und kehrt den odysseisch-endlichen Text in einen penelopeisch-unendlichen um. Er dröselte in der achtzehnten Episode – »Penelope« – des Nachts in Molly Blooms Bett wieder auf, was er in siebzehn Episoden zuvor als Bloomsday erzählerisch gewebt hat. Das »aristotelische« Erzählen schlägt auf Weisen, die wir zu verdeutlichen hoffen, in ein »nicht-aristotelisches« Erzählen um, ein Erzählen, in dem Zeit und Zielgerichtetheit aufgehoben sind.

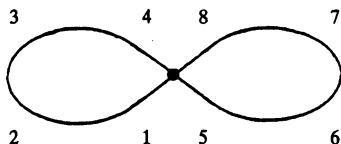
Die Adjektivfügung »nicht-aristotelisch« mag die analoge Bildung »nicht-euklidisch« assoziativ in den Sinn rufen. Sie lag auf jeden Fall James Joyce nicht fern, als er »Penelope«, auch in gewollt kontrastiver Bezugsetzung zu »Ithaka«, konzipierte. Eine zentrale Aussage der »Ithaka«-Episode betrifft die prinzipielle Unbestimmbarkeit des Erzählten im Erzählen. Zur suggestiven Stützung dieser Aussage macht Joyce auffällige Anleihen bei populärwissenschaftlich aufbereiteten Darstellungen der modernen Naturwissenschaft. Spätestens hierbei muß ihm das Nebeneinander von euklidischer und nicht-euklidischer Geometrie im neuzeitlichen mathematischen Denken zum eigenen Bildungserlebnis geworden sein. Es ist nicht auszuschließen, daß ihm daraus eine Anregung erwuchs, die Konkurrenz sich ausschließender Systeme auf das eigene Metier des Erzählens zu übertragen.

Auf gedankliche Analogiesetzungen zwischen den rezipierten

mathematisch-naturwissenschaftlichen Konzeptualisierungen und dem eigenen Schreibvorhaben weisen immerhin etliche Symbolverwendungen in Joyces Arbeitsnotizen hin. Für »Penelope« notiert er sich eine liegende Acht, das mathematische Symbol der Unendlichkeit. Diese Acht hat spielerische, symbolische und strukturelle Entsprechungen im Kapitel. So läßt das Kringelpaar der liegenden Ziffer – aus der Perspektive Leopolds gewissermaßen – an die Pobacken der liegenden Molly denken. Aus ihrer Perspektive hingegen ist es das Paar Spiegeleier, die er, wie sie meint, zum Frühstück bei ihr bestellt hat. In Assoziationen erzählerischer Setzung wiederum hat Molly Bloom, zusammen mit der Heiligen Jungfrau, am 8. September Geburtstag. Vor allem aber: das auf den ersten Blick strukturlose Kapitel besteht aus acht Einheiten, oder »Sätzen«, wie sie Joyce selbst nannte. Von der liegenden Acht als dem mathematischen Symbol der Unendlichkeit läßt sich so gerade über die Struktur ein Bogen zur Symbolik der Zahl Acht schlagen, im christlichen Kontext die Zahl der Erneuerung, z. B. der Auferstehung und der Taufe. Unendlichkeit in steter Erneuerung aber kennzeichnete, wie wir sahen, die Sinnmitte der Penelope-Gestalt in der *Odyssee*.

Wie Joyce vom Unendlichkeitssymbol über die Achtgliedrigkeit des Kapitels zu einem »nicht-aristotelischen« Erzählen durchstößt, läßt sich ganz präzise analysieren. Das nicht zielgerichtete Erzählen setzt er in Struktur um, indem er genau das Unendlichkeitssymbol als Strukturschema verwendet. Die liegende Acht hat in der Mitte einen Kreuzungspunkt ihrer beiden Schleifen. Versteht man diesen zunächst als den Schlußpunkt des »Ithaka«-Kapitels, der zugleich als Anfangspunkt der »Penelope«-Episode verstanden werden mag, so tritt die Erzählung, von ihm ausgehend, zunächst in die eine Schleife der Acht ein, bis zur Kapitelmitte – und auffälligerweise steht in dem sonst völlig interpunktionslosen Kapitel am Ende seines vierten »Satzes« ein Punkt: »they might as well throw you out in the bottom of the ashpit.« Die zweite Episodenhälfte durchmißt die zweite Schleife der Acht und erreicht am Ende wieder den Kreuzungspunkt in der Mitte mit »and

yes I said yes I will Yes.« Da dies wieder der Anfangspunkt ist, ließe sich prinzipiell von hier aus das Erzählen unendlich neu fortsetzen. In der Struktur also ist eine nicht zielgerichtete Erzählung verwirklicht.



»Penelope«s Anfang fällt sogleich mit dem Schluß zusammen: mit dem Wort »Yes« beginnt und endet die Episode. Dies ist unverkennbar eine Setzung des Textes, die das Figurenbewußtsein überformt, das dieser Text unserer Vorstellungskraft vermittelt. Als Bewußtsein ist es ebenso unmittelbar wie unvermittelt präsent. Über den Text, der es artikuliert, vermittelt es sich gleichsam selbst und wird dabei ausschließlich erfassbar über seine Inhalte. Deren erster markiert Mollys Gegenwart und garantiert damit zugleich ihre volle Gegenwärtigkeit: »Yes because he never did a thing like that before as ask to get his breakfast in bed with a couple of eggs«. Den Gegenwartsbezug dieses Bewußtseinsinhalts verstehen wir aus unserer Leseleistung. An die Stelle erzählerischer Vermittlung tritt unsere Fähigkeit zur Verknüpfung dieses Textanfangs mit dem voraufgegangenen Textende: »Going to dark bed there was a square round Sinbad the Sailor roc's auk's egg in the night of the bed of all the auks of the rocs of Darkinbad the Brightdayler« (Kap. 17). Sollten sich dahinter, zum einen, von Bloom beim Einschlafen gemurmelte Worte verbergen? Und sollte, zum anderen, Molly etwas von Eiern und Frühstück verstanden haben?

Schon einmal zuvor in *Ulysses* hat der Leser gelernt, eine solche Situation des Mißverständnisses zu lesen. Als am Ende

der fünfzehnten Episode Stephen nahezu bewußtlos im Rinnstein liegt, ruft Bloom ihn an, zuerst mit »Mr Dedalus«, dann zweimal mit »Stephen«. Seinen Vornamen nimmt Stephen wahr, und Versfragmente des Gedichts, das er am Totenbett seiner Mutter rezitiert hat, dringen über seine Lippen. Sogleich jedoch entzieht sich der Moment aller realen Gegenwart: Stephens Bewußtsein scheint eingefangen in die traumatisch erinnerte Sterbeszene, und in Blooms Bewußtsein entsteht aus dem gleichermaßen traumatisch erfahrenen Tod seines Sohnes die irrealer Vision eines elfjährigen Elfenwesens Rudy. Durch Blooms kläglich scheiternde Interpretation von Stephens gemurmelten Fragmenten der Fergus-Ballade: »Ferguson, I think I caught. A girl. Some girl. Best thing could happen him«, wird nur um so deutlicher, daß Stephens wie Blooms gegenwärtige Unmittelbarkeit in dem Maße eingeschränkt ist, wie ihr Bewußtsein sie in ihre jeweilige Geschichtlichkeit zurückwirft.

In Mollys Bewußtsein spielt ihre Geschichtlichkeit als Figur – ihre Erinnerung, ihr Selbstverständnis im Empfindungsfeld ihres Erlebens und ihrer Erfahrung – eine diametral entgegengesetzte Rolle. Auf den ersten Blick scheint sich ihr Bewußtsein zu entfalten, wie wir es aus dem Roman bereits von den Figuren Stephen Dedalus und Leopold Bloom gewohnt sind. Die gegenwärtige Vorstellung, Poldy habe Eier zum Frühstück bestellt, wird überschrieben von der Erinnerung an Momente der Vergangenheit, in der so etwas doch schon einmal vorgekommen war. Es scheint sich eine lineare, und dann eben erzählerisch zielgerichtete, Verbindung von der Vergangenheit in die Gegenwart aufzubauen. Sie löst sich jedoch, indem sie sich abzeichnet, auch schon wieder auf. Bedingung für eine lineare, zeitliche und gar kausale, Geschichtlichkeit wäre ja, daß die Koordinaten des Ankerpunkts der Geschichte in der Vergangenheit definierbar und womöglich ihrerseits in ein geschichtlich-zeitliches und -kausales Liniennetz eingeknüpft wären. Als Ankerpunkte einer aus der Erinnerung aufsteigend entwickelten Geschichte bieten aus Mollys Gedanken sich das »City Arms hotel« und »that old faggot Mrs Riordan« (S. 5)

an. Statt jedoch die Ursprungspunkte eines kontrolliert linearen Erzählens zu sein, erscheinen sie als vereinzelte Erzählkerne, um die die ins Bewußtsein geholte Erinnerung gleichsam konzentrische Kreise bildet: »Blooms Hoffnungen auf Mrs Riordan waren illusorisch, sie vererbte ihm nichts, sondern hinterließ ihr ganzes Vermögen für Messen zu ihrem Seelenheil, sie war überhaupt der größte Geizkragen, sprach im übrigen nur von ihren Krankheiten, von Politik, Naturkatastrophen und dem Weltuntergang . . .«

Jede Einzelheit, die so entfaltet im Text sich artikuliert, kann ihrerseits zum Kern eines neuen und sogleich auch mit den Ringen um die früheren Kerne interferierenden, konzentrischen Erzählens werden: »Laß uns doch vor dem prophezeiten Weltuntergang das Leben genießen, Gottlob sind wie Mrs Riordan nicht alle Frauen, die Badeanzüge und Kleider, die sie verurteilte, wollen wir tragen . . .« – so das eine Kreisen – und: »Ich mag seine [Leopolds] Höflichkeit zu alten Frauen und Kellnern und Bettlern; [sein Wohlergehen liegt mir am Herzen, daher:] wenn ihm mal etwas Ernsthaftes fehlte, müßte ich ihn überreden, ins Krankenhaus zu gehen; doch dann wären womöglich eine Krankenschwester oder gar eine Nonne meine Nebenbuhlerinnen . . .« – so, skizzenhaft paraphrasiert, die rasche Aufeinanderfolge weiterer Assoziationskreise, deren Gegenstandskerne stets neue Verknüpfungsbögen fortzeugen.

Auf dem Raum einer knappen Textseite offenbart die Episode so ihr Gestaltungsgesetz. Sie webt ein Netz aus Bewußtseinsinhalten von je konkretisierter Realität, die als vereinzelbare Erzählkerne gedankliche Partikularisierungen konzentrisch um sich anreichern. Die Vernetzung geschieht dabei nicht in zeitlicher oder kausaler, sondern nahezu ausschließlich in assoziativer Verbindung. Die Assoziationsleistung ist dabei rein gegenwärtig. Mollys Denken ist nicht durch Projektionslinien in die Vergangenheit und Zukunft strukturiert. Vielmehr sind Vergangenes, Gegenwärtiges und Künftiges in ihrem Bewußtsein unterschiedslos präsent. Erinnerung und Vorstellung sind ihr nicht auf den je entrückten Zeitpunkt des Erlebens, son-

dem auf den gegenwärtigen Moment des Empfindens bezogen. Im Lesen werden wir damit ebenfalls unausweichlich in ihre Gegenwart hineingezogen – und nicht zufällig daher ist gerade dieses Schlußkapitel des *Ulysses* schon so oft auch dramatisch vergegenwärtigt worden.

*

Der Text, der solche Vergegenwärtigung leistet, ist James Joyces Versuch zur Verwirklichung eines nicht-aristotelischen Erzählens. Das Gestaltungsgesetz im Erzählen von »Penelope« zu erkennen, bietet für das Lesen eine Hilfe. Nichtsdestoweniger setzt die unterschiedslose Präsenz von Vergangenen, Gegenwärtigem und Künftigem im reinen Neben- und Nacheinander des Textflusses diesem Lesen eine sehr spürbare Orientierungsschwermis entgegen – das Kapitel ist keineswegs allein seiner Interpunktionslosigkeit wegen widerborstig. Die Leseaktivität, die dies herausfordert, wird jedoch bald zum ebenso abenteuerlichen wie komischen Entzifferungserlebnis. Man denke da nur an unseren Umgang im Lesen mit Molly Blooms Verwendung der Personalpronomina. Wie die Vor- und Nachzeitigkeiten der gedachten und vorgestellten Geschehnisse und Erlebnisse, wie die Orte und Räume ihres verflorenen Lebens – Dublin, die früher bewohnten Häuser dort, oder das Gibraltar ihrer Mädchenzeit –, so drängen sich auch die Männer, die Molly zu unterschiedlichen Zeiten und an verschiedenen Orten flüchtig oder tief etwas bedeutet haben oder noch bedeuten, gleichzeitig nach- und nebeneinander in ihrer gegenwärtigen Vorstellung. Dabei belegt sie sie aber natürlich alle – Mulvey, Gardner, Boylan, Bloom und wie sie alle heißen; auch um Stephen Dedalus' Jugendlichkeit kreisen eine Weile ihre Gedanken – unterschiedslos mit dem Pronomen »he«. In ihrem Bewußtsein, das uns gerade so der Text wirklichkeitsnahe nachbildet, führt das Pronomen ja gewiß, so darf (und soll) der Leser annehmen, noch alle erforderlichen Konturen zur Unterscheidung der Personen mit. Im Lesen tun sie es jedoch keineswegs gleichermaßen einfach und selbstverständlich. Man mag eine Passage wie

328–332 (S. 31) oder 1255–60 (S. 109) zu entschlüsseln versuchen und dazu womöglich auch die Hilfe von diesbezüglichen Entschlüsselungsversuchen in der Joyce-Forschung in Anspruch nehmen. Es wird deutlich, wie der Text sich sträubt gegen solche Entschlüsselung, die er dennoch zugleich anregt.

Im Spannungsfeld einer zur Entschlüsselung drängenden, sich ihr zugleich entziehenden Verschlüsselung des Textes entfaltet sich seine Poesie. Denn bei aller Widerborstigkeit von Syntax und Typographie an der Textoberfläche, aller Eigenwilligkeit der Bewußtseinsdarstellung, aller scheinbar vordergründigen Konkretheit und Partikularisierung der Beobachtungs- und Erinnerungswelt der dargestellten Figur und aller abenteuerlichen Komik ihrer Einfälle und Assoziationsmuster darf nicht vergessen werden, daß »Penelope« das poetischste der Kapitel des *Ulysses* ist. Wie der Schluß der Erzählung »The Dead« und damit der Sammlung *Dubliners*, wie auch das mythische Ende von *Finnegans Wake*, so verdichtet sich auch der Abschluß des *Ulysses* in der Endsteigerung von Mollys Monolog in »Penelope« im bilderreichen, lichtdurchfluteten, blumendurchwirkten Gedankenbogen von der Erschaffung des Universums bis hin zum ganz sinnhaft und körperbewußt liebesbejahenden »yes I said yes I will Yes« zu einer durch und durch lyrisierten Prosa.

In dieser lyrischen Verdichtung und Überhöhung des Kapitelschlusses erschließt sich letztlich entscheidend als Text der erzählerische Bewußtseinsentwurf, der als Figur den Namen Molly Bloom trägt. Man mag ihn als den Versuch eines männlichen Autors verstehen, ein ihm prinzipiell wesensfremdes Bewußtsein – in eigener Bewußtheit eben solcher Wesensfremdheit – zu gestalten. Das andere – weibliche – Bewußtsein und die aus ihm entwickelte Figur wiederum treten in den Dienst des gesamten Romans, dessen Abschluß sie bilden. Molly Blooms unbedingte Gegenwärtigkeit perspektiviert die geschichtlichen und geschichtenhaften Bedingtheiten von Leopold Bloom und Stephen Dedalus. Bloom und Stephen treten gewandelt in den neuen Wirklichkeitsentwurf des Schlußkapi-

tels ein. Dies ist in vielen Einzelheiten ganz konkret zu verstehen: wir erfahren überrascht, wie viele von Blooms vermeintlichen Heimlichkeiten Molly sehr wohl bekannt sind. Schlüssel-erlebnisse und -erfahrungen ihres privaten und sozialen Zusammenlebens erhalten durch Molly ganz andere Akzente und Bewertungen, als sie uns der Roman zuvor aus Blooms Bewußtsein suggeriert hat. Schließlich bestätigt Molly Bloom aus all ihrer hier nun und endlich artikulierten souveränen Eigenständigkeit heraus ihrerseits Leopold Bloom als den ihr als Partner zugeordneten Anderen. »The last word (human, all too human) is left to Penelope. This is the indispensable countersign to Bloom's passport to eternity. I mean the last episode *Penelope*« – so hat es James Joyce, noch einmal in einem Brief an den Freund Frank Budgen, selbst gesehen und formuliert. Im Menschlichen auf der Figurenebene konkretisiert und als Text in einem erzählerisch radikalen Gegenentwurf zu den vorausgegangenen siebzehn Kapiteln des Romans gestaltet, authentisiert die abschließende Episode »Penelope« so endgültig das vielschichtige, enzyklopädische Erzählexperiment *Ulysses*.

Hans Walter Gabler