

**Jungfrau, Verführerin, Mutter:
Frauenfiguren in ausgewählten Werken von James Joyce**

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der Philosophie (Dr. Phil.) durch die Philosophische Fakultät
der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
vorgelegt von Kerstin Groß-Stranz aus Düsseldorf

Erste Gutachterin: Prof. Dr. Therese Seidel
Zweiter Gutachter: Prof. Dr. Wilhelm Busse

Disputation: 29.1.2007

Die Arbeit wurde der Philosophischen Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
unter folgendem Titel eingereicht:

„Jungfrau, Hure, Mutter:
Frauenfiguren in ausgewählten Werken von James Joyce“

D 61

Meinen Eltern

Inhalt

A. EINLEITUNG.....	11
I. Thema und Zielsetzung der Arbeit.....	11
II. Methode, Aufbau und Textkorpus.....	14
III. Forschungsstand.....	17
B. BEGRIFFLICHE GRUNDLAGEN.....	29
I. Joyces Verfahren bei der Gestaltung und Strukturierung der Frauenfiguren in seinen Werken.....	29
1. Leseraktivität und Leserlenkung.....	30
2. Eine Neubewertung der bibelexegetischen Typologie als Strukturierungsprinzip literarischer Texte und Methode der Leserlenkung.....	31
a. Die Typologie in der Bibelexegese und der Literaturwissenschaft.....	32
b. Die Typologie als Methode der Leserlenkung bei Joyce...	35
II. Variationen der Gestaltungsmuster von Frauentypen bei Joyce..	40
1. Der Archetyp als Leerform und damit Grundlage einer Viel- zahl möglicher archetypischer Gestaltungen.....	41
a. Der Begriff des Archetypus in der Psychologie nach C. G. Jung und Erich Neumann.....	42
b. Der Begriff des Archetypus in der Literaturwissenschaft	44
2. Erscheinungsformen literarischer Figuren.....	46
a. Die Verwendung der Begriffe „Typus“ und „Stereotyp“ in der Literaturwissenschaft.....	46
b. Eine Abgrenzung der Begriffe „Archetypus“ und „Stereotyp“ für ihre Anwendung in der Literatur- wissenschaft.....	50
3. Grundlagen der Gestaltungsmuster von Frauentypen bei James Joyce: sozial-historische Vorbilder und literarische Vorlagen.....	51

a.	Die weiblichen Archetypen: Traditionelle Variationen der Gestaltung in Gesellschaft und Literatur.....	52
i.	Der Archetypus der Mutter: seine Struktur und Manifestationen.....	52
ii.	Der Archetypus der Jungfrau: Varianten der Ausgestaltung.....	54
iii.	Der Archetypus der alten Frau: Varianten der Ausgestaltung.....	57
b.	Joyces Irland: Irische Varianten der Gestaltung in Gesellschaft, Literatur und Joyces eigener Erfahrung.....	59
i.	Die irische Maria und Marienverehrung in Irland um 1900.....	60
ii.	Traditionelle Darstellungen Irlands als Frau.....	62
iii.	Die irischen Frauentypen in Joyces Leben.....	64

C. FRAUENFIGUREN IM WERK VON JAMES JOYCE:

DIE ENTWICKLUNG VON DER KRITISCHEN DARSTELLUNG

TRADITIONELLER FRAUENBILDER ZUR GESTALTUNG

VON FRAUENFIGUREN MIT ARCHETYPISCHEM

FACETTENREICHTUM..... 66

I. *Dubliners*: Kritische Darstellungen weiblicher Stereotype und traditioneller Frauenbilder..... 67

1.	Das Aufzeigen der Doppelmoral des Frauenideals der Jungfrau durch die Inversion des Jungfrau/Hure-Typus.....	70
a.	„Eveline“ und „Clay“: Eveline und Maria als Gegensatzpaar – Hure und Heilige verkehrt.....	71
i.	Eveline: Die Heilige als Verführerin.....	72
ii.	Maria als heimliche Eva.....	75
b.	<i>A little perverse madonna</i> – Die Ehe als legitime Form der Prostitution in „The Boarding House“.....	79
2.	Die Mutterrolle als weiblicher Machtbereich und Gefängnis: Kritische Mutterportraits.....	82
a.	Mrs Mooney und Mrs Kearney als kontrastiv gestaltete Mutterfiguren – Die Mutterrolle als moralischer Schutzschild in „The Boarding House“ und „A Mother“:.....	84

i.	<i>She had all the weight of social opinion on her side</i> : Mrs Mooney als gesellschaftlich akzeptierte Zuhälterin.....	85
ii.	<i>Condemned on all hands</i> : Mrs Kearney als geächtete Grenzgängerin.....	86
b.	<i>But that she could have sunk so low!</i> : Mrs Sinicos gescheiterte Rebellion gegen die übermächtige Mutterrolle in „A Painful Case“.....	89
3.	Kritische Irland-Allegorien: Gegenentwürfe zum traditionellen Irland-Bild.....	91
a.	<i>Two ignorant old women</i> : Irland als alte Frau – Etablierung eines Typus in „The Sisters“.....	92
b.	<i>Some good simple-minded girl with a little of the ready</i> : Irland als dummlich-naives Dienstmädchen in „Two Gallants“.....	96
c.	<i>Determined to take advantage of her daughter’s name</i> : Kathleen als passive, ausgebeutete Irlandfigur in „A Mother“.....	100
4.	Wiederholung der Frauentypen in „The Dead“: Das Infragestellen traditioneller Frauenbilder und die Bereicherung des Typeninventars um archetypische Facetten.....	102
a.	Erweiterung des Muttertypus um die archetypische Dimension der <i>furchtbaren Mutter</i>	106
b.	Rebellische alte Frauen: Kate und Julia als positive Ausnahmen im Joyceschen Typeninventar.....	107
c.	Gretta als Vorausdeutung auf Molly Bloom: Erweiterung des Muttertypus um archetypische Aspekte.....	109

II. Ein Vergleich von <i>Stephen Hero</i> und <i>A Portrait of the Artist as a Young Man</i>: Zur Veränderung im Vorgehen bei der kritischen Auseinandersetzung mit traditionellen Frauenbildern.....	112
1. Die kritische Auseinandersetzung mit dem Frauenideal der Jungfrau und seinem Gegenentwurf der Verführerin.....	113
a. Joyces Kritik an der Doppelmoral der Dubliner Gesellschaft: Emma Clery und Isabel Daedalus als repräsentative Frauenschicksale in <i>Stephen Hero</i>	114
b. Die Marienfigur Emma Clery als Vorausdeutung auf die „temptress of the villanelle“: Umgekehrte Typologie in <i>A Portrait</i>	118
c. Die Hure als Alternative zum Frauenideal der Jungfrau in <i>Stephen Hero</i>	122
d. Das „bird-girl“ als alternativer und neuer Frauentypus in <i>A Portrait</i>	124
2. Die Mutter als bedrohliche und einschränkende Kraft: Zur Zuspitzung des Muttertypus auf den Aspekt der <i>furchtbaren Mutter</i>	127
a. Die Gestaltung der Figur Mrs Daedalus als Frauenschicksal in <i>Stephen Hero</i>	128
b. Mrs Dedalus als moralisierende und einschränkende Instanz in <i>A Portrait</i> : Etablierung des Typus der <i>furchtbaren Mutter</i>	129
3. <i>God and religion before the world!</i> : Die blinde Frömmigkeit der alten Frau in <i>A Portrait</i>	132
4. <i>A woman without guile, calling the stranger to her bed</i> : Joyces Verkehrung der moralischen Maßstäbe am Beispiel Irlands als Frau: Verurteilung der Verführerin aufgrund ihrer falschen Wahl in <i>A Portrait</i>	134

III. <i>Ulysses</i>: Das Infragestellen von Frauenrollen und die Gestaltung von Frauenfiguren als Facetten des Gesamtarchetypus der <i>Großen Mutter</i>.....	138
1. <i>Those lovely seaside girls</i> : Zur thematischen und typologischen Verknüpfung der Frauenfiguren in <i>Ulysses</i>	138
2. Zur Bedeutung der Figuren Milly, Molly und May als Verkörperungen des Lebenszyklus und wesentliche Aspekte des Archetypus der <i>Großen Mutter</i>	140
a. Milly und Molly als Verkörperungen der Aspekte Jugend und Alter und damit Facetten des Gesamtarchetypus der <i>Großen Mutter</i>	141
b. Molly und May als kontrastiv gestaltete Figuren: Die archetypischen Aspekte der <i>guten</i> und der <i>furchtbaren Mutter</i> und ihre Assoziation mit Leben und Tod.....	144
c. Molly als Version des Gesamtarchetypus der archetypischen <i>Großen Mutter</i>	149
3. Die Verschmelzung der gegensätzlichen Frauenbilder „Jungfrau“ und „Hure“ zur „jungen Frau“ als positive Facette des Gesamtarchetypus der <i>Großen Mutter</i>	152
a. Die Wiederkehr des „bird-girl“: Aussöhnung mit den christlichen Frauenbildern der Jungfrau und Hure in der Nausicaa-Episode.....	153
b. Zur Deutung der jungen Frauenfiguren des <i>Ulysses</i> als verführerische „seaside girls“ mittels thematischer und typologischer Bezüge zwischen der Sirens- und der Nausicaa-Episode.....	161
c. Die Hure als geschlechterübergreifende Rolle: Das Infragestellen der Rollenzuteilung durch Geschlechtertausch in der Circe-Episode.....	166
d. Zur Aufhebung der Kategorien „Jungfrau“ und „Hure“ am Beispiel der drei Huren Kitty, Zoe und Florry als <i>three wise virgins</i>	168
4. Die Mutter als Bedrohung: Zur Dominanz des Aspekts der <i>furchtbaren Mutter</i> in <i>Ulysses</i>	170

a.	Der Aspekt der <i>furchtbaren Mutter</i> am Beispiel der Figur May Dedalus als bedrohliche und einschränkende Instanz.....	170
b.	Mutterschaft als negative und bedrohliche Naturgewalt: Das Meer als <i>furchtbare Mutter</i>	174
c.	Mina Purefoy als Kontrast zu den bedrohlichen Mutterfiguren: Der Aspekt der <i>guten Mutter</i>	176
5.	Die Aussöhnung mit dem Bild Irlands als dümmliche und obrigkeitshörige alte Frau.....	177
a.	Die „milkwoman“ als kritische Irland-Figur und ihre Relativierung durch Bezüge zur Figur der Molly.....	178
b.	Die beiden alten Jungfern in der „Parabel of the Plums“: Rückverweis auf die alten Frauen in <i>Dubliners</i> und Thematische Bezüge zur Figur der Molly als Verführerin und Ehebrecherin.....	180
6.	Die Aufhebung des Kontrasts zwischen den Aspekten der <i>furchtbaren</i> und der <i>guten Mutter</i> in Mollys Bewusstsein am Beispiel der Symbole <i>plumstone</i> (Unfruchtbarkeit) versus <i>seedcake</i> (Fruchtbarkeit).....	184
 D. SCHLUSS: DAS SPÄTWERK ALS KLIMAX DER ENTWICKLUNG VON FRAUENFIGUREN IM WERK VON JAMES JOYCE.....		190
 E. LITERATURVERZEICHNIS.....		194

A. Einleitung

I. Thema und Zielsetzung der Arbeit

„More than individual woman, more than everywoman, Molly is woman’s essence.“¹ (Tindall, 1959) „Molly’s bewilderment at the classical concept of ‚metempsychosis‘ and her implicit metamorphosis of it into the babble of ‚Met him pike hoses‘ exemplify the parrot-like blankness with which Joyce’s women respond to abstract concepts.“² (Gilbert und Gubar, 1988)

Wie diese kontroversen Aussagen über Molly Bloom, die zentrale Frauenfigur aus James Joyces Werk *Ulysses*, illustrieren, ist sie seit Veröffentlichung des Romans durchaus umstritten. So wurde die Figur als meisterhafte Version der *Gea Tellus* bewundert, als negatives Rollenvorbild verdammt oder schlicht als stereotype Frauengestalt abgetan. Kathleen McCormick beschreibt in „Reproducing Molly Bloom. A Revisionist History of the Reception of Penelope, 1922-1970“³ den Wandel der Rezeption dieser Figur in Zusammenhang mit dem jeweiligen Zeitgeist und macht damit deutlich, wie sehr Analysen der Molly stets durch die eigene Wahrnehmung der jeweiligen Kritiker geprägt sind.

Es stellt sich die Frage, wie es zu diesen zahlreichen und teils unterschiedlichen Rezeptionen ein und derselben Figur kommt und weshalb so viele Leser hinter Joyces Frauendarstellungen eine verbindliche Aussage zum Wesen der Frau vermuten.

Dies liegt zum einen daran, dass Joyce in seinen Werken meist traditionelle Frauenrollen, wie Mutter und Tochter beziehungsweise Ehefrau und Geliebte gestaltet. Dadurch präsentiert er seinen Lesern ein Spektrum ihnen vertrauter Frauenbilder, die von Kritikerseite entsprechend kontrovers analysiert wurden. Bei bisherigen Analysen ging es vornehmlich um die individuellen Figuren und ihren jeweiligen Bezug zur Realität. So ist zum Beispiel in einem Tagungsband des Internationalen James Joyce Symposiums eine Reihe von Artikeln der Frage nach dem Realismusbezug der Frauenfiguren in *Dubliners* gewidmet. Marilyn French stellt in ihrem Beitrag „Women in Joyce’s Dublin“⁴ die Frage nach der realistischen Darstellung der Lebenssituation.

Die Ergebnisse der Analysen Joycescher Frauenfiguren sind vielfältig und nicht selten gegensätzlich. So leiteten Kritikerinnen wie die bereits zitierten Gilbert und Gubar,

¹ William York Tindall, *A Reader’s Guide to James Joyce*, London, 1959, 233.

² Sandra M. Gilbert und Susan Gubar, *No Man’s Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. Volume 1. New Haven, 1988, 232.

³ Kathleen McCormick, „Reproducing Molly Bloom. A Revisionist History of the Reception of ‘Penelope’, 1922-1970. In: Richard Pearce (Hrsg.), *Molly Blooms; A Polylogue on ‘Penelope’ and Cultural Studies*. Madison, 1994, 17-39.

⁴ Marilyn French, „A Frame of her Own. *Joyce’s Women in Dubliners Re-Viewed*.“ In: Bernhard Benstock (Hrsg.), *The Augmented Ninth; Proceedings of the Ninth International James Joyce Symposium, Frankfurt: 1984*. Syracuse, 1988, 263-292.

aber auch Carolyn Heilbrun⁵ oder Florence Howe⁶ aufgrund des häufigen Gebrauchs weiblicher Stereotype wie dem der Jungfrau/Hure ein einseitiges, negatives Frauenbild ab. Andererseits verleitet die Vielfalt an teils sehr realistischen Frauenbildern einige Kritiker wie Sheldon Brivic⁷ sogar dazu, Joyce als feministisch zu deuten.

Diesen Einschätzungen ist gemein, dass sie sich auf Einzelbetrachtungen der Frauenfiguren bei Joyce beschränken. Das Auftreten immer gleicher Frauentypen wie Jungfrau/Hure und Mutter wird dabei häufig nicht literarisch, sondern biographisch, als Marotte oder gar Besessenheit des Autors gedeutet.⁸

Es ist auffällig, dass Joyce in seinen Werken immer wieder Frauenfiguren gestaltet, die sich den Typen Jungfrau/Hure, Mutter und alte Frau zuordnen lassen. Diese Frauentypen stellen einerseits Facetten des Archetypus der *Großen Mutter* dar, wie ihn Erich Neumann⁹ beschreibt. Andererseits lassen sich Frauenfiguren, die in diese Kategorien gehören, auch auf weibliche Stereotype und traditionelle Frauenbilder zurückführen. Die Frage nach der Motivation von Joyces Auseinandersetzung mit dieser begrenzten Zahl an Frauentypen in seinen Werken ist weniger relevant als die Beschäftigung mit der Methode dieser Darstellungsweise und ihrer Wirkung auf den Leser.

Obwohl Joyce nur eine sehr begrenzte Zahl von Frauentypen in seinen Werken gestaltet, weisen diese jedoch einen großen Variantenreichtum auf. In der vorliegenden Arbeit werden diese Varianten vergleichend analysiert und es wird untersucht, inwieweit den Wiederholungen der Frauentypen ein Muster zugrunde liegt. Dies geschieht durch eine Betrachtung der Frauenfiguren in ihrer Gesamtheit. Eine *systematische* Analyse der Frauenfiguren bei Joyce in der Entwicklung vom frühen zum späten Werk mit Ausnahme von *Finnegans Wake* wurde bisher noch nicht vorgenommen. Zwar wurde immer wieder angemerkt, dass Joyces Frauenfiguren einer gewissen Systematik unterliegen – so verweist Hugh Kenner auf „the systematic doubling of female parts“¹⁰ in Joyces Werk, während Fritz Senn¹¹ und auch Kenner¹² die Gerty Figur aus *Ulysses* als Wiederholung des „bird-girl“ aus *A Portrait* deuten – bei diesen eher grundlegenden Beobachtungen ist es jedoch geblieben.

⁵ Carolyn Heilbrun, „Afterword“. In: Suzette Henke und Elaine Unkeless (Hrsg.), *Women in Joyce*. Brighton, 1982, 215-26.

⁶ Vgl. Bonnie Kime Scott, *Joyce and Feminism*. Bloomington, 1984, 125.

⁷ Vgl. Sheldon Brivic, *Joyce's Waking Women. An Introduction to Finnegans Wake*. Madison, 1995, 3ff.

⁸ Vgl. Ellmann, *James Joyce*, 294f.; Gilbert und Gubar, 147; Darcy O'Brien, „Some Determinants of Joyce's View of Love and Sex.“ In: Fritz Senn (Hrsg.), *New Light on Joyce from the Dublin Symposium*. Bloomington und London, 1972, 15-27; Darcy O'Brien, „Some Determinants of Molly Bloom“. In: Thomas F. Staley und Bernard Benstock (Hrsg.), *Approaches to Ulysses, Ten Essays*. Pittsburgh, 1970, 137-155.

⁹ Vgl. Erich Neumann, *Die Große Mutter. Die weiblichen Gestaltungen des Unterbewusstes*. Düsseldorf, 2003.

¹⁰ Hugh Kenner, „The Look of a Queen.“ In: S. F. Gallagher, *Woman in Irish Legend, Life and Literature*. Irish Literary Studies 14. Gerrardo Cross, 1983, 115ff.

¹¹ Vgl. Fritz Senn, „Nausicaa“. In: Bernard Benstock, *Critical Essays on James Joyce's Ulysses*. Boston, 1989, 192ff.

¹² Vgl. Hugh Kenner, *Ulysses*, London, 1980.

Eine systematische Betrachtung ist indes unerlässlich, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede bei der Gestaltung der Frauenfiguren im frühen und späten Werk und damit mögliche Entwicklungstendenzen aufzuzeigen. Diese bisher vernachlässigte Sichtweise auf die Frauenfiguren unternimmt die vorliegende Arbeit.

II. Methode, Aufbau und Textkorpus

Die Frauenfiguren im Werk von James Joyce werden in der vorliegenden Arbeit unter zwei Gesichtspunkten betrachtet. Zum einen geht es um eine den Wiederholungen von Frauentypen zugrunde liegende Systematik, zum anderen geht es um die Gestaltungsmuster, derer Joyce sich bedient.

Die systematische Wiederholung von Frauentypen, Handlung und Anspielungen hat gewisse Ähnlichkeit mit der Methode der Typologie, einem Verfahren der Bibelexese. Dieses bibelexegetische Verfahren kann einerseits als Strukturierungsprinzip von Texten, andererseits als Methode der Interpretation genutzt werden. Das besondere Verhältnis von *Typus* zu *Antitypus*, um das es bei der bibelexegetischen Typologie geht, erfordert vom Leser ein hohes Maß an Leseraktivität, wie die Bereitschaft, im Text zurückzugehen und Bezüge zwischen Figuren und Handlungen herzustellen.

Auf die Bedeutung der Leseraktivität für das Wirken literarischer Texte im Allgemeinen und der Texte Joyces im Besonderen wird in Kapitel B.I eingegangen. Die vorliegende Arbeit stützt sich dabei im Wesentlichen auf den leserorientierten Ansatz Wolfgang Iser, der die Bedeutung literarischer Texte als etwas begreift, das erst im Lesevorgang entsteht, aber durch Anlagen im Text entsprechend gesteuert wird. Die Typologie wird in der vorliegenden Arbeit als eine spezielle Methode der Leserlenkung begriffen, die Joyce bei der Gestaltung der Frauenfiguren anwendet. Dergestalt ist es ihm möglich, im Text weit auseinander liegende Figuren in einen engen Zusammenhang zu bringen.

Die Beschäftigung mit systematischen Wiederholungen bei Joyce, auch in Anlehnung an die Typologie, wurde bereits von Frances L. Restuccia¹³ und Udaya Kumar¹⁴ unternommen. Allerdings wurde diese Methode bisher weder auf konkrete Fragestellungen, noch auf die frühen Werke angewandt.

Wie bereits erläutert, liegen den Frauenfiguren bestimmte Gestaltungsmuster zugrunde, auf die Joyce zurückgreift. Einerseits erscheinen die Frauentypen als Facetten des Archetypus der *Großen Mutter*, andererseits als Varianten weiblicher Stereotype. Daher ist es notwendig, diese grundlegenden Muster zu beschreiben.¹⁵

Der Begriff des Archetypus wurde von C. G. Jung für den Bereich der Psychologie geprägt und von seinem Schüler Erich Neumann auf die Beschreibung von Manifestationen des Archetypus der *Großen Mutter* angewandt. In den Bereich der Literaturwissenschaft wurde der Begriff von Northrop Frye eingeführt und von Wolfgang Iser im Rahmen eines leserorientierten Ansatzes aufgegriffen.

¹³ Frances L. Restuccia, *Joyce and the Law of the Father*. New Haven und London, 1989. und Frances L. Restuccia: „Not Foreknowledge, Simply Knowledge: Secular Typology in *Ulysses*“. *James Joyce Quarterly*, 20-4 (1983), 429-442.

¹⁴ Udaya Kumar, *The Joycean Labyrinth: Repetition, Time, and Tradition in Ulysses*. New York, 1991.

¹⁵ Zu den grundlegenden Mustern siehe Kapitel B.I.3.a dieser Arbeit.

Joyce gestaltet seine Frauenfiguren nicht nur auf der Grundlage weiblicher Archetypen, sondern auch im Kontext ihm aus der Dubliner Gesellschaft und der irischen Literatur vertrauter stereotyper Frauenbilder.¹⁶ Diese werden von Joyce aufgegriffen und variiert.

Der anschließende textanalytische Teil besteht aus einer Untersuchung ausgewählter Werke von James Joyce in der Reihenfolge ihrer Entstehung: *Dubliners*¹⁷, *Stephen Hero*¹⁸, *A Portrait of the Artist as a Young Man*¹⁹ sowie *Ulysses*²⁰. Es ist durchaus üblich, Joyces Werke chronologisch zu betrachten, um so Entwicklungen – beispielsweise in der Erzählkunst oder Zuspitzungen bei der Themenwahl – aufzeigen zu können.²¹ Für die Entwicklung der Frauenfiguren wurde dies bisher nur ansatzweise unternommen.

Im *Dubliners*-Zyklus übt Joyce laut eigener Aussage Kritik an der Dubliner Gesellschaft.²² Er eignet sich daher besonders zur Analyse kritisch gestalteter Frauenfiguren. Zudem legt die zyklische Struktur der Kurzgeschichtensammlung die Vermutung nahe, dass Joyce hier bereits mit einer Struktur von Wiederholung und Rückverweis arbeitet. Ein Vergleich des Manuskripts von *Stephen Hero* mit der endgültigen Fassung von *A Portrait* zeigt, welche Änderungen der Autor bei der Überarbeitung an den Frauenfiguren vorgenommen hat. Dies unterstreicht die Bedeutung des autobiographischen Romans als Zwischenstufe zwischen dem frühen und dem späteren Werk nachdrücklich. Der Roman *Ulysses*, deutlich komplexer in seiner Gestaltung als die früheren Werke, bietet eine Vielzahl von Frauenfiguren, die im Hinblick auf ihre Anlage im Frühwerk und darüber hinaus auf ein möglicherweise verbindendes System von Wiederholungen und Rückverweisen zu analysieren sein werden.

Eine Untersuchung aller Werke ist im Rahmen dieser Arbeit und in Anbetracht des Umfangs des Joyceschen Oeuvres nicht möglich. Die maßgeblichen Entwicklungen seines Schaffensprozesses sind durch die ausgewählten Werke jedoch umfassend repräsentiert. Gerade dieses Spektrum verdeutlicht den Wandel von einer kritischen Auseinandersetzung Joyces mit Frauenbildern in seinem frühen, vorwiegend gesellschaftskriti-

¹⁶ Zur Verbindung von irischer Literatur und Mythen siehe Kapitel B.II.3 der vorliegenden Arbeit.

¹⁷ James Joyce, *Dubliners*, Terence Brown (Hrsg.), Harmondsworth, 1992. Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden abgekürzt mit *D* angegeben, sofern sie sich auf den Text beziehen, die Angabe „Brown“ bezieht sich auf die Anmerkungen des Herausgebers.

¹⁸ James Joyce, *Stephen Hero*, Theodore Spencer, John J. Slocum und Herbert Cahoon (Hrsg.), New York, 1963. Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden abgekürzt mit *SH* angegeben, sofern sie sich auf den Text beziehen, die Angabe „Spencer“ bezieht sich auf die Anmerkungen dieses Herausgebers.

¹⁹ James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Seamus Deane (Hrsg.), Harmondsworth, 1992. Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden abgekürzt mit *P* angegeben, sofern sie sich auf den Text beziehen, die Angabe „Deane“ bezieht sich auf die Anmerkungen des Herausgebers. Im Text der Arbeit wird *A Portrait of the Artist as a Young Man* als *A Portrait* abgekürzt.

²⁰ James Joyce, *Ulysses*, Declan Kiberd (Hrsg.), Harmondsworth, 1992. Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden abgekürzt mit *U* angegeben, sofern sie sich auf den Text beziehen, die Angabe „Kiberd“ bezieht sich auf die Anmerkungen des Herausgebers.

²¹ Vgl. Therese Fischer, *Bewußtseinsdarstellung im Werk von James Joyce. Von Dubliners zu Ulysses*. Frankfurt am Main, 1973, 1f.

²² So schrieb Joyce im Juni 1906 an den Verleger Grant Richards: „I seriously believe that you will retard the course of civilisation in Ireland by preventing the Irish people from having one good look at themselves in my nicely polished looking-glass.“ Vgl. Richard Ellmann, *Selected Letters of James Joyce*. London, 1975, 90.

schen Werk hin zum Hauptwerk *Ulysses*, bei dem die Variationsmöglichkeiten von Frauentypen im Vordergrund stehen.

III. Forschungsstand

Die gesamte Vielfalt der Frauenfiguren im Werk von James Joyce hat erst seit den 80er Jahren Beachtung im Bereich der Literaturwissenschaft gefunden. Eine intensive Beschäftigung mit den Frauenfiguren, die auch Nebenfiguren miteinbezieht, nahm größtenteils erst durch das Entstehen einer feministischen Literaturkritik ihren Anfang.²³

Zuvor wurden zwar einige Figuren, vor allem Molly aus *Ulysses*, aber auch Emma Clery aus *Stephen Hero* beziehungsweise *A Portrait* analysiert, doch die meisten der übrigen weiblichen Figuren wurden von den frühen (vorwiegend männlichen) Kritikern vernachlässigt. Dies darf jedoch nicht zu der Annahme verleiten, dass die Nebenfiguren nur deshalb keine Beachtung fanden, weil sie weiblich waren. Vielmehr beschäftigten sich die Kritiker zunächst vorwiegend mit der Fülle neuer Aspekte, die in den Joyce'schen Werken zu finden waren. Vor allem *Ulysses* war in jeder Hinsicht spektakulär und galt vielen Lesern als obszön.²⁴ Sowohl die Erzähltechnik als auch Figurendarstellung und Handlung waren revolutionär und stießen daher auf Widerstand. So war das Ziel der meisten Kritiker, zunächst einen Zugang zu dieser ungewöhnlichen und neuartigen Literatur zu finden. Eine intensive Beschäftigung mit einzelnen Figuren – sowohl männlichen als auch weiblichen – konnte hingegen erst danach erfolgen.

Auch zeitgenössische Kritikerinnen, wie Mary Colum, Rebecca West und Virginia Woolf, versuchten vor allem, mit dem ‚Neuen‘ in den Werken Joyces zurecht zu kommen. Ihre Analysen der Frauenfiguren beschränkten sich daher auf die auffälligeren Figuren, wobei Molly Bloom die meiste Beachtung fand. Ihre Darlegungen wurden im Zuge der späteren feministischen Literaturkritik häufig als „erste feministische Äußerungen“ bewertet.²⁵ Dazu gehören so vielzitierte Aussagen wie die von Mary Colum,

²³ In der frühen Phase feministischer Literaturkritik (70er Jahre) beschäftigten sich die Kritikerinnen vorwiegend mit Texten von wenig bekannten oder vergessenen Autorinnen, um dieses vernachlässigte Gebiet der Literaturkritik aufzuholen. Außerdem wurden Texte männlicher Autoren in Bezug auf das Frauenbild, das sie vermittelten, untersucht. Autoren wie James Joyce, die fest im Kanon der Literaturkritik verankert waren, wurden erst im Laufe der Zeit miteinbezogen. Vgl. Michael Groden und Martin Kreiswirth (Hrsg.), *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism*. Baltimore, 1994. s. v. *Feminist Theory and Criticism, 1. 1963-1972*. sowie Scott, *Feminism*, 3f.

²⁴ Die Herausgeber des amerikanischen Magazins *Little Review*, in dem *Ulysses* als Vorabdruck erschien, wurden 1921 für schuldig befunden, Obszönitäten veröffentlicht zu haben. Erst im Jahr 1933 wurde das Verbot des Romans durch das Urteil des Richters John M. Woolsey in den Vereinigten Staaten aufgehoben. Vgl. A. Nicholas Fagnoli und Michael Patrick Gillespie, *James Joyce A To Z. The Essential Reference to the Life and Work*. New York und Oxford, 1995. s. v. *Ulysses (1) Background and Publication History, s. v. Appendix II* (Abdruck des Urteils von Richter Woolsey).

²⁵ Bonnie Kime Scott hat die Rezeption bei Joyces zeitgenössischen Kritikerinnen in ihrer Arbeit *Joyce and Feminism* ausführlich beschrieben. Vgl. Scott, *Feminism*, 116ff.

welche Molly als „female gorilla“²⁶ bezeichnete, oder Rebecca Wests Essay „The Strange Necessity“,²⁷ in dem sie u. a. *Ulysses* kritisch betrachtet.

Diese Stimmen dürfen nicht überbewertet und zur Tradition feministischer Literaturkritik hinzugerechnet werden, da sich die frühen weiblichen Reaktionen auf das Werk von James Joyce kaum von denen der männlichen Kritiker unterschieden und vor allem daran interessiert waren, die neuen und ungewohnten Aspekte seines Werkes zu begreifen.

Dennoch wird Rebecca West heute gerne als Vorläuferin der feministischen Literaturkritik gesehen²⁸, weil sie das Penelope-Kapitel in *Ulysses* positiv als „one of the most tremendous summations of life that have ever been caught in the net of art“²⁹ bewertete und damit eine Frauenfigur in das Zentrum ihrer Betrachtung stellte. West sieht Molly Bloom als gelungene Version der *Großen Mutter*, bemerkt jedoch in diesem Zusammenhang, Joyce sei am besten, wenn er innerhalb des traditionellen Bezugsrahmens seiner klassischen Ausbildung bleibe.³⁰ Die Ausgestaltung des Typus der *Großen Mutter*, d. h. die Aufspaltung in die Figuren, May Dedalus und Molly Bloom, sei Joyce offensichtlich aber nicht gelungen.³¹ Indem sie Molly Bloom als Version der *Großen Mutter* bezeichnet, interpretiert West *Ulysses* allerdings ähnlich wie ihre männlichen Kollegen in den 20er, vor allem aber auch in den 30er und 40er Jahren.³²

Virginia Woolfs Äußerungen machen sich heutzutage feministische Studien ebenfalls gerne zu eigen³³, obwohl Woolf Joyces Werke vornehmlich aus dem Blickwinkel ihres eigenen schriftstellerischen Interesses vor allem wegen seiner innovativen Erzähltechnik lobte.³⁴

Insgesamt kann man die Zeit der frühen weiblichen Kritik nur sehr bedingt als feministisch sehen, da sich sowohl männliche als auch weibliche Kritiker vornehmlich mit markanten Aspekten wie den Tabu-Brüchen und der neuartigen Erzähltechnik bei Joyce auseinandersetzten. Eine ausdrücklich feministische Ausrichtung, die sich mit der Frage

²⁶ Mary Colum war nicht nur eine Zeitgenossin von James Joyce, sondern auch persönlich mit ihm bekannt. Über Molly Bloom äußerte sie sich eher abwertend: „The revelation of the mind of Marion Bloom in the last section would doubtless interest the laboratory, but to normal people it would seem an extraordinary exhibition of the mind of a female gorilla who has been corrupted by contact with humans.“ Zitiert bei Scott, *Feminism*, 117.

²⁷ Rebecca West, „The Strange Necessity“. In: Rebecca West, *The Strange Necessity. Essays and Reviews*. London, 1928, 13-198.

²⁸ Scott, *Feminism*, 118.

²⁹ West, 47.

³⁰ Ebd., 24.

³¹ Ebd., 40-46.

³² Vgl. Kathleen McCormick, 20f.

³³ Vgl. Scott, *Feminism*, 121f.

³⁴ In ihrem Essay „Modern Fiction“ bezeichnet sie Joyce als herausragenden Schriftsteller, dem es gelingt, mit den Konventionen des Romans zu brechen und eine bessere weil exaktere Erzähltechnik zu entwickeln. „Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness.“ Virginia Woolf, „Modern Fiction.“ In: Virginia Woolf, *Collected Essays*. Volume 2, London, 1966, 107.

beschäftigt, inwieweit eine dominante, männlich geprägte Sicht ihren Ausdruck in literarischen Werken findet, zeigt sich erst in Arbeiten ab den 70er Jahren.

Nach rund dreißig Jahren feministischer Literaturkritik muss man rückblickend jedoch festhalten, dass die Joyce-Kritik anfänglich eher durch einen männlichen Standpunkt geprägt war, wie Kathleen McCormick am Beispiel der Figur Molly überzeugend dargelegt. In ihrem Artikel „Reproducing Molly Bloom“³⁵ stellt sie fest, dass sich die Analysen hauptsächlich auf Molly als *Große Mutter* beziehungsweise *Gea Tellus* beschränken. Sie sieht dabei einen Wandel in der Bewertung dieser Mutterfigur von „eher gut“ zu „eher böse“ und findet einen Grund dafür im amerikanischen ‚antifeminist backlash‘ der 50er und 60er Jahre.³⁶

In den 30er und 40er Jahren war es laut Kathleen McCormick Hauptziel der meisten Kritiker, die Vorwürfe, Joyces Werke seien obszön, zu entkräften und die Aufmerksamkeit auf seine Errungenschaften auf dem Gebiet der Erzählkunst zu lenken. Im Hinblick auf die Frauenfiguren in seinem Werk, insbesondere Molly Bloom, sei es daher notwendig gewesen, ihre inhärente Bedrohlichkeit zu ignorieren und sie stattdessen als Teil eines Meisterwerks darzustellen. Dies hatte zur Folge, dass Molly vornehmlich als *Gea-Tellus*, als *Große Erdmutter*, gepriesen wurde. Auf diese Weise sollte der Vorwurf der Obszönität abgewehrt werden, so McCormick. Anstatt Molly auch als die sexuell aggressive und aktive Figur zu sehen, die sie darstelle, hätten Kritiker sie ausschließlich als Fruchtbarkeitssymbol interpretiert und idealisiert, um so die schockierenden und innovativen Aspekte zu umgehen. McCormick sieht dies als den Versuch, die Bedrohung durch Mollys Sexualität zu neutralisieren.

In den 50er und 60er Jahren findet dann eine Umbewertung von Molly statt. Die Aufmerksamkeit richtet sich nun mehr auf ihre negativen Aspekte, was dazu führt, dass Molly nicht mehr als Fruchtbarkeitssymbol, sondern eher als Todessymbol bewertet wurde.³⁷

Hieraus ergibt sich allerdings keine grundsätzlich neue Interpretation der Figur, sondern es handelt sich – wie ich unten noch darlegen werde – bei beiden Deutungen um jeweils unterschiedliche Aspekte des Gesamtkonzepts der *Großen Mutter*. Ihre Bewertung ist lediglich vom jeweiligen Standpunkt der Kritiker abhängig. Während dieser bis zu den 60er Jahren vorwiegend männlich geprägt war, deutet die feministische Literaturkritik diese beiden genannten Interpretationen meist als Ausdruck des männlichen Bedürfnisses, Frauen auf Stereotype zu reduzieren.³⁸ Tatsächlich werden große Bedeutungsbereiche der Figur Molly nicht oder nur verklärt betrachtet. Dazu gehört zweifellos

³⁵ Kathleen McCormick, 20f.

³⁶ Ebd., 19f. und 29f. Kathleen McCormick verweist auf die direkte Verbindung zwischen weiblicher Sexualität und tödlicher Bedrohung, die in der Nachkriegszeit hergestellt wurde. So wurden z. B. Alpha-, Beta- und Gammastrahlen auf einem Flugblatt als attraktive, leicht bekleidete Frauen dargestellt, die vermitteln sollten, dass Strahlung sowohl hilfreich als auch gefährlich sein kann: „The message was clear: unless their sexuality was controlled, women could kill you.“ Ebd., 31.

³⁷ Ebd., 31f.

³⁸ Vgl. Suzette Henke und Elaine Unkeless (Hrsg.), *Women in Joyce*. Brighton, 1982, xii.

ihre aktive und aggressive Sexualität, die sich auch bei vielen anderen Frauenfiguren findet, sowohl im Werk von Joyce, als auch bei seinen Zeitgenossen.³⁹

Es wirkt im Rückblick eher befremdlich, wenn nicht gar komisch, wenn der Kritiker W. Y. Tindall ausschweifend rechtfertigt, weshalb er nicht mit Molly Bloom verheiratet sein wollte⁴⁰, obwohl er ihr gleichzeitig zugesteht, „woman’s essence“⁴¹ zu sein. Sein Fokus, wie auch der von Stuart Gilbert⁴², liegt auf der Beschreibung der Molly als *Gea Tellus* beziehungsweise *Great Mother*. Beide Kritiker vermeiden es, auf die Vielschichtigkeit der Figur einzugehen⁴³ und beschäftigen sich stattdessen mit ihrem mythischen Hintergrund. Selbst dies geschieht nur oberflächlich, weil Molly für sie nicht mehr die verehrungswürdige Fruchtbarkeitsgöttin früher Deutungen darstellt. Gilbert setzt Mollys Ehebruch sogar in einen klassischen Kontext, indem er auf Versionen der *Odyssee* verweist, in denen Penelope ebenfalls als untreu dargestellt wird.⁴⁴ Damit lenkt Gilbert von einem besonders anstößigen Aspekt, Mollys Seitensprung, ab und reduziert sie auf die moderne Verkörperung ihres klassischen Vorbilds.⁴⁵

Das bereits angesprochene Konzept der *Großen Mutter* fand über die Archetypenlehre C. G. Jungs⁴⁶ und Northrop Fryes Arbeiten zu literarischen Archetypen⁴⁷ Einzug in die Literaturwissenschaft. Im Hinblick auf die Figur der Molly erfreute sich dieses Konzept auch deshalb so großer Beliebtheit, weil es durch biographische Fakten aus den Briefen von James Joyce bestätigt wird. In diesen Briefen befürwortet Joyce explizit diese Interpretation. So wird Molly im Ithaca-Kapitel des *Ulysses* als *Gea Tellus* beschrieben⁴⁸, und in seinen Briefen an Harriet Shaw Weaver⁴⁹ und Frank Budgen⁵⁰ be-

³⁹ Ich verweise hier nur auf D. H. Lawrence und seinen Roman *Women in Love* (1920) sowie insbesondere sein ebenso berühmtes wie umstrittenes Werk *Lady Chatterley’s Lover* (1928).

⁴⁰ Tindall, 232. „I accept Molly as the American lady accepted the universe – and I should be a fool not to. Nevertheless, born on Depot Street, reared on Main Street, onetime scholar of two Sunday schools (one Episcopalian, the other Congregationalist), member of a poor but decent profession, I am glad not to be married to this embodiment of everything.“

⁴¹ Ebd., 233.

⁴² Stuart Gilbert, *James Joyce’s Ulysses*. Harmondsworth, 1963.

⁴³ Gilbert vermeidet es sogar, zu genau auf Mollys Sprache einzugehen: „The tone of her monologue is unmistakably earthy [...] (some of her nouns are, in fact, extremely vulgar) [...]“ Ebd., 385.

⁴⁴ Ebd., 382.

⁴⁵ Diesen Punkt diskutiert auch Kathleen McCormick, 24f.

⁴⁶ C. G. Jung, *Die Psychologie des Unbewussten*. 1916; C. G. Jung, *Gesammelte Werke*: XVIII, § 1228.

⁴⁷ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*. Princeton, 1990 und Frye, „Archetypes of Literature.“

⁴⁸ „In what posture? Listener: reclined semilaterally, left, left hand under head, right leg extended in a straight line and resting on left leg, flexed, in the attitude of Gea-Tellus, fulfilled, recumbent, big with seed.“ (*U* 870)

⁴⁹ „In conception and technique I tried to depict the earth which is prehuman and presumably posthuman.“ Ellmann, *Selected Letters*, 289.

⁵⁰ „*Penelope* is the clou of the book. The first sentence contains 2500 words. There are eight sentences in the episode. It begins and ends with the female word *yes*. It turns like the huge earth ball slowly surely and evenly round and round spinning, its four cardinal points being the female breasts, arse, womb and cunt expressed by the words *because*, *bottom* (in all senses bottom button, bottom of the class, bottom of the sea, bottom of his heart), *woman*, *yes*. Though probably more obscene than any preceding episode it seems to me to be perfectly sane full amoral fertilisable untrustworthy engaging shrewd limited prudent indifferent *Weib*. *Ich bin der* [sic] *Fleisch der stets bejaht*.“ Ebd., 285.

kräftigt Joyce diese Sicht. Ellmanns maßgebliche Joyce-Biographie⁵¹ von 1959 zielt in die gleiche Richtung. Er verknüpft seine psychologisierenden Betrachtungen des Autors mit dessen Werk und zieht daraus die Schlussfolgerung, dass der Grund für das häufige Auftreten von Jungfrauen und Huren in Joyces Werken in der Biographie des Autors zu suchen sei. Dies mag durchaus das Motiv für Joyces literarische Auseinandersetzung mit diesen Frauentypen gewesen sein, es ist für die Analyse der Muster und Verfahren jedoch nicht wesentlich.

For one thing, in the figure of the Virgin he had found a mother image which he cherished. He had gone to prostitutes and then prayed to the Virgin as later he would drum up old sins with which to demand Nora's forgiveness; the Virgin's love, like his mother's and later his wife's, was of a sort especially suited to great sinners. [...] What was unusual about his attitude was not that he saw his wife as his mother or that he demanded inordinate fulfillment of either role. The novelty lay in his declining to confuse the two images and instead holding them remorsefully apart, opposing them to each other so that they became the poles of his mind. [...] In *Ulysses* and *Finnegans Wake* he apportioned womanhood in its sexual aspect to Molly Bloom, and in its maternal aspect to Anna Livia Plurabelle.⁵²

Aufgrund dieser direkten und indirekten Autorisierung durch den Autor selbst galten archetypische Deutungen der Molly-Figur als *per se* richtig, was dazu führte, dass die zahlreichen Bezüge, die auch zwischen der Protagonistin und den Nebenfiguren bestehen, bisher keine oder kaum Beachtung fanden.

So stellt Darcy O'Brien⁵³, ebenso wie Ellmann, nicht nur einen Zusammenhang zwischen der Person Joyce und den archetypischen Frauenfiguren in seinen Werken her, sondern sieht ihre typischen Erscheinungsformen bei Joyce auch im Kontext der irischen Gesellschaft begründet: „And the division of womankind into virgins and whores, so striking in the *Portrait*, together with the later division of womankind into whores, coquettes and adulteresses in *Ulysses* – all this is characteristically Irish.“⁵⁴

Auch Tindall erkennt einen Zusammenhang zwischen Joyces irischem Hintergrund und seinen Frauenfiguren, sieht sie entweder als Verkörperungen Irlands⁵⁵ oder als repräsentativ für die Frau an sich.⁵⁶ Er unternimmt nicht den Versuch, die beständige Wiederkehr gleich bleibender Frauentypen bei Joyce zu deuten. Vielmehr scheint er vor allem die frühen Frauenfiguren als Fingerübungen des Autors und als Vorentwürfe für Molly zu sehen: „Joyce tried many women out before hitting on Mrs. Bloom.“⁵⁷

Hugh Kenner deutet Molly als Muse, als „a great feminine welling of lore and opinion and gossip and feeling [...] a voice in the dark, cut off from sensory experience save

⁵¹ Vgl. Ellmann, *James Joyce*.

⁵² Ellmann, *James Joyce*, 294f.

⁵³ Vgl. Darcy O'Brien, „Joyce's View of Love and Sex.“ und Darcy O'Brien, „Molly Bloom“.

⁵⁴ Darcy O'Brien, „Molly Bloom“, 16.

⁵⁵ Vgl. Tindall, 30.

⁵⁶ „Bertha and Gretta are studies for Mrs. Bloom, whose image is the earth.“ Ebd., 121. Tindall zitiert aus „A Painful Case“ und kommentiert entsprechend seinem Standpunkt: „He lent her books, provided her with ideas, shared his intellectual life with her. She listened to all.' (Meditate here, when through smiling, on some men, *all women*.)“ [meine Hervorhebung] 32.

⁵⁷ Tindall, 43 und 121.

for bodily functions”⁵⁸ und charakterisiert sie damit auch symbolisch als das *Ewig Weibliche*, womit er in der Tradition derer steht, die in Joyces Frauendarstellung verbindliche Aussagen zum Wesen der Frau sehen.

Der Archetypus-Begriff wird in den meisten genannten Arbeiten eher bewertend als neutral verstanden. So wird der Archetypus der *Großen Mutter* nicht in seiner Gesamtheit, sondern getrennt nach seinen positiven und negativen Aspekten betrachtet und bewertet. Dadurch wird die „fruchtbare und hegende Mutter“ zum positiven Rollenvorbild, während die „furchtbare und bedrohliche Mutter“ zum negativen Gegenstück wird. Daraus ergibt sich eine moralische Bewertungsskala der Figur, die von *hegend* bis *bedrohlich* reicht. Da Molly sehr vielschichtig gestaltet ist, ergibt sich bei ihr ein großer Spielraum an Deutungsmöglichkeiten, den viele Kritiker aber nicht in seiner Gesamtheit nutzen.

In einer Gegenreaktion zu diesen etablierten Betrachtungsweisen entstand eine Reihe von Arbeiten im Kontext der feministischen Literaturkritik, welche die Frauenfiguren nicht als archetypisch sondern als realistisch betrachten und überwiegend zu dem Ergebnis kommen, dass Joyce die Situation der Frau um 1900 durchaus authentisch dargestellt hat.⁵⁹

Zu ihrer intensiven Auseinandersetzung mit dem Werk von Joyce unter feministischen Gesichtspunkten gehörten naturgemäß Fragen nach dem Frauenbild, welches in seinen Werken zum Ausdruck kommt. Zweifel wurden daran geäußert, ob sein Werk tatsächlich so einzigartig sei, vor allem im Hinblick auf die Frauendarstellungen und die daraus resultierenden Überlegungen, inwieweit Joyce als misogyn bezeichnet werden kann. So hält ihn Carolyn Heilbrun überhaupt für unfähig, Frauenfiguren zu gestalten, die über persönliche Erfahrungen hinausgehen:

[...] Joyce failed only one test of the imagination: to create not only a man with “feminine” characteristics, but also a woman with “masculine” ones. [...] He never imagined woman as a paradigm of humanity because, in his own life, woman had never thus presented herself to him.⁶⁰

Florence Howe bricht bewusst ein Tabu, indem sie zugibt, sich bei der Lektüre der meisten Werke Joyces gelangweilt zu haben. Sie führt dies vor allem darauf zurück, dass seine weiblichen Figuren zu stereotyp gestaltet seien, als dass sich Leserinnen mit ihnen identifizieren könnte.⁶¹

⁵⁸ Hugh Kenner, *Joyce's Voices*. London, 1978, 98f.

⁵⁹ So ist z. B. im Tagungsband des neunten Internationalen James Joyce Symposiums eine Reihe von Artikeln dem Thema der Frauenfiguren in *Dubliners* gewidmet: „A Frame of her Own. *Joyce's Women in Dubliners Re-Viewed*.“ (263-292) Marilyn French zeigt z. B. in ihrem Artikel „Women in Joyce's Dublin“ auf, wie realistisch Joyce die Lebenssituation der Frauen in seinen Werken darstellt. In: Bernhard Benstock (Hrsg.), *The Augmented Ninth; Proceedings of the Ninth International James Joyce Symposium, Frankfurt: 1984*. Syracuse, 1988, 267-272.

⁶⁰ Heilbrun, 215-26.

⁶¹ Vgl. Scott, *Feminism*, 125.

Gilbert und Gubar gehören zu den heftigsten Kritikerinnen Joyces und werfen ihm, eine frauenfeindliche Haltung vor.⁶² Sie halten das von Molly Bloom verkörperte Frauenbild für misogyn, weil es die Frau als Objekt darstelle: „[...] Joyce is taking upon himself the Holy Office of pronouncing that woman, both linguistically and biologically, is wholly orifice.“⁶³

Mary Ellmann, die sich in ihrer Monographie *Thinking about Women*⁶⁴ mit Geschlechterstereotypen beschäftigt, bezeichnet die Figur Molly zwar auch als stereotyp, formuliert ihre Kritik aber völlig anders als Gilbert und Gubar. Sie analysiert eine Reihe weiblicher Stereotype, für die sie zum Teil auf Joyces Werk zurückgreift, so auch auf Molly Bloom,⁶⁵ doch bewertet sie Joyce nicht als misogyn.⁶⁶

Mit den 70er und 80er Jahren rückt das Frauenbild, das Joyce in seinen Werken entwirft, bei vielen feministischen Arbeiten in den Mittelpunkt des Interesses. Die in patriarchalisch geprägten Gesellschaften übliche Darstellung der Frau als „das Andere“ – also negativ als ‚nicht-Mann‘ im Gegensatz zu einer positiven Gestaltung als Frau – wird ausführlich von Simone de Beauvoir in ihrem 1959 erschienen *Das andere Geschlecht*⁶⁷ beschrieben. Viele feministisch orientierte literaturwissenschaftliche Arbeiten machen sich diesen Standpunkt zu eigen. Joyce wurde häufig vorgeworfen, Frauenfiguren aus männlicher Perspektive gestaltet zu haben. Bonnie Kime Scott hält beispielsweise fest, dass sich in Joyces Werk keine Frauenfiguren finden, die nicht in irgendeiner Beziehungen zu einer männlichen Figur stehen – als Mutter, Ehefrau, Schwester, Tochter, Geliebte etc. – oder die nicht aus der Perspektive einer männlichen Figur dargestellt werden.⁶⁸

Andererseits lässt sich dies durchaus auch über die männlichen Figuren sagen, die als Väter, Ehemänner, Brüder, Söhne und Geliebte auftreten. Viele der männlichen Figuren bewegen sich im Einflussbereich von Frauen (meist von Müttern, Tanten und Ehefrauen) oder beschäftigen sich obsessiv mit dem Bild einer Frau (z. B. der Junge in „Araby“ oder auch Stephen Dedalus im Hinblick auf die Jungfrau Maria und seine Mutter). Dass Frauenfiguren im Werk von James Joyce meist als Mütter, Ehefrauen oder Geliebte auftreten, liegt sicher auch in der realistischen Darstellung begründet, der von feministischen Literaturkritikern aufgezeigt wird. Dennoch wird diese augenfällige Häufung von Müttern und Geliebten, die zumeist den Weiblichkeitsstereotyp Heilige/Hure repräsentieren,

⁶² „Besides being driven – not just by general cultural disillusionment but also perhaps by specifically sexual anxiety – to dramatize such ferocious misogyny and racism, a number of modernist male writers may have been as disturbed by their economic dependence on women as they were troubled by women’s usurpation of the marketplace.“ Gilbert und Gubar, 147.

⁶³ Ebd., 232. Über Molly schreiben Gilbert und Gubar: „Molly’s bewilderment at the classical concept of ‘metempsychosis’ and her implicit metamorphosis of it into the babble of ‘Met him pike hoses’ exemplify the parrot-like blankness with which Joyce’s women respond to abstract concepts.“ Ebd., 232.

⁶⁴ Mary Ellmann, *Thinking about Women*. London, 1968.

⁶⁵ Ebd., 74f.

⁶⁶ „[...] it is in him [Norman Mailer], not in Joyce, that one finds an insistent sexual discrimination.“ Ebd., 202.

⁶⁷ Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Hamburg, 2003.

⁶⁸ Scott, *Feminism*, 203.

tieren, von vielen feministischen Kritikerinnen bemängelt. So auch von Suzette Henke und Elaine Unkeless:

The tendency to interpret women characters symbolically, as universal images of woman, has dominated critical responses not only to *Ulysses* but to the whole of Joyce's work. [...] Critics have generally accepted Richard Ellmann's assertion that women in Joyce's fiction consistently reflect the virgin/whore dichotomy dominant in Western culture. Ellmann argues that Joyce never transcended the Catholic urge to stereotype women as untouched virgins or defiled prostitutes.⁶⁹

Ziel ihrer 1982 herausgegeben Aufsatzsammlung *Women in Joyce* war es, Alternativen zu diesem etablierten Standpunkt anzubieten. Während vorausgegangene Studien Joyces Frauenfiguren symbolisch deuten und diese meist als Stellvertreterinnen der Frau an sich sehen, bewerten die Beiträgerinnen zu *Women in Joyce* die traditionellen archetypischen Frauendarstellung als nicht überzeugend.⁷⁰

Der Aufsatz von Florence Walzl, „*Dubliners: Women in Irish Society*“⁷¹, ist ein gutes Beispiel für das bewusste Abrücken von symbolisch-archetypischen Deutungen der Frauenfiguren. Walzl weist anhand von Branchenverzeichnissen und anderen zeitgenössischen Quellen nach, dass Joyce in seinem Kurzgeschichtenzyklus tatsächlich ein zuverlässig realistisches Abbild der Mittelschicht Dublins schafft. Auch die übrigen Artikel des Sammelbandes analysieren die weiblichen Figuren im Joyceschen Werk in ihrem sozial-historischen Kontext.

Aus der Erkenntnis, dass die gesellschaftsbezogene Darstellung der Frauenfiguren bei Joyce entsprechend vom Patriarchat geprägt ist, sind unterschiedliche Schlussfolgerungen gezogen worden: Einerseits wurde Joyce als Misogyn abgetan, der nicht aus seiner Haut konnte (Heilbrun, Gilbert und Gubar u.a.), andererseits wurde die realistische Darstellung der Frauen auch als Ansatz zu einer Sozialkritik verstanden.

Dies greift Bonnie Kime Scott auf, die in ihrer 1984 erschienen Arbeit *Joyce and Feminism*⁷² sehr behutsam vorgeht. Sie präsentiert ihrer Leserschaft unter anderem eine Fülle an sorgfältig recherchiertem Material mit dem sie zeigen will, dass Joyce schon aufgrund seiner Biographie kein Frauenfeind gewesen sein könne. Sie legt dar, welchen Einfluss Frauen auf Joyces Leben gehabt haben, und untersucht den mythologischen, historischen und kulturellen Kontext von Frauen in Irland und dessen Bedeutung für Joyces Werk.

Außerdem liefert sie eine umfassende Analyse dreier weiblicher Figuren: Emma Cleary aus *A Portrait*, Molly Bloom aus *Ulysses* und Issy aus *Finnegans Wake*. Sie löst sich dabei von der engen Betrachtungsweise der Frau als *Erdmutter* und bezieht andere Aspekte in ihre Analyse ein. Dadurch erweitert sie erheblich den Rahmen, innerhalb dessen die Frauenfiguren bei Joyce betrachtet werden können. Scotts Arbeit stellt keine Gegenreaktion auf bisherige Studien dar, sondern zeigt erstmalig Wege auf, wie man

⁶⁹ Henke/Unkeless, xiif.

⁷⁰ Ebd, xiiif.

⁷¹ Ebd.

⁷² Scott, *Feminism*.

beide Betrachtungsweisen – die symbolische und die realistische – miteinander vereinen kann.

Diesen Ansatz, in der feministischen Joyce-Forschung methodologische Fragestellungen in den Mittelpunkt zu rücken, greift der Artikel „The Story of the Injured Lady’: Gender and the Anglo-Irish Tradition in James Joyce’s *Dubliners*“ von Therese Fischer-Seidel auf, indem er sich mit den anglo-irischen Mustern, die Joyce in seinen Texten aufgreift und variiert, unter gender-Gesichtspunkten auseinandersetzt.⁷³

In *James Joyce* (1987) vertieft Bonnie Kime Scott den Ansatz ihrer früheren Arbeit und betont, dass ihre Studie nicht endgültig, sondern nur der Auftakt zu einem größeren Projekt sei, das sie durch sich und andere innerhalb der Joyce-Forschung realisiert zu sehen hofft.⁷⁴ Sie erklärt ihr Interesse an Joyce damit, dass Joyce in seinen Werken der Beschäftigung mit der Frage nach ‚gender’ in der Sprache und im Leben viel Raum gebe.⁷⁵ Damit könne er als ein bedeutsamer Autor für die feministische Literaturwissenschaft gelten, obwohl er ein Mann war. Hinzu komme, so Scott, dass Joyce selbst erhebliche Schwierigkeiten gehabt habe, sein Werk in seiner patriarchalisch geprägten Zeit zu veröffentlichen. Es seien schließlich Frauen wie Sylvia Beach und Harriet Shaw Weaver gewesen, die ihm seine Arbeit und sein Leben als Schriftsteller erst ermöglicht hätten.⁷⁶

Insgesamt unterscheidet Scott sich von feministischen Literaturkritikerinnen wie Gilbert und Gubar insbesondere dadurch, dass sie Joyce nicht als übermächtigen männlichen Autor der Moderne sieht, in dessen Schatten sich weibliche Autoren nicht behaupten können. Vielmehr verdeutlicht sie, dass sowohl die Lebensumstände, als auch die Werke von James Joyce Merkmale aufweisen, die im weitesten Sinne als feministisch bezeichnet werden können.⁷⁷

Im Hinblick auf die Auseinandersetzung der feministischen Literaturkritik mit Werk und Biographie von James Joyce ist besonders zu erwähnen, dass auch die Frauen in seinem Leben zunehmend die Aufmerksamkeit der Wissenschaftler fanden. Brenda Maddox’ 1988 erschienene Biographie⁷⁸ über Nora Barnacle bricht mit der bis dahin akzeptierten Auffassung, Nora sei eine zu vernachlässigende, weil nicht sonderlich intelligente Frau an der Seite eines Genies gewesen. Die Biographie ist in zweierlei Hinsicht interessant: Einerseits gehört sie in die Reihe feministischer Arbeiten, die „vergessene“ Frauen aufgreifen und in den Mittelpunkt der Betrachtung stellen – trotz der Zweifel männlicher „Autoritäten“, ob sich ein solches Projekt überhaupt lohne⁷⁹. Ande-

⁷³ Therese Fischer-Seidel, „The Story of the Injured Lady’: Gender and the Anglo-Irish Tradition in James Joyce’s *Dubliners*“. In: Therese Fischer-Seidel (Hrsg.), *Frauen und Frauendarstellung in der englischen und amerikanischen Literatur*. Tübingen, 1991, 319-335.

⁷⁴ Bonnie Kime Scott, *James Joyce*. Brighton, 1987. xiiif.

⁷⁵ Ebd., xiv.

⁷⁶ Ebd., 143.

⁷⁷ Ebd., 151.

⁷⁸ Brenda Maddox, *Nora. The Real Life of Molly Bloom*. New York, 2000.

⁷⁹ Ebd., xviii. Maddox schildert in ihrer Einleitung, wie sie bei den Vorbereitungen ihres Projektes Kontakt zu Richard Ellmann aufgenommen hat, der bezüglich ihres Vorhabens recht skeptisch war.

rerseits verrät der Untertitel der Biographie – *The Real Life of Molly Bloom* –, dass sie eine neue Wahrnehmung des Werks von James Joyce anstrebt. Da Joyce für seine Werke sehr stark aus seiner Biographie schöpfte, wurde Molly schon früh als eine literarische Version Noras gesehen. Eine veränderte Wahrnehmung Noras führt daher zwangsläufig auch zu einer Neudeutung der literarischen Figur Molly. Dass die Biographie *Nora* sogar erfolgreich verfilmt wurde⁸⁰, zeigt, wie viel Interesse am Leben und Werk durch dieses Projekt, nicht nur in Fachkreisen, geweckt wurde.⁸¹

Brenda Maddox' Nora-Biographie konnte dazu beitragen, die beinahe übermächtige Joyce-Biographie Ellmanns im Hinblick auf die Betrachtung der Frauenfiguren zu relativieren. Diese Biographie und Arbeiten wie *Women in Joyce* können als Gegenreaktion auf die männlich dominierte Joyce-Kritik gesehen werden, während Kritikerinnen wie Bonnie Kime Scott sich bemühen, beide Sichtweisen zu vereinen. Ende der 80er und Anfang der 90er Jahre verschiebt sich der Fokus feministischer Arbeiten über Joyce hin zu stärker methodologischen Aspekten und dekonstruktivistischen Ansätzen.⁸²

In diese Phase gehört die 1997 erschienene Essaysammlung *Gender in Joyce* von Jolanta Wawrzycka und Marlena Corcoran⁸³. Schon der Titel macht deutlich, dass es hier um die abstrahierende Beschäftigung mit *gender* geht, anders als dies noch bei *Women in Joyce* der Fall war. Die Artikel untersuchen die *gender*-Frage aus verschiedenen Blickrichtungen wie Struktur, Sprache und Weiblichkeitsstereotypen. Hervorzuheben ist, dass sich hier erstmalig auch männlichen Autoren zu feministischen Aspekten in Joyces Werk äußern.

Von Interesse für die vorliegende Arbeit ist der Beitrag von Lesley Higgins: „'Lovely Seaside Girls' or 'Sweet Murderers of Men'?“⁸⁴ Higgins untersucht *Ulysses* im Hinblick auf den Frauentyp der *femme fatale* und stellt verschiedene Merkmale fest, die alle Frauenfiguren gemeinsam haben: wallendes Haar (die Higgins zufolge auch in Form von Fesseln oder Nabelschnüren in Erscheinung treten können), betörender Gesang und Hinweise auf eine „felsige Umgebung“⁸⁵. Ihr Ansatz, die Frauenfiguren gemeinsam und als Facetten eines speziellen Frauentyps zu betrachten, ist kennzeichnend für eine Fo-

⁸⁰ *Nora*. Regie: Pat Murphy. Momentum Pictures (DVD): 2001.

⁸¹ Besteht bei dieser Arbeit noch ein Bezug zum Werk, so ist fraglich, ob spätere Projekte im Hinblick auf eine literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit den Texten Joyces noch eine Bedeutung haben. Die 2003 erschienene Biographie über Joyces Tochter Lucia, *Lucia Joyce: To Dance in the Wake* bedient zwar das noch immer bestehende Interesse an der Person Joyce und den Menschen in seinem Umfeld. Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass diese Biographie vergleichbare Auswirkungen auf die Deutung des Werkes hat, wie dies bei der Biographie über Nora der Fall war. Carol Shloss, *Lucia Joyce: To Dance at the Wake*. New York, 2003.

⁸² Diese neue Phase der feministischen Joyce Kritik kündigt auch Therese Fischer-Seidel in ihrem Artikel zu „'The Story of the Injured Lady': Gender and the Anglo-Irish Tradition in James Joyce's *Dubliners*“ an: „[...] the third [phase of feminist criticism] was marked by methodological renewal. [...] In Joycean gender criticism the time has come for the third phase of feminist criticism.“ Fischer-Seidel, „Injured Lady“, 320.

⁸³ Jolanta Wawrzycka und Marlena Corcoran (Hrsg.), *Gender in Joyce*. Gainesville, 1997.

⁸⁴ Lesley Higgins, „'Lovely Seaside Girls' or 'Sweet Murderers of Men'?' Fatal Women in *Ulysses*.“ In: Wawrzycka/Corcoran, 47-61.

⁸⁵ Ebd., 50.

kus-Verschiebung innerhalb der feministischen Joyce-Kritik. War es zunächst eher üblich, einzelne Frauenfiguren im Hinblick auf ihre Darstellung zu betrachten, um diese zu bewerten und einzuordnen, so geht Higgins auf ihre zugrundeliegende Struktur ein. Sie zeigt, welche Merkmale bei allen Frauenfiguren auftreten und in ihrer Gesamtheit ein Bild ergeben, das sich dabei nicht zwangsläufig als frauenfeindlich oder -freundlich bezeichnen lässt: „It will be the task of the individual reader to conclude whether the text merely documents or truly affirms these misogynistic tropes.“⁸⁶ Dieser Ansatz kann bei einem Autor wie Joyce, der durch eine Fülle von Verweisen auf andere Texte, Personen der Geschichte und seine Zeitgenossen, sowie Andeutungen und absichtlichen Irrwegen in seinen Werken verschiedene Deutungen zulässt, ausgesprochen hilfreich sein.⁸⁷

Eine endgültige Aussage, ob das Werk von James Joyce frauenfeindlich oder im Gegenteil gar in seinen Grundzügen feministisch zu bewerten ist, lässt sich letztlich nicht treffen. Dies zeigt sich allein schon an den vielen gegensätzlichen und teils auch sehr leidenschaftlichen Reaktionen, die Joyces Bücher hervorgerufen haben und immer noch hervorrufen. Sein Werk ist so offen, vielschichtig und an vielen Stellen zwei- oder sogar mehrdeutig gestaltet, dass es die verschiedensten Interpretationen zulässt. Hinzu kommen die sich verändernden Standpunkte der Leser und Kritiker, die wiederum die Wahrnehmung des Werks beeinflussen und so einen steten Wandel in der Rezeption begünstigen.

Es stellt sich die Frage, wie Joyce seine Texte konstruiert hat, so dass sie offen und mehrdeutig sind und sogar eine gewisse Universalität vermitteln. Noch heute kann beispielsweise die Lektüre des Penelope-Kapitels heftige Reaktionen bei der Leserschaft auslösen, weil sie Molly nicht als eine mehr oder weniger gelungen konstruierte literarische Figur empfinden, sondern als Verkörperung der Frau „an sich“.

Strukturanalysen in Bezug auf die weiblichen Figuren und die Betrachtung der Hauptwerke im Zusammenhang finden sich in der Joyce-Forschung nur in Ansätzen. Abgesehen von Lesley Higgins, die immerhin verbindende Merkmale zwischen den Frauenfiguren in *Ulysses* aufzeigt, geht nur noch Hugh Kenner auf die Tatsache ein, dass Frauenfiguren bei Joyce häufig paarweise auftreten, was er als „the systematic doubling of female parts“⁸⁸ beschreibt. Allerdings werden die Auswirkungen dieser Strukturen nicht deutlich genug herausgestellt, da es bei einem Aufzeigen des Phänomens bleibt.

Auch frühe Kritiker wie Tindall haben schon festgestellt, dass alle Frauenfiguren in *Ulysses* Aspekte von Molly seien⁸⁹, so wie alle Frauenfiguren in *A Portrait* als Verkörper-

⁸⁶ Ebd., 47.

⁸⁷ An dieser Stelle sei Joyces Aussage über sein Werk zitiert, die genau dies vorausdeutet: „I’ve put in so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries arguing over what I meant, and that’s the only way of insuring one’s immortality.“ Ellmann, *James Joyce*, 521.

⁸⁸ Kenner, „The Look of a Queen.“, 115-124.

⁸⁹ „All the women in the book – Milly, Martha, Gerty, Miss Douce, Mrs. Purefoy, Mrs. Breen, and Bella Cohen – all those seaside girls – are aspects of Molly.“ Tindall, 233.

perungen der Jungfrau Maria angesehen werden könnten⁹⁰. Es bleibt jedoch bei dieser Feststellung, Tindall erforscht nicht, wie und warum Joyce seine Frauenfiguren derartig gestaltet und strukturiert.

Patrick J. Keane untersucht in seiner 1988 erschienen Studie *Terrible Beauty*⁹¹ immerhin den Aspekt der archetypischen *furchtbaren Mutter* in den Werken von Yeats und Joyce. Sein Ziel ist allerdings nicht eine vergleichende Betrachtung der Frauenfiguren bei James Joyce. Keane untersucht vielmehr, wie sich Joyces ablehnende Haltung zum irischen Nationalismus in seinen Werken manifestiert.

Sheldon Brivic sieht Joyce als einen Feministen⁹², der in seinem Werk auf die negativen Folgen des Patriarchats und der Unterdrückung der Frau verweist. Dabei betrachtet er die Hauptwerke insgesamt und erläutert diese mit Blick auf die Phasen des Feminismus: Kritik des Patriarchats (*Dubliners*), Ausdruck weiblichen Lebens und weiblicher Gedanken außerhalb männlich dominierter Strukturen (*Ulysses*).⁹³ Zudem stellt Brivic fest, dass Joyces Werke immer mit der Darstellung weiblichen Bewusstseins aus männlicher Perspektive enden. Während in *Dubliners* Gabriel noch über das Bewusstsein seiner Frau Gretta sinniert, wird in *A Portrait* schon Stephens Mutter zitiert, allerdings noch in dessen Tagebuch. Erst in *Ulysses* und *Finnegans Wake* wird das weibliche Bewusstsein ohne Vermittlung durch eine männliche Erzählinstanz dargestellt.

Die vorliegende Arbeit unternimmt eine vergleichende Betrachtung der Frauenfiguren unter Berücksichtigung der Muster und Strukturen, wie sie schon teilweise von Kritikern aufgezeigt, bisher aber noch nicht erschöpfend behandelt wurden. Dabei sollen Figuren nicht, wie bisher üblich, in Einzelbetrachtungen, sondern in ihrer Gesamtheit analysiert werden. Die Verwendung des Konzeptes des Archetypus unter Berücksichtigung lesersteuernder Merkmale nach Wolfgang Iser wurde bisher nur von Therese Fischer-Seidel auf Joyces Hauptwerk *Ulysses* angewandt.⁹⁴ Eine umfassende Anwendung dieser Methoden unter Einbeziehung der lesersteuernden Merkmale der Typologie auf eine vergleichende Betrachtung der Frauenfiguren in frühen und späten Werken von Joyce wurde bisher nicht unternommen und wird in dieser Arbeit versucht.

⁹⁰ Ebd., 92.

⁹¹ Patrick J. Keane, *Terrible Beauty. Yeats, Joyce, Ireland, and the Myth of the Devouring Female*. Columbia, 1988.

⁹² Brivic, 3.

⁹³ Ebd., 6ff.

⁹⁴ Therese Fischer-Seidel, „Archetypal Structures and Literature in Joyce’s *Ulysses*: Aristotle, Frye, and the Plot of *Ulysses*“. In: Werner Huber, Martin Middeke und Hubert Zapf (Hrsg.), *Self-Reflexivity in Literature*. Würzburg, 2005, 87-98.

B. Begriffliche Grundlagen

I. Joyces Verfahren bei der Gestaltung und Strukturierung der Frauenfiguren in seinen Werken

Dass der Leser bei der Lektüre der Werke Joyces gefordert wird, steht außer Frage; ohne sein aktives Zutun ist ein Verständnis der Texte unwahrscheinlich.⁹⁵ Die geforderte Leseraktivität besteht unter anderem darin, unbekannte Begriffe nachzuschlagen, Anspielungen auf andere Texte, historische Ereignisse und Personen, politische und soziale Zusammenhänge usw. zu erkennen und vom Text ausgesparte Informationen selbst anzufüllen.

Diese Herangehensweise, die sowohl den Text als auch den Lesevorgang mit einbezieht, bietet sich schon daher für die Betrachtung Joycescher Werk an, da ihr Autor selbst über seine Arbeit behauptet: „I’ve put in so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries arguing over what I meant, and that’s the only way of insuring one’s immortality.“⁹⁶ Hier deutet Joyce die ungeheure Aktivität an, die seinen Lesern abverlangt wird.

Joyces Texte weisen eine besonders hohe Anzahl von Leerstellen auf, der Leser muss aktiv werden und entsprechend die repräsentativen Aspekte aufeinander beziehen. Dieses Leserverhalten ist vor allem bei der Beschäftigung mit den Frauenfiguren notwendig. Wie bereits aufgezeigt, sind die Frauenfiguren bei James Joyce so konzipiert, dass es Lesern ermöglicht wird, sie unterschiedlich zu deuten. Diese Bedeutungsvielfalt wird durch die zahlreichen Möglichkeiten, die der Text den Lesern anbietet, erreicht. Dabei bleibt der Leser in seiner Wahl durchaus nicht völlig frei, er wird vielmehr durch bestimmte Signale im Text dazu angehalten, seine Aufmerksamkeit in bestimmte Richtungen zu lenken.

Diese Signale im Text werden in der vorliegenden Arbeit mit Hilfe der Begrifflichkeiten leserorientierter literaturwissenschaftlicher Ansätze untersucht und beschrieben. Die verwendeten Begriffe sollen in den folgenden Kapiteln kurz vorgestellt und erläutert werden. Außerdem wird mit der bibelexegetischen Methode der Typologie auf eine spezielle Methode der Leserlenkung, wie sie im Werk Joyces wirksam ist, genauer eingegangen.

⁹⁵ Dies ist innerhalb der Joyce-Forschung mittlerweile Konsens und die sogenannte „Joyce-Industrie“ ist darauf eingestellt, Lesern alle Arten von Hilfsmitteln anzubieten. An dieser Stelle seien stellvertretend für die große Fülle an Materialien nur einige genannt: Harry Blamires, *The New Bloomsday Book, A Guide Through Ulysses*, London und New York, 1996. Clive Hart und Leo Knuth, *A Topographical Guide to James Joyce’s Ulysses*. Colchester, 1976. David Norris und Carl Flint, *Introducing Joyce*. New York, 1995.

⁹⁶ Ellmann, *James Joyce*, 521.

1. Leseraktivität und Leserlenkung

Die vorliegende Arbeit bedient sich im Wesentlichen der leserorientierten literaturwissenschaftlichen Ansätze, die in den späten sechziger beziehungsweise frühen siebziger Jahren aufgekommen sind⁹⁷ und bis heute wirken. Wurde zuvor der Text eher als objektiv wahrnehmbarer und feststehender Gegenstand verstanden, dessen Intention durch sorgfältige Analyse herausgefunden werden musste, so rückte nun der Leser als unverzichtbarer Teil der Kommunikation, mit in den Fokus der Betrachtung. Auch wenn es Dissens hinsichtlich der Frage gibt, wie zum Beispiel die einzelnen Elemente der Text-Leser-Kommunikation zu benennen sind⁹⁸ und welcher Seite bei der Untersuchung das meiste Gewicht zukommen sollte, so steht doch außer Frage, dass der Leser ein nicht zu vernachlässigender Faktor ist.

Die Frage nach der idealen Bezeichnung für das Konzept des Lesers – Iser hat in Parallellität zu Wayne C. Booths „implied author“ den Begriff des impliziten Lesers geprägt, für den es wiederum eine Vielzahl an alternativen Vorschlägen⁹⁹ gibt – kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geklärt werden. Hier geht es vielmehr darum, einen hilfreichen Satz an Begrifflichkeiten aus dem literaturwissenschaftlichen Bereich der leserorientierten Ansätze auf eine konkrete Fragestellung anzuwenden. Dabei wird grundlegend davon ausgegangen, dass Texte lesersteuernde Merkmale aufweisen, auf die ein aktiv deutender Leser reagiert. Der Schwerpunkt der vorliegenden Analyse liegt also auf den lesersteuernden Strukturen und Signalen im Text.

Der von Wolfgang Iser geprägte Begriff der Leerstelle ist zentral hinsichtlich einer Beschäftigung mit dem Text als lesersteuernde Struktur.¹⁰⁰ Die Leerstelle ist nicht lediglich eine vom Leser zu schließende Lücke im Text, vielmehr ist sie eine Schaltstelle, die Raum für Leseraktivität schafft. Die Anschließbarkeit zwischen Textsegmenten wird ausgespart, was wiederum den Leser dazu reizt, die einzelnen Textsegmente selbst miteinander in Zusammenhang zu bringen. Diese Notwendigkeit zu Kombinieren und Hypothesen zu bilden wird durch den Text erzeugt und dadurch kontrolliert; in welchem Maße und wie genau dies geschieht, liegt wiederum am Leser. Beim Lesevorgang handelt es sich somit um einen dynamischen Kommunikationsprozess zwischen Text und Leser, bei dem der Text dem Leser jedoch gewisse Strukturen vorgibt.

Hinsichtlich der Frauenfiguren in Joyces Werken lässt sich die Lesersteuerung anhand zweier Aspekte besonders deutlich erkennen. Zum einen präsentiert Joyce in sei-

⁹⁷ Vgl. Abrams, s. v. *Reader-Response Criticism*.

⁹⁸ Ansgar Nünig schlägt vor, auf die seiner Ansicht nach zu unpräzisen Konzepte von „implied author“ und „implied reader“ zu verzichten. Ansgar Nünig, „Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des „implied author““. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 1993 (67), 1-25.

⁹⁹ Für eine Übersicht über die verschiedenen Bezeichnungen für das Konzept des Lesers siehe Daniel W. Wilson, „Readers in Texts“, *PMLA*, 1981 (96), 848-863.

¹⁰⁰ Vgl. Iser, *Leser*, 317. Vgl. auch Iser, *Appellstruktur*, 15.

nen Werken verschiedene Versionen weiblicher Stereotype, literarischer Weiblichkeitsmuster und archetypischer Frauenfiguren. Klare Bewertungen und Bezüge zwischen diesen Typen bleiben weitgehend ausgespart und müssen vom Leser selbst geleistet werden. Die Bewertung und Kombination der verschiedenen Versionen der drei Frauentypen wird dem Leser jedoch nicht völlig überlassen. Vielmehr wird er durch ein System bedeutsamer Wiederholungen dazu angehalten, immer wieder neue Verbindungen zu erkennen und Bezüge herzustellen, so dass zum Beispiel Frauenfiguren, die nicht von einem handlungsrelevanten Standpunkt aus miteinander in Verbindung stehen, dennoch zueinander in Beziehung gebracht werden. Dies wird durch eine Struktur erreicht, die der bibelexegetischen Methode der Typologie stark ähnelt.

2. Eine Neubewertung der bibelexegetischen Typologie als Strukturierungsprinzip literarischer Texte und Methode der Leserlenkung

„History repeating itself with a difference.“ (U 762) „The seim anew.“ (FW 215:22) „Coming events cast their shadows before.“ (U 210) Diese Sätze aus verschiedenen Werken Joyces deuten bereits an, dass Wiederholungen ein wichtiger Bestandteil seines Werkes sind. Die Betonung liegt dabei allerdings nicht auf der bloßen Wiederholung derselben Handlung, sondern auf dem Unterschied zwischen dem ersten Auftreten und der Wiederkehr. („repeating itself with a difference“; „the seim anew“ [meine Hervorhebungen]). Zudem wird die Wiederholung beim ersten Auftreten bereits angedeutet: „Coming events cast their shadows before.“

Diese Betrachtung einer literarischen Struktur von Vorausdeutung und Wiederkehr gleicht der Typologie, eine Methode der Bibelexegese. Die Typologie, die aus dem Bereich der Theologie Einzug in die Literaturwissenschaft fand, vermag auf zweierlei Art und Weise für das Verständnis literarischer Texte hilfreich zu sein: Einerseits beschreibt die Typologie ein Konstruktionsprinzip, andererseits kann sie als Interpretationshilfe dienen. Durch eine Struktur von Vorausdeutung und Wiederkehr werden Aspekte miteinander in Verbindung gebracht, die innerhalb eines Werkes durchaus weit auseinander liegen können. Damit der Leser eine Verbindung herstellt, muss der Text Signale beinhalten. Dies ist in Joyces Werk in Bezug auf die Frauenfiguren der Fall. Es ist daher von Nutzen, im Folgenden sowohl auf die Typologie als bibelexegetische beziehungsweise literaturanalytische Methode, als auch auf ihre Bedeutung für die Lesersteuerung bei Joyce einzugehen.

a. Die Typologie in der Bibelexegese und der Literaturwissenschaft

Die Methode der Typologie gehört in den Bereich der theologischen Wissenschaft. Ziel der frühen christlichen Kirchenväter war es, mit Hilfe der typologischen Auslegung der Bibel die Lehren und Erzählungen von und über Jesus mit den Gesetzen des Alten Testaments in Einklang zu bringen. Der Ursprung dieser Methode liegt in urchristlicher Zeit, sie wurde seitdem immer weiter entwickelt und überliefert.¹⁰¹ Die Typologie wird zum ersten Mal in den Paulinischen Briefen erwähnt, wenn dort von dem Verhältnis von Vorausdeutung und Wiederkehr die Rede ist und das Alte Testament als „vorbildhaft“ und „figürlich“ bezeichnet wird.¹⁰²

Bei der typologischen Bibelexegese werden Personen, Handlungen oder Ereignisse aus dem Alten Testament als Vorausdeutungen von Personen, Handlungen oder Ereignissen aus dem Neuen Testament begriffen. Man spricht dabei auch von *Typus*¹⁰³ im Alten und *Antitypus* im Neuen Testament. Die besondere Beziehung zwischen *Typus* und *Antitypus* besteht darin, dass ersterer den *Antitypus* verkündet und dieser die Verkündigung erfüllt.

Auerbach betont, dass die Deutung des Verhältnisses zwischen *Typus* und *Antitypus* ein „geistiger Akt“ sei, während die Handlungen oder Ereignisse selbst geschichtlich und real blieben.¹⁰⁴ Dies ist ein wichtiger Aspekt dieser Methode der Bibelexegese: es handelt sich, nach Ansicht der Exegeten, um tatsächliche historische Ereignisse. Dies gilt zum Beispiel für die Sintflut oder Jonas' Errettung aus dem Bauch des Walfisches, auch wenn diese Ereignisse auf viele heutige Leser eher als Sagen denn als historische Fakten wirken.¹⁰⁵ Dies wird verständlicher, unterscheidet man die verschiedenen Deutungsebenen von *Typus* und *Antitypus* mit Hilfe des vierfachen Schriftsinns. Thomas von Aquin¹⁰⁶ beschreibt, abgesehen vom Verbalsinn, den dreigliedrigen „geistigen oder übertragenen Sinn“. Dieser besteht aus dem „allegorischen“, dem „moralischen“ und dem „anagogischen“ Sinn, wobei der allegorische sich im Wesentlichen auf die Vorausdeutung des Neuen im Alten Testament bezieht, während der moralische als Handlungsanweisung zu verstehen ist und der anagogische sich auf eschatologische Vorstel-

¹⁰¹ Vgl. Erich Auerbach, *Typologische Motive in der mittelalterlichen Literatur*. Krefeld, 1953, 7ff. Siehe auch Heinz G. Jantsch, *Studien zum Symbolischen in frühmittelhochdeutscher Literatur*. Tübingen, 1959, 4ff. und Ursula Brumm, *Die Religiöse Typologie im Amerikanischen Denken; Ihre Bedeutung für die Amerikanische Literatur- und Geistesgeschichte*. Leiden, 1963, 2ff.

¹⁰² Vgl. Auerbach, *Typologische Motive*, 7ff. Für eine ausführliche Erläuterung der Bedeutung der Typologie bei Paulus, siehe Leonhard Goppelt, *Typos. Die typologische Deutung des Alten Testaments im Neuen*. Darmstadt, 1966. Darin: Anhang „Apokalyptik und Typologie bei Paulus.“, 259-299.

¹⁰³ Zur Wortgeschichte von *Typus*, siehe Goppelt, 4ff. und Brumm, 2ff. Sehr ausführlich und übersichtlich in Jantsch, 19ff.

¹⁰⁴ Vgl. Auerbach, *Typologische Motive*, 11.

¹⁰⁵ Vgl. Ebd., 10.

¹⁰⁶ Der vierfache Schriftsinn als Teil der Typologie lässt sich ebenfalls auf die paulinischen Briefe zurückführen und wurde entsprechend von den Kirchenvätern entwickelt. Thomas von Aquin griff diese Methode auf und gab ihr, wie Klaus Reichert es formuliert, „den letzten Schliff“. Vgl. Klaus Reichert, *Vierfacher Schriftsinn. Zu Finnegans Wake*. Frankfurt, 1989, 160.

lungen bezieht.¹⁰⁷ Dieses Verständnis der mehrschichtigen Bedeutung ist auch für die Anwendung des Prinzips der Typologie auf die Werke von James Joyce wichtig. Das Wort enthält sowohl wörtlichen als auch übertragenen Sinn, die gleichwertig existieren.

Ein weiterer wichtiger Aspekt der Typologie wird in der Definition angesprochen, die das *Lexikon für Theologie und Kirche* anbietet. Die Kenntnis der christlichen Auffassung von Geschichte spielt für das Verständnis der Typologie eine große Rolle.

Ein Typus ist im biblischen Sinne eine Person, Sache, Handlung oder Einrichtung, die durch positive Bestimmung des die Geschichte vorausordnenden Gottes neben ihrer durchaus selbständigen Bedeutung als Tatsache ihrer Zeit noch eine zukünftige Person, Sache, Handlung oder Einrichtung (*antitypus*) vorherbildet.¹⁰⁸

Die christliche Religion ist linear auf die Erfüllung der Erlösungsverheißung hin ausgerichtet. Die Geschichte der Menschheit verläuft aus christlicher Sicht vom Beginn der Welt über die Inkarnation und Passion Jesu bis hin zum Jüngsten Gericht und der Erfüllung von Gottes Reich. Dieser göttliche Plan wird durch das Verhältnis von *Typus* und *Antitypus* in der Bibel enthüllt und verkündet. Auch wenn aus menschlicher Sicht die Erfüllung dieses Plans noch aussteht, so ist sie für Gott bereits erfüllt. Da es für Gott keinen ‚Unterschied der Zeiten‘ gibt, also keine Zukunft, die ihm verhüllt bleibt, liegt für ihn alles Geschehen bereits vor und hat immer vorgelegen.¹⁰⁹

Im Hinblick auf die Analyse der Frauenfiguren in Joyces Werk ist die typologische Beziehung zwischen der biblischen Eva und der Jungfrau Maria von Bedeutung und soll daher an dieser Stelle kurz skizziert werden. Eva gilt im christlichen Glauben als Mutter der Menschheit und hat, wie in der Bibel beschrieben wird¹¹⁰, Adam zum Ungehorsam gegenüber Gott verführt und damit die Vertreibung aus dem Paradies verschuldet. Aus diesem Grunde gilt sie als Erz-Verführerin und damit als Sünderin. Bei der Geburt gibt sie diese Sünde an ihre Kinder weiter, die sie wiederum an die nächste Generation weitergeben. Dies ist die Erbsünde, mit der ein jeder Mensch auf die Welt kommt und die nur durch die Taufe abgewaschen werden kann. Aus typologischer Sicht wird Eva als Typus beziehungsweise Vorausdeutung für den Antitypus Maria gesehen, die durch ihre Güte die Menschheit vor der Verderbnis rettet. Diese Erlöserfunktion Marias wird der typologischen Interpretation zufolge bereits in der Genesis angekündigt, in der vorausgesagt wird, dass eine Frau den Kopf der Schlange (die Eva zum Ungehorsam verführt hat) zertreten wird: „Feindschaft setze ich zwischen dich und die Frau./zwischen deinen Nachwuchs und ihren Nachwuchs./Er trifft dich am Kopf./und du triffst ihn an der Ferse.“¹¹¹ Mit dieser Frau, die die Schlange als Symbol der Verführung vernichten wird, wird auf die biblische Maria referiert. Die jungfräuliche Empfängnis symbolisiert die Sündlosigkeit Marias, welche als ein Nachkomme Evas dazu beiträgt, auch die Menschheit von der Sünde zu befreien, indem sie den Sohn Gottes zur Welt bringt. Die

¹⁰⁷ Vgl. Brumm, 21. Reichert, 161.

¹⁰⁸ *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. X (Freiburg, 1931), 345f.

¹⁰⁹ Vgl. Auerbach, *Typologische Motive*, 13ff.

¹¹⁰ Vgl. Genesis 1-3.

¹¹¹ Genesis 3,15.

Figuren Eva und Maria sind daher von einem heilsgeschichtlichen Standpunkt aus miteinander verbunden.¹¹²

Besonders für das frühe Christentum bot die Typologie eine Möglichkeit, das Alte Testament, als Sammlung von jüdischen Gesetzen und Schriften, mit dem Neuen Testament zu verknüpfen und so nicht nur die Ausbreitung des christlichen Glaubens zu begünstigen¹¹³, sondern auch der Entwertung des Alten Testaments als „Volksgeschichte und Gesetz der Juden“¹¹⁴ entgegenzuwirken¹¹⁵. Die Methode der Typologie hatte auch Einfluss auf die Künste, wie die religiöse Malerei und Ikonographie¹¹⁶, und fand auch ihren Niederschlag in der Literatur¹¹⁷. Während die aufklärerischen Strömungen des achtzehnten Jahrhunderts den Einfluss der Typologie auf das Denken und Schreiben nicht begünstigten, kam es zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts zu einer Herauslösung der Methode der Typologie aus ihrem christlichen Kontext.¹¹⁸ Dies ergab sich unter anderem aus der Entstehung einer systematischen Beschäftigung mit Mythologien und Legenden.¹¹⁹ Es zeigte sich, dass biblische Geschichten viele gemeinsame Elemente mit nicht-christlichen Mythologien aufweisen, die Bibel also als Teil eines größeren Systems schriftlich und mündlich überlieferter Texte und damit als literarischer Text gesehen werden kann. Dies führte dazu, dass die Typologie als ein literarisches Prinzip begriffen wurde.

Diese Beschäftigung mit biblischen und mythologischen Texten auf literarischer Ebene hatte eine zweifache Wirkung. Zum einen erschienen Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts zahlreiche Arbeiten zum Prinzip der Typologie; als prominentestes Beispiel sei hier Erich Auerbachs 1938 erschienener Essay „Figura“¹²⁰ genannt. Zum anderen wurde die Typologie auch von Autoren genutzt, um ihre Texte zu strukturieren.¹²¹

Bei typologisch aufgebauten Werken muss unterschieden werden zwischen Texten, die im weitesten Sinne einen religiösen Bezug haben, d. h., die sich in Form oder Inhalt auf biblische Texte beziehen, und solchen, die lediglich das strukturierende Prinzip der Typologie aufgreifen. In Bezug auf Joyce, der wegen seiner starken katholischen Prägung und trotz seiner lebenslangen Ablehnung des Katholizismus viele religiöse Bezüge in seinen Werken hat, mag diese Unterscheidung nicht immer einfach zu treffen sein. Wie die Textanalyse zeigen wird, spielt Joyce in vielen seiner Werke auf die typologi-

¹¹² Eine ausführliche Beschreibung der biblischen Maria als zweite Eva bietet Marina Warner, *Alone of all her Sex. The Myth and Cult of the Virgin Mary*. London, 2000, 50-67.

¹¹³ Vgl. Brumm, 24.

¹¹⁴ Auerbach, *Mimesis*, 54.

¹¹⁵ Vgl. Jantsch, 5f.

¹¹⁶ Vgl. Theodore Ziolkowski, „Some Features of Religious Figuralism in Twentieth-Century Literature“ in: Earl Miner, *Literary Uses of Typology from the Late Middle Ages to the Present*. Princeton, 1977, 347f.

¹¹⁷ Zum Einfluß der Typologie auf die amerikanische Literatur siehe Brumm.

¹¹⁸ Für eine ausführliche Beschreibung der Entwicklung der Typologie zu einer nicht religiösen Methode siehe Ziolkowski, 347ff.

¹¹⁹ Als bekanntestes Beispiel lässt sich hier anführen: James George Frazer, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. Oxford, 1994.

¹²⁰ Erich Auerbach, „Figura“.

¹²¹ Vgl. Ziolkowski, 351ff.

sche Beziehung zwischen den biblischen Figuren Eva und Maria an. Dabei bezieht er sich jedoch im Wesentlichen auf die Bedeutung dieser beiden Figuren als beziehungsweise negatives Frauenbild innerhalb seiner Gesellschaft. Wichtig für das Verständnis dieser Anspielungen bei Joyce sind die Deutung Evas als Verführerin und Marias als Heilige sowie die typologische Beziehung von Vorausdeutung und Erfüllung zwischen den beiden Typen.

In der vorliegenden Arbeit wird Typologie als literarisches Prinzip begriffen, das einerseits bei der Strukturierung von Texten, andererseits bei der Textanalyse angewendet wird.

Ziolkowski verlangt in seiner Auslegung von Typologie eine strikte Trennung der typologischen Analyse von der archetypischen Literaturkritik. Er begründet dies damit, dass Typus und Antitypus spezifische, feststellbare Größen seien, während Archetypen vage und nicht definierbar seien.¹²² Ziolkowski ignoriert damit, dass die Literaturwissenschaft sich nicht mit den Archetypen selbst, sondern mit ihren Manifestationen beschäftigt, die sehr wohl eine definierbare Form annehmen. Auch die Auffassung, Archetypen würden stets unbewusst von Autoren in ihren Werken gestaltet¹²³, trifft, wie in den folgenden Kapiteln ausgeführt wird, nicht zwangsläufig zu.

b. Die Typologie als Methode der Leserlenkung bei Joyce

Wiederholungen im weitesten Sinne, die im Werk von James Joyce beziehungsweise in *Ulysses* zu finden sind, wurden in einigen Arbeiten gesammelt dargestellt und so zugänglich gemacht.¹²⁴ Eine systematische Herangehensweise an diese Wiederholungen findet sich wiederum in den Arbeiten von Frances L. Restuccia¹²⁵ und Udaya Kumar¹²⁶.

Restuccia sieht die Struktur des *Ulysses* als vergleichbar mit der typologischen Struktur der Bibel. Mit Hilfe von Michael Grodens *Ulysses in Progress* zeigt sie, dass Joyce *Ulysses* systematisch aufgebaut und verändert hat, indem er zum Beispiel neue Elemen-

¹²² Vgl. Ziolkowski, 356f.

¹²³ Vgl. ebd., 364.

¹²⁴ So zum Beispiel William M. Schutte, *Index of Recurrent Elements in James Joyce's Ulysses*. Carbondale, 1982. Auch Michael Groden geht in seinem Werk zum Aufbau des *Ulysses* auf Wiederholungen ein: Michael Groden, *Ulysses' in Progress*. Princeton, 1977. Gifford und Seidman gehen mit ihrer Arbeit auf Allusionen ein, die auch eine Variante der Wiederholung darstellen: Don Gifford und Robert J. Seidman, *Notes for Joyce*. New York, 1974. Dies gilt auch für die folgenden Werke: Weldon Thornton, *Allusions in Ulysses*. Chapel Hill, 1968. Zack Bowen, *Musical Allusions in the Works of James Joyce*. Albany, 1974.

¹²⁵ Folgende Arbeiten Restuccias beschäftigen sich mit diesem Thema: Restuccia, „Not Foreknowledge, Simply Knowledge“. Frances L. Restuccia, *Joyce and the Law of the Father*. New Haven und London, 1989. (Entstanden aus ihrer Dissertation, *The Modern Reconstruction of Figural Realism in James Joyce's "Ulysses"*. Berkeley, 1981.) Daraus besonders das Kapitel „From Typology to Typography“, 20-72.

¹²⁶ Kumar, besonders das Kapitel „Repetition: Its Modes and Levels“, 17-49.

te sowohl in den ersten als auch in den zweiten Teil seines Romans einfügte. Dies weise auf eine typologische Struktur hin, die vom Autor absichtlich gestaltet wurde.¹²⁷

Restuccia zeigt auf, dass es im ersten Teil des *Ulysses* Elemente gibt, die sich im zweiten Teil wiederholen. Zwischen diesen Elementen bestehe eine typologische Beziehung, die ähnlich wie bei der Bibelexegese zu deuten sei. So deute das erste Element, der Typus, auf den Antitypus voraus, der wiederum den Typus erfülle. Als Beispiel führt sie Stephens Traum an, der im zweiten Kapitel geschildert wird:

After he woke me up last night same dream or was it? Wait. Open Hallway. Street of harlots. Remember. Haroun al Raschid. I am almosting it. That man led me, spoke. I was not afraid. The melon he had he held against my face. Smiled: creamfruit smell. That was the rule, said. In. Come. Red carpet spread. You will see who. (U 58f)

Dieser Traum deutet Ereignisse der späteren Kapitel voraus: Bloom wird Stephen durch das Rotlichtviertel Dublins führen (Vgl. U 698) und ihm später ein Foto seiner Frau Molly zeigen. (Vgl. U 758) Dieses Foto von Molly, das einen „liberal display of bosom“ zeigt, assoziiert wiederum Blooms Vorstellung von Mollys Reizen, wie sie im Ithaka-Kapitel beschrieben wird:

He kissed the plump mellow yellow smellow melons of her rump, on each plump melonous hemisphere, in their mellow yellow furrow, with obscure prolonged provocative melonsmelonous osculation. (U 867)

Die Bedeutung von Stephens Traum wird somit erst deutlich, wenn sein Antitypus ihn erfüllt, das heißt, erklärt. Der Satz „You will see who.“ scheint sich in diesem Zusammenhang direkt an die Leser zu richten, denen die Erfüllung dieses Typus damit angekündigt wird.¹²⁸

Restuccia sieht innerhalb der Struktur des Romans sowohl eine horizontale als auch eine vertikale Typologie. Erstere bedeutet, dass Ereignisse (sowohl Handlung, als auch Worte und Sätze) aus dem ersten Teil Ereignisse aus dem zweiten Teil vorausdeuten und von ihnen erfüllt werden, wie das obige Beispiel zeigt. Vertikale Typologie impliziert laut Frances Restuccia den Schöpfer des *Ulysses*, James Joyce, ähnlich wie die Bibel Gott, den Schöpfer der Menschheit, impliziert. Dabei überträgt sie auch die christliche Vorstellung der Jederzeitlichkeit Gottes auf den Autor des Romans. Wie für Gott die gesamte Menschheitsgeschichte jederzeit vorläge, so sei für Joyce sein Werk immer präsent, während es sich der Leser erst chronologisch erschließen müsse. Auch der typologische Anspruch der Historizität der gedeuteten Ereignisse lässt sich, so Restuccia, auf das Joycesche Werk übertragen. Seine Beschreibungen Dublins und der sozialen und gesellschaftlichen Zustände in Irland um 1900 sind realistisch, haben aber dennoch eine zusätzliche Bedeutung.¹²⁹

Von Interesse für die vorliegende Arbeit ist Restuccias Definition von zwei Arten der Wiederholung in Joyces Roman, die sie als *plot typology* und *linguistic typology* be-

¹²⁷ Vgl. Restuccia, „Secular Typology“, 429.

¹²⁸ Vgl. Restuccia, *Law of the Father*, 29.

¹²⁹ Ebd., 31 und Restuccia, „Secular Typology“, 441.

zeichnet.¹³⁰ *Plot typology* liegt vor, wenn sich Handlungen oder Handlungszusammenhänge aus dem ersten Teil des Romans im zweiten wiederholen; als *linguistic typology* bezeichnet sie die Wiederholung von Wörtern oder Phrasen. Bei beiden Arten der Typologie gilt, dass es sich nicht um ein einfaches erneutes Auftreten einer Handlung oder eines Wortes handelt, sondern dass die Wiederholung eine zusätzliche neue Bedeutung für den ersten Teil ergibt oder diesen abrundet.

Als Beispiel für *plot typology* führt Restuccia Blooms Erinnerung an seinen Nachmittag mit Molly am Hill of Howth an, die im Lestrygonians-Kapitel beschrieben wird (Vgl. U 224). Die Bedeutung dieser Erinnerung und der Zeitpunkt, zu dem sie beschrieben wird, nämlich während Molly sich auf den Seitensprung mit Blazes Boylan vorbereitet, werden dem Leser erst klar, als diese Szene im letzten Kapitel erneut dargestellt wird. Im Penelope-Kapitel erinnert sich Molly ebenfalls an den Nachmittag am Hill of Howth (Vgl. U 931f.), doch ihre Erinnerung ist ausführlicher: es stellt sich heraus, dass es sich nicht nur um einen intimen Moment in der Beziehung der beiden Figuren handelte, sondern um den Heiratsantrag Blooms. Durch diese Wiederholung ändert sich für den Leser rückwirkend die Bedeutung der ersten Beschreibung dieser Erinnerung. Er ist angehalten, zurückzublättern und die Passage im Lestrygonians-Kapitel mit neuem Verständnis erneut zu lesen.

Linguistic Typology verhält sich wie *plot typology*, nur werden dabei einzelne Worte oder Phrasen wiederholt. Als Beispiel führt Restuccia den Begriff der „metempsychosis“ an, der zuerst im Calypso-Kapitel eingeführt wird. Hier bittet Molly ihren Mann darum, ihr den Begriff zu erläutern, dabei spricht sie ihn falsch aus:

- Met him what? he asked.
- Here, she said. What does that mean?
- He leaned downwards and read near her polished thumbnail.
- Metempsychosis?
- Yes. Who’s he when he’s at home?
- Metempsychosis, he said, frowning. It’s Greek: from the Greek. That means the transmigration of souls.
- O, rocks! she said. Tell us in plain words. (U 77)

Diese Szene wird an zahlreichen Stellen im Roman dadurch wiederholt, dass einzelne Wörter oder Phrasen erneut auftauchen: „metempsychosis“, aber auch Mollys „O, rocks!“ Erst im Lestrygonians-Kapitel erfährt der Leser, wie Molly das Wort ausgesprochen hat: „Met him pikehoses she called it till I told her about the transmigration.“ (U 194) Und auch diese Variante wird häufig wiederholt.

Udaya Kumar beschreibt im Kapitel „Repetition: Its Modes and Levels“ seiner Studie *The Joycean Labyrinth: Repetition, Time, and Tradition in Ulysses*¹³¹ ebenfalls ein System von bedeutsamen Wiederholungen. Allerdings zieht er nicht die typologische Biblexegese heran, um dieses Phänomen zu erklären. Während Restuccia gewöhnliche

¹³⁰ Restuccia, „Secular Typology“, 430-440. Die folgenden Ausführungen beziehen sich ebenfalls auf diese Abschnitte in Restuccias Artikel.

¹³¹ Kumar, 17ff.

Wiederholungen von bedeutsamen Wiederholungen durch das Prinzip der Bibelexegese voneinander unterscheidet, bezieht sich Kumar auf Deleuzes Unterscheidung von „naked“ und „clothed repetition“¹³².

Grundsätzlich beschreiben beide dieselbe Grundvoraussetzung. Damit eine Wiederholung als bedeutsam gelten kann, muss sie in einer besonderen Beziehung zum ersten Auftreten stehen. Wiederholungen von Worten oder Phrasen sind in literarischen Texten nichts ungewöhnliches, sie sind vielmehr notwendig. Um Zusammenhänge zu betonen oder den Lesern deutlich zu machen, kann es durchaus erforderlich sein, Worte, Phrasen oder Handlungsabläufe zu wiederholen. Zu einer typologischen Struktur oder einer „clothed repetition“, wie Kumar sie nennt, kommt es erst, wenn die Wiederholung das erste Auftreten der Handlung oder Phrase mit neuer, zusätzlicher Bedeutung erfüllt.¹³³

Kumar kommt zu ähnlichen Ergebnissen wie Restuccia, nämlich, dass es in *Ulysses* verschiedene Arten der Wiederholungen gibt, die für das Verständnis des Textes von Bedeutung sind. Allerdings unterscheidet er drei Gruppen von Wiederholungen: „the repetition of verbal fragments“, „repeated allusions“ und „the repetition of events and situations“.¹³⁴ Damit benennt er vergleichbare Kategorien wie Restuccia, indem er die Wiederholung von Handlung und die einzelner Wörter oder Phrasen unterscheidet. Auch die Beispiele, mit denen Kumar diese Kategorien illustriert, sind zum Teil identisch.¹³⁵

Mit der Kategorie der wiederholten Allusion verweist Kumar jedoch auf eine zusätzliche Art der Wiederholung, die sich in Joyces Werk findet.¹³⁶ Allusionen, also intertextuelle Bezüge zu anderen literarischen Werken, seien eine spezielle Form der *verbal repetition*, so Kumar. Sie stellen bereits bei ihrem ersten Auftreten eine Wiederholung dar, da sie die außerhalb des Textes liegende Vorlage wiederholen. Doch dadurch, dass diese Allusionen innerhalb des *Ulysses* wiederum wiederholt werden, erhalten sie besondere Bedeutung. Die wiederholte Allusion verweist nicht nur auf die Vorlage außerhalb des Textes, sondern auch auf das erste Auftreten innerhalb des Textes. Dadurch tritt die Bedeutung des Prätextes, auf den die Allusion verweist, hinter die Bedeutung des Zusammenhanges zwischen Allusion und Wiederholung.

Kumar verdeutlicht dies anhand eines Beispiels:¹³⁷ Sowohl Stephen als auch Bloom zitieren aus Shakespeares *Hamlet*. Dass beide unabhängig voneinander auf dieselbe Art

¹³² Vgl. ebd., 7ff. und 17.

¹³³ Dabei gilt: „[...] it must be emphasized that it is not that an event occurs and then occurs again; the repetition is not a typological repetition unless new meaning is conferred upon the first event by the second. And, although the first event gains significance from, or is perhaps rounded off by, the second event, it at the same time retains its original significance.“ Restuccia, *Law of the Father*, 43.

¹³⁴ Kumar, 20.

¹³⁵ So beschreibt Kumar als „verbal repetition“ ebenfalls den Begriff der „metempsychosis“, wenn auch ausführlicher als Restuccia es in ihren Erläuterungen zur „linguistic typology“ tut. Vgl. Kumar, 21ff. und Restuccia, „Secular Typology“, 438.

¹³⁶ Vgl. Kumar, 26-30.

¹³⁷ Vgl. ebd., 29f.

und Weise falsch zitieren, lässt auf diese Textstellen aufmerksam werden. Im achten Kapitel sinniert Bloom über Shakespeare.

That is how poets write, the similar sounds. But then Shakespeare has no rhymes: blank verse. The flow of the language it is. The thoughts. Solemn.

Hamlet, I am thy father's spirit

Doomed for a certain time to walk the earth. (U 192)

Im neunten Kapitel hält Stephen einen Vortrag über seine Hamlet-Theorie.

He speaks the words to Burbage, the young player who stands before him beyond the rack of cerecloth, calling him by a name:

Hamlet, I am thy father's spirit

bidding him list. (U 241)

Beide Figuren zitieren den Geist des Königs falsch, denn im Drama heißt es lediglich: „I am thy father's spirit.“¹³⁸ Die Wiederholung des falschen Zitats legt nahe, dass zunächst die beiden Textstellen innerhalb *Ulysses* im Zusammenhang gesehen werden sollten, ehe der Bezug zu Shakespeares *Hamlet* hinzu genommen wird, so Kumar.¹³⁹ Eine mögliche Wirkung dieser wiederholten Allusion ist es, dass Leser sich intensiver mit der Frage von Vater-Sohn-Beziehungen vor dem Hintergrund von Verrat und Verlust, wie es der Verweis auf *Hamlet* nahe legt, beschäftigen.

Ulysses lässt sich sowohl als typologisch aufgebautes Werk begreifen, wie Frances L. Restuccia gezeigt hat, es kann aber auch als ‚Labyrinth‘ von Wiederholungen betrachtet werden, wie Udaya Kumar dies tut.

Für die vorliegende Arbeit ist der weite religiöse Rahmen, den Restuccia beschreibt, nicht in diesem Ausmaß von Bedeutung. Wie sich am Beispiel von Kumar gezeigt hat, ließen sich die Wiederholungen bei Joyce auch ohne das bibelexegetische Prinzip der Typologie verstehen. Jedoch greift Joyce bei seiner Gestaltung von Frauenfiguren immer wieder auf die biblischen Typen Eva und Maria zurück. Es ist sinnvoll, das System von Vorausdeutung und Wiederkehr als Typologie zu bezeichnen, weil zwischen den biblischen Figuren Eva und Maria auch typologische Beziehungen bestehen. Einige davon wurden von Joyce bei der Gestaltung seiner Frauenfiguren wiederum aufgegriffen.

Ein weiterer Grund, weshalb in dieser Arbeit die Struktur von Vorausdeutung und Wiederkehr als Typologie und nicht, wie bei Kumar, lediglich als Wiederholung bezeichnet wird, liegt im Ursprung dieses Prinzips. Frances L. Restuccia ist der Meinung, dass die Tatsache, dass Chrysostomos, einer der Väter der Typologie, auf der ersten Seite des *Ulysses* scheinbar zusammenhanglos erwähnt wird, als ein weiterer Beleg für die ausdrücklich typologische Struktur des Romans dient.¹⁴⁰

¹³⁸ William Shakespeare, *Hamlet*. London und New York, 1994, I, V, 9.

¹³⁹ Vgl. Kumar, 30.

¹⁴⁰ Vgl. Restuccia, 26. „He [Buck Mulligan] peered sideways up and gave a long low whistle of call, then paused awhile in rapt attention, his even white teeth glistening here and there with gold points. Chrysostomos. Two strong shrill whistles answered through the calm.“ (U 1) Das „Chrysostomos“, das hier scheinbar zusammenhanglos in der Beschreibung von Mulligans Messeparodie auftaucht, wird häufig auch als erstes Auftreten von Bewusstseinsdarstellung im Roman verstanden. Der Name, der „Goldmund“ bedeutet, geht Stephen durch den Kopf, als er Mulligans Goldzähne sieht. Dennoch schließt diese

Die bedeutsame Wiederholung beziehungsweise die *plot* oder *linguistic typology* kann im Sinne Iser's als Leerstelle im Text gedeutet werden, da sie als Signal an den Leser dient, sich an das frühere Auftreten eines Ereignisses oder eines Wortes zu erinnern und dieses mit der Wiederholung in Zusammenhang zu bringen.

Es fällt auf, dass sowohl Restuccia als auch Kumar ausschließlich *Ulysses* im Hinblick auf Wiederholungen und Typologie untersuchen. Dies liegt sicherlich daran, dass sich das Prinzip dort am deutlichsten findet. Doch auch *Dubliners* weist Beispiele von Typologie auf, wie die vorliegende Arbeit zeigen wird. Allerdings bilden die typologischen Bezüge im frühen Werk nicht annähernd ein so dichtes System, wie dies bei *Ulysses* der Fall ist.

Wie es scheint hat Joyce erst beim Verfassen des *Ulysses* die Typologie als grundlegendes strukturelles und lesersteuerndes Prinzip aufgegriffen. *Ulysses* selbst weist eine Reihe von Rückverweisen auf Figuren, Handlungen und Ereignisse des frühen Werkes auf, auch in Bezug auf die Frauenfiguren. Durch diese bedeutsamen Wiederholungen bezieht Joyce sein frühes Werk in das typologische Gefüge von *Ulysses* mit ein.

II. Variationen der Gestaltungsmuster von Frauentypen bei Joyce

Wie bereits erwähnt, fällt bei den Frauenfiguren im Werk von James Joyce auf, dass sich nahezu alle in die Kategorien „Jungfrau“ (beziehungsweise „junge Frau“), „Mutter“ und „alte Frau“ einordnen lassen. Besonders in den frühen Werken, wie z. B. *Dubliners*, erscheint dabei die Zuordnung leicht, da die Figuren recht eindeutig gestaltet sind. In den späteren Werken sind die Figuren hingegen vielgestaltiger und die Zuordnung ist entsprechend schwieriger.

Bei den genannten Kategorien handelt es sich um Aspekte des Archetypus der *Großen Mutter*, was nahe legt, dass die Frauenfiguren eine archetypische Dimension haben. Dass diese Interpretation zu teils scharfer Kritik am Joyceschen Frauenbild geführt hat, wurde bereits erläutert. Bei der anstehenden Analyse der Gestaltung von Frauenfiguren ist es daher nötig, die Begriffe des Archetypus und des Stereotyp klar voneinander zu trennen.

Der Begriff Archetypus wird, besonders in der Alltagssprache, recht eng definiert. Er erscheint als ein festgelegtes Bild oder eine Figur mit bestimmten Eigenschaften und wirkt eher präskriptiv. Im Folgenden soll daher erläutert werden, wie sich der Gebrauch des Begriffs Archetypus in den Bereichen der Psychologie und der Literaturwissenschaft entwickelt hat.

übliche Deutung die von Restuccia vorgeschlagene Deutung des Wortes als Hinweis auf die typologische Struktur des Romans nicht aus.

In dieser Arbeit wird der Begriff des Archetypus als neutral begriffen, während das Stereotyp eine negative Bewertung beinhaltet. Diese Sichtweise unterscheidet sich von einigen Analysen von (auch Joyceschen) Frauenfiguren.

Auf den Begriff Typus wurde bereits im Kontext der Bibelexegese eingegangen, er wird nun im literarischen Kontext erläutert. Zudem werden die sozial-historischen Vorbilder und literarischen Vorlagen jener Frauentypen, auf die Joyce in seinen Werken am häufigsten zurückgreift, skizziert. Dies ist eine notwendige Grundlage um die Veränderungen aufzuzeigen, die Joyce bei der Gestaltung seiner Frauenfiguren an diesen Vorlagen vornimmt.

1. Der Archetyp als Leerform und damit Grundlage einer Vielzahl möglicher archetypischer Gestaltungen

Der Begriff *Archetypus* entstammt dem Griechischen und bedeutet im weitesten Sinne Urbild beziehungsweise Urform.¹⁴¹ In diesem Sinne wird der Begriff bereits seit dem 18. Jahrhundert auch in der Literaturkritik gebraucht¹⁴². Der Psychologe C. G. Jung gab dem Wort innerhalb seiner Theorie der Tiefenpsychologie eine spezifischere Bedeutung, und auf Grund dieser Definition hielt der Begriff wiederum auf zwei Wegen Einzug in die Literaturwissenschaft. Zum einen entstand eine Strömung der Literaturkritik, die sich auf die Jung'sche Psychoanalyse stützt, der so genannte *Jungian Criticism*¹⁴³, zum anderen entwickelte sich der so genannte *Archetypal Criticism*, zu dem Northrop Frye maßgeblich beitrug. Auch im Hinblick auf die feministische Literaturkritik spielt die Beschäftigung mit Archetypen, vor allem in ihrer Beziehung zu Stereotypen, eine Rolle.

Die Beschäftigung mit Archetypen findet somit in vielen, teils unterschiedlichen Disziplinen statt. Die jeweils zugrunde liegenden Definitionen des Begriffs variieren entsprechend.

¹⁴¹ *Archi* bezeichnet den Beginn, während *Typos* den Einschlag beziehungsweise Stempel bezeichnet. Vgl. Brumm, 17ff.

¹⁴² Vgl. Northrop Frye et. al., *The Harper Handbook to Literature*. New York, 1997, s. v. *Archetype*.

¹⁴³ Vgl. Abrams, s. v. *Psychological and Psychoanalytical Criticism, Jungian Criticism*. Vgl. *Harper Handbook*, s. v. *Jungian Criticism*.

a) Der Begriff des Archetypus in der Psychologie nach C. G. Jung und Erich Neumann

Der Begriff *Archetypus* wurde von C. G. Jung mit einer besonderen Bedeutung versehen, indem er ihn als Bezeichnung eines bedeutenden Teilstücks seiner Theorie im Bereich der Tiefenpsychologie verwendete.¹⁴⁴ Mit dem Begriff Archetypus ist nicht, wie oft irrtümlich geglaubt wird, eine fiktive Figur oder ein Traumwesen gemeint, sondern die Anlage in der menschlichen Psyche, diese zu erschaffen beziehungsweise zu erfahren. Traumbilder und Gestalten aus Märchen etc. sind Manifestationen des Archetypus, nicht aber der Archetypus selbst.

Jung zufolge gibt es ein kollektives Unbewusstes, das den Menschen einer Gesellschaft, beziehungsweise der gesamten Menschheit zur Verfügung steht, ohne dass es erlernt oder vermittelt werden muss. Da es sich um den Bereich des Unbewussten handelt, brauchen Menschen, die auf Wissen aus diesem Reich zugreifen, von dessen Existenz keine Kenntnis zu haben. Das kollektive Unbewusste steht somit allen Menschen jederzeit zur Verfügung. Der Archetypus ist ein Strukturelement¹⁴⁵ des kollektiven Unbewussten, er stellt jedoch kein konkretes Bild dar, sondern kann als eine Art Blaupause verstanden werden. Ein Archetypus ist laut Jung keine „vererbte Idee“; er beschreibt ihn vielmehr als „vererbte[n] Modus der psychischen Funktion, also jene angeborene Art und Weise, nach der das Hühnchen aus dem Ei kommt, die Vögel ihre Nester bauen, [...] ein ‚pattern of behaviour‘.“¹⁴⁶ Es handelt sich also um ein Muster, das die Struktur vorgibt, während die jeweilige Ausprägung variiert.

In seinem Werk *Die Große Mutter. Die weiblichen Gestaltungen des Unterbewussten* fasst der Jung-Schüler und Wissenschaftler Erich Neumann die verschiedenen Definitionsansätze Jungs zusammen. Dabei unterscheidet er zwischen dem „Archetypus an sich“, der „unanschaulich“, d. h. nicht in einer Bildsprache auszudrücken ist, und dem „Urarchetypus“, der eine weitere Differenzierungsstufe des Bewusstseins ist.¹⁴⁷ Beide Begriffe stellen Frühphasen des menschlichen Bewusstseins dar, in denen noch keine Differenzierung möglich ist. Gegensätzliche und einander ausschließende Erfahrungen werden nicht voneinander abgegrenzt, sondern bleiben im Bewusstsein auf einer Ebene.¹⁴⁸ Erst in einer weiteren Stufe der Bewusstwerdung ordnen sich die Elemente des Urarchetypus derart, dass sich „archetypische Gruppen“¹⁴⁹ bilden. An dieser Stelle kann vom Archetypus gesprochen werden, der, wie bereits erläutert, kein Bild ist, sondern

¹⁴⁴ Vgl. C. G. Jung, *Persönlichkeit und Übertragung*.

¹⁴⁵ Vgl. Erich Neumann, *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins*. Zürich, 1949, 3.

¹⁴⁶ C. G. Jung: *Gesammelte Werke*.

¹⁴⁷ Vgl. Erich Neumann, *Große Mutter*, 21ff.

¹⁴⁸ Laut Neumann ist die ontogenetische Bewusstseinsentwicklung des Einzelnen mit der phylogenetischen Entwicklung der gesamten Menschheit vergleichbar. Zu Neumanns Beschreibung der menschlichen Bewusstseinsentwicklung siehe Neumann, *Ursprungsgeschichte*. Besonders die Einleitung.

¹⁴⁹ Neumann, *Große Mutter*, 35.

sich in Bildern etc. manifestiert. Als Beispiel lässt sich der Archetypus der *Großen Mutter* anführen, den Neumann in seinem gleichnamigen Werk ausführlich behandelt.

Am Beispiel der *Großen Mutter* lässt sich der Zusammenhang zwischen den „Strukturelementen des kollektiven Unbewussten“ — den Archetypen — und ihren Manifestationen in der inneren und äußeren Welt des Menschen verdeutlichen.¹⁵⁰

Bei seiner Entwicklung nimmt das Bewusstsein zunächst eine Position zwischen der Außenwelt und dem Unbewussten ein. Zentrum ist das Ich, das die Manifestation des Archetypus auf zweierlei Art erfahren kann. Einerseits direkt als „psychische Bilder“ oder indirekt als Projektion auf die Welt. Mit den psychischen Bildern meint Neumann das Auftreten des Archetypus in Träumen, Visionen oder Phantasien, während bei der indirekten Erfahrung „ein an sich psychischer Inhalt als zur Außenwelt gehörig erfahren wird, zum Beispiel ein Dämon als lebender Geist eines Steines, eines Baumes usw.“¹⁵¹

In einem nächsten Schritt wird das erfahren, was Neumann als „außerpsychisch“ bezeichnet, als das, was als „Welt“ empfunden wird. Innere, archetypische Bilder werden in die Welt projiziert und dort als Gottheiten erfahren. Als Beispiel für diese projizierten inneren Bilder führt Neumann die Gestalt der Isis an, die dem Archetypus der *Großen Mutter* entspricht, da sie sowohl die Attribute der guten als auch die der *furchtbaren Mutter* in sich vereint.

Zu einem Archetypus gehören stets alle Eigenschaften, sowohl die als positiv empfundenen als auch die als negativ empfundenen. Manifestationen eines Archetypus beziehen sich aber meist auf einzelne Attribute und stellen entweder die negative oder die positive Seite dar. Insgesamt gibt es aber eine große Menge an Manifestationen, wie Neumann deutlich macht:

Eine Unzahl von Gestalten, Symbolen und Bildern, Anschauungen, Aspekten und Begriffen, die sich ausschließen und überdecken, ergänzen und anscheinend unabhängig voneinander auftauchen, die aber alle mit dem *einen* Archetyp, zum Beispiel mit dem der Großen Mutter, zusammenhängen, drängt sich einem Betrachter auf [...]. Obgleich diese Vielheit letzten Endes «Variationen über ein Grundthema» sind, ist ihre Verschiedenheit so groß, sind die gegensätzlichen Elemente, die in ihnen vereinigt sind, so vielfach, daß man in Ergänzung zu seiner «ewigen Präsenz» von einer symbolischen Polyvalenz des Archetypus sprechen muß.¹⁵²

Ein Archetypus generiert also unzählige Ausprägungen, die aber nicht der Archetypus selbst sind.

Wenn die analytische Psychologie von dem Urbild oder dem Archetyp der «Großen Mutter» spricht, bezieht sie sich auf kein konkret in Raum und Zeit vorhandenes, sondern auf ein inneres, in der menschlichen Psyche wirksames Bild. Der symbolische Ausdruck dieses psychischen Phänomens sind die von der Menschheit in ihren Bildnereien und in ihren Mythen dargestellten Figuren und Gestalten der großen weiblichen Gottheit.¹⁵³

¹⁵⁰ Der folgende Absatz bezieht sich auf ebd., 32ff.

¹⁵¹ Ebd., 36.

¹⁵² Ebd., 24.

¹⁵³ Ebd., 19.

Für die vorliegende Arbeit sind diese Manifestationen des Archetypus der *Großen Mutter* zentral, die sich in literarischen Texten, überhaupt in der christlich-patriarchalisch geprägten westlichen Kultur finden.

Durch von Archetypen inspirierte Kunstwerke und Mythen erhalten die Archetypen Einzug in das kulturelle Leben und auch in die Literatur. Archetypische Figuren in der Literatur und der Kultur beschreiben selten den gesamten Archetypus, sondern nur einzelne Elemente.

Dies lässt sich am Beispiel der *Großen Mutter* verdeutlichen: Die gesamte archetypische Gruppe besteht aus *guter*, *böser* und *gut-böser Mutter*. Innere Bilder, die sich aus diesem kompletten Archetypus ergeben, beziehen sich aber meist auf einzelne Attribute beziehungsweise Cluster von Attributen. Werden diese inneren Bilder in der Welt nachgebildet, verkörpern sie nicht die *gut-böse Mutter*, sondern nur einen Teil davon.

So lässt sich die böse Hexe im Märchen Hänsel und Gretel nicht auf die gesamte archetypische Gruppe der *Großen Mutter* zurückführen, sondern nur auf die Gestalt der *furchtbaren Mutter*, die negative Elemente enthält. Laut Neumann gehört die böse Hexe zum Bereich der Todesmysterien. Diese sind den Vegetationsmysterien, die zur *guten Mutter* gehören, entgegengesetzt. Die negativen Elemente „Zerstückeln“ und „Tod“ entsprechen den positiven Elemente „Frucht“ und „Neugeburt“.¹⁵⁴

b) Der Begriff des Archetypus in der Literaturwissenschaft

Für die Verwendung des Begriffs „Archetypus“ in der Literaturwissenschaft waren besonders die Arbeiten des kanadischen Literaturwissenschaftlers Northrop Frye prägend. Frye definiert den literarischen Archetypus als wiederkehrendes Muster, das in Form von Bildern, Figurentypen, Handlungsstrukturen oder Symbolen immer wieder in der Literatur vorkommt.¹⁵⁵ Fryes Umgang mit dem Begriff des Archetypus unterscheidet sich insofern von dem Jungs, als er die Klärung der Herkunft der Archetypen als unwichtig erachtet und die Vorstellung des *Kollektiven Unbewusstseins* nicht für seine Argumentation gebraucht.

This emphasis on impersonal content has been developed by Jung and his school, where the communicability is accounted for by a theory of a collective unconscious — an unnecessary hypothesis in literary criticism, so far as I can judge.¹⁵⁶

Frye legt den Schwerpunkt der Betrachtung vielmehr auf die Tatsache, dass gewisse Muster oder Figurentypen immer wieder in literarischen Texten auftauchen. Bei der Analyse dieser wiederkehrenden Muster stehen zwei Fragen im Mittelpunkt: inwieweit

¹⁵⁴ Vgl. Ebd., 81.

¹⁵⁵ Vgl. *Harper Handbook*, s. v. *Archetype*; sowie Abrams, s. v. *Archetypal Criticism*; und *Johns Hopkins Guide*, s. v. *Archetypal Theory and Criticism*.

¹⁵⁶ Frye, *Anatomy*, 111-12.

wiederholt der Autor bestehende Muster und in welchen Punkten gibt es Veränderungen? Durch die Betrachtung dieser sich wiederholenden Muster in verschiedenen literarischen Texten und der Analyse von Gemeinsamkeiten und Unterschieden lässt sich auf den zugrunde liegenden Archetypus schließen.

Dieser zugrunde liegende Archetypus ist die ‚Ur-Form‘, oder, wie Wolfgang Iser es formuliert, die „Leerform“¹⁵⁷, auf deren Grundlage neue Gestaltungsmöglichkeiten realisiert werden. Dies bedeutet, dass auch in einem literarischen Werk die Figur nicht selbst der Archetypus ist, sondern eine Manifestation des Archetypus darstellt.

Indem *Ulysses* die Differenz der verschiedenartigen Realisierungen akzentuiert, ja diese dem Leser aufdrängt, wird nicht die im Archetyp angelegte Wiederkehr thematisch, sondern die in der Wiederkehr liegende Bedingung seines Anders-Erzähltwerdens. Wenn aber das jeweilige Anders-Erzähltwerden als zentrales Moment des Archetyps greifbar wird, dann kann keine bestimmte Erzählung mit dem Archetyp identisch sein, auch nicht die des Homer. Der Archetyp selbst wäre demnach eine Leerform, die die Bedingung dafür bildet, daß er immer anders erzählt werden kann. Die Leerform trägt dann alle realisierten Formen und ist zugleich der Grund ihrer Variation.¹⁵⁸

Diese Definition Isers weist Ähnlichkeit mit der Jungs beziehungsweise Neumanns auf: Beide betonen, dass der Archetypus (beziehungsweise die Leerform) die Anlage zu verschiedenen Ausgestaltungen, Manifestationen darstellt, mit diesen aber nicht deckungsgleich ist.

Indem der Unterschied zwischen dem Archetypus selbst und seinen verschiedenen Manifestationen nicht immer beachtet wird, kommt es häufig zu Aussagen, Autoren oder Autorinnen würden in ihren Werken „neue Archetypen“ schaffen. So schreibt z. B. Marjorie McCormick:

For this is what May Dedalus, May Quest, Mrs. Ramsay *et al.* represent: a new archetype, a version of the mother that recalls the simultaneously devouring and life-giving force of the Great Mother goddess, only with the limitations of human, not supernatural abilities.¹⁵⁹

Es handelt sich bei diesem Beispiel allerdings nicht um einen neuen Archetypus, sondern um eine neue Version des so genannten Mutter-Archetypus. Man kann nicht ohne weiteres einen neuen Archetypus schaffen. Der vorhandene Archetypus, die Leerform, kann nur neu erzählt und dabei anders gestaltet werden.

Diese unterschiedlichen Ausgestaltungen des Archetypus hängen vom kulturellen Kontext und der Einstellung der jeweiligen Autoren beziehungsweise Künstler ab.¹⁶⁰ Dies zeigt, dass der Archetypus selbst neutral ist; er beruht auf menschlichen Urerfahrungen, die jedoch jeweils in unterschiedlichen Kontexten erfahren und bewertet und daher immer wieder anders erzählt werden.

Dies ist, was Joyce in seinem Werk und gerade in Bezug auf die Frauenfiguren immer wieder unternimmt: Er gestaltet die gleichen Frauentypen immer wieder aufs Neue und nimmt dabei Veränderungen vor.

¹⁵⁷ Iser, *Leser*, 352.

¹⁵⁸ Ebd., 352.

¹⁵⁹ Marjorie McCormick, 145.

¹⁶⁰ Vgl. Pratt, 5. Siehe auch Neumann, *Große Mutter*, 25.

Aus dem Umstand, dass der kulturelle Kontext eines Künstlers Einfluss auf die Art und Weise der Ausgestaltung von Archetypen hat, ergibt sich, dass die Beschäftigung mit Archetypen auch zum Ziel haben kann, Aufschluss über den Kontext, in dem eine spezifische Ausgestaltung eines Archetypus entstanden ist, zu erhalten.

[...] the specific appearance of the archetype is determined by the prevailing winds of the specific culture. In highly misogynist cultures, therefore, images of the Terrible Mother predominate, regardless whether the author is a man or a woman. In societies where women are valued, on the other hand, the “winds” are more favourable, and more likely to bring out the qualities of the Great Mother, again regardless of the sex of the artist.¹⁶¹

Innerhalb der feministischen Literaturwissenschaft stellt sich daher besonders die Frage, welche Unterschiede sich zwischen der Ausgestaltung von Archetypen bei männlichen und weiblichen Autoren zeigen und inwiefern die Darstellung von Frauen in der Literatur durch die patriarchalisch geprägte Tradition beeinflusst wurde. Außerdem ist anzunehmen, dass es Archetypen gibt, die vornehmlich in den Erfahrungsbereich von Frauen fallen und daher bisher nur selten in literarischen Texten gestaltet wurden.

Annis Pratt beschäftigt sich in ihrer Arbeit *Archetypal Patterns in Women's Fiction* mit diesem Thema und weist nach, dass es zwischen der Ausgestaltung von Archetypen deutliche Unterschiede zwischen männlichen und weiblichen Autoren gibt. Dadurch, dass weitaus mehr Texte von männlichen Autoren überliefert wurden, so Pratt, überwiege zwangsläufig die Anzahl an archetypischen Figuren, die aus männlicher Sicht ausgestaltet seien. Dies wiederum führe zu literarischen Traditionen, die Einfluss auf die Selbstwahrnehmung von Frauen hätten, aber auch weibliche Stereotype im Bewusstsein einer Gesellschaft festigten.¹⁶²

Diese Feststellungen sind bezüglich des Joyceschen Werks wichtig, da die Frauenfiguren sowohl archetypische als auch stereotype Züge aufweisen. Es stellt sich daher die Frage, inwieweit Joyce sich an etablierte, literarische Traditionen hält oder ob und in welcher Form er davon abweicht.

2. Erscheinungsformen literarischer Figuren

a. Die Verwendung der Begriffe „Typus“ und „Stereotyp“ in der Literaturwissenschaft

Der Begriff „Typus“ wird in dieser Arbeit in zweierlei Hinsicht gebraucht. Einerseits bezieht sich Typus auf den Bereich der Bibelexegese und bezeichnet Figuren oder Geschehnisse des Alten Testaments, die ihre antitypische Entsprechung im Neuen Testament haben. Auf diesen Bedeutungsaspekt des Begriffes wurde bereits eingegangen.

¹⁶¹ Marjorie McCormick, 36.

¹⁶² Vgl. Pratt, 11.

Andererseits ist ein Typus eine literarische Figur, die eine soziale Gruppe oder eine bestimmte Klasse repräsentiert und dabei deutliche Merkmale aufweist, die diese Einordnung zulassen.¹⁶³

Die hauptsächlichen Kennzeichen eines Typus sind die Überschaubarkeit der bezeichnenden Merkmale sowie die Unveränderlichkeit der Figur. Die Merkmale sind typisch für eine bestimmte Herkunft und vom Leser leicht und auf Anhieb zu erkennen und einzuordnen.¹⁶⁴ Als Beispiel lassen sich die widerspenstige Frau (Katherina aus Shakespeares *The Taming of the Shrew* (1623)), oder der junge Gelehrte (Jim Dixon aus Kingsley Amis' *Lucky Jim* (1954)) anführen.

E. M. Forster führt in *Aspects of the Novel* eine Unterscheidung zwischen *flat* und *round characters* ein.¹⁶⁵ Dabei nennt er als Merkmale der *flat characters* oder *types*, dass sie in einem Satz umschrieben werden können, zweidimensional gestaltet sind und vom Leser leicht behalten und auf Anhieb wiedererkannt werden können, da sie sich nicht entwickeln. Die *round characters* stellen das Gegenteil der *flat characters* dar, sie machen eine Entwicklung durch und sind facettenreich.

Anhand dieser Unterscheidung von *flat* und *round characters* könnten die Frauenfiguren bei Joyce nicht pauschal als Frauentypen bezeichnet werden. Nur wenige der Figuren sind eindimensional gestaltet. Forster unterscheidet jedoch nicht strikt zwischen *flat* und *round*, sondern zeigt, dass es Übergänge von „really flat“ zu „the beginning of the curve towards the round“ bis hin zu „round“¹⁶⁶ gibt. Zudem können Figuren innerhalb eines Romans von einem *flat* zu einem *round character* und dann wieder *flat* werden. Als Beispiel nennt er Lady Bertram aus Jane Austens *Mansfield Park* (1814): „she has in a single sentence been inflated into a round character and collapsed back into a flat one.“¹⁶⁷

Der Begriff Typus wird in der vorliegenden Arbeit nicht im engeren Sinne der Definition des *flat character* benutzt, sondern im weiteren Sinne, wie ihn Forster am Beispiel der Figur der Lady Bertram erläutert. Figuren können nicht nur, wie Forster es schildert, vorwiegend typisch sein, und in einer entscheidenden Szene individuelle Züge zeigen, sondern sie können auch umgekehrt meist individuell gestaltet sein und dennoch typische Züge tragen.

Dies ist bei Joyces Frauenfiguren der Fall. Ihre Gestaltung beinhaltet stets eine Fülle an individuellen Details, meist tragen sie mehrdeutige Namen und haben eine persönliche Vergangenheit. Dennoch tragen sie typische Züge und haben neben ihrer individuellen auch eine universelle Dimension. Wie in den vorangegangenen Kapitel ausgeführt,

¹⁶³ Hier und im Folgenden vgl. *Harper Handbook*, s. v. *Type, Type Characters*; Abrams, s. v. *Character and Characterization.*; sowie Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart, 1989, s. v. *Type, Typus*. Manfred Pfister, *Das Drama*. München, 1977, 244ff.

¹⁶⁴ Im Drama werden diese Charaktere auch als *stock characters* bezeichnet. Besonders in der Komödie gibt es ein großes Repertoire an diesen stereotypen Charakteren die meist der Lächerlichkeit preisgegeben werden.

¹⁶⁵ Vgl. E. M. Forster, *Aspects of the Novel*. London, 1961, 65ff.

¹⁶⁶ Ebd., 65.

¹⁶⁷ Ebd., 73.

hat diese universelle Dimension dazu geführt, dass Joyces Frauenfiguren als Stereotype begriffen und kritisiert wurden.

Es muss zwischen Figuren unterschieden werden, deren vorrangige Funktion die Repräsentation einer sozialen Gruppe oder einer Klasse ist und solchen, die durch stereotype Eigenschaften auch, aber nicht nur als Repräsentanten gesehen werden können. Erstere werden häufig auch als Stereotype bezeichnet, während über letztere gesagt werden kann, dass sie stereotype Züge tragen.

Der Begriff Stereotyp stammt ursprünglich aus dem Bereich der Drucktechnik und bezeichnet eine feste Druckform aus einem Stück, die für automatische Druckmaschinen verwendet wurde. Diese Form stellte eine Verbesserung der Drucktechnik dar, da sie lange nutzbar ist und somit eine praktisch endlose Reproduktion ermöglicht. In diesem Sinne wurde der Begriff in zahlreiche Wissenschaftsbereiche, besonders in die Sozialwissenschaften, aber auch die Literaturwissenschaft übertragen. Es handelt sich hier bei Stereotypen um die Vervielfältigung von Urteilen oder Überzeugungen, ohne den spezifischen Kontext einer Situation zu berücksichtigen. Dabei kann es sich um die Bewertung von sozialen Gruppen oder auch Personen handeln. Kunow unterscheidet den Begriff Stereotyp von dem verwandten und oft synonym benutzten Begriff Klischee.¹⁶⁸ Ersterer bezieht sich auf die Bezeichnung von Urteilen über soziale Gruppen und deren so genannte Charakteristika, während der Begriff Klischee „sehr viel freier in vielen unterschiedlichen Kontexten verwandt“¹⁶⁹ wird.

Bei der Analyse von Figuren, die in den Bereich der Typen beziehungsweise Stereotypen fallen, geht es demnach um die Auseinandersetzung mit Vorurteilen. Dabei kann entweder die Frage nach dem reflektierten Umgang mit Vorurteilen gestellt werden. Es kann aber auch Gegenstand der Untersuchung sein, ob Vorurteile unbewusst und damit unkritisch übernommen wurden.

Die Begriffe Typus und Stereotyp werden in literaturwissenschaftlichen Analysen bisweilen gleichwertig gebraucht. Beide weisen ein begrenztes Bündel an Merkmalen auf, die als typisch für Vertreter einer bestimmten Gruppe gelten. Es muss jedoch genau zwischen den Domänen, aus denen diese beiden Begriffe stammen, unterschieden werden.

Ein Typus ist ein literarisches Phänomen, das ausschließlich innerhalb literarischer Werke zu finden ist. Wird der Typus betrachtet, sind die entsprechenden typischen Merkmale von Bedeutung, mit denen er ausgestattet ist und inwieweit der Autor sie übernimmt oder variiert. Wird das Werk, in dem der Typus gestaltet ist, in einem soziologischen Kontext betrachtet, so können die Vorurteile, die gegenüber z. B. sozialen Gruppen zum Ausdruck kommen, analysiert werden. Der literarische Typus wird in ei-

¹⁶⁸ Vgl. Rüdiger Kunow, *Das Klischee. Reproduzierte Wirklichkeiten in der englischen und amerikanischen Literatur*. München, 1994, 5.

¹⁶⁹ Ebd.

ner anderen Domäne, nämlich der gesellschaftlichen, betrachtet und damit auch bewertet.

Bei der Beurteilung von literarischen Stereotypen beziehungsweise Figuren mit stereotypen Eigenschaften muss also, wie auch bei den Archetypen, sowohl der Standpunkt des Autors als auch der des Interpreten in Betracht gezogen werden. Da es sich bei der Analyse von Vorurteilen beziehungsweise dem Umgang mit Vorurteilen in der Literatur auch um eine soziologische Fragestellung handelt, spielen auch die gesellschaftlichen Hintergründe der Autoren und Rezipienten eine Rolle.

Dies ist besonders bei der Betrachtung von Frauentypen von Bedeutung, da sich die Rolle der Frau in der Gesellschaft – und damit die entsprechenden Überzeugungen und Einstellungen – in den vergangenen Generationen gewandelt hat. Die Analyse weiblicher Figuren mit Hilfe von Frauentypen muss sich daher dem möglichen Vorwurf stellen, ein Schubladendenken in Bezug auf Frauen und somit Vorurteile zu fördern.

Im Forschungsüberblick wurde gezeigt, wie unterschiedlich die Bewertung derselben Frauenfiguren ausfällt, abhängig vom Standpunkt des Interpreten. Dabei spielen Zeitgeist und ideologische Strömungen im Kontext des Interpreten eine wichtige Rolle. So gibt es den Standpunkt, Joyce bilde in seinen Werken das wahre Wesen der Frau ab, wie es zum Beispiel C. G. Jung in einem Brief an James Joyce zum Ausdruck bringt: „The 40 pages of non stop run in the end is a string of veritable psychological peaches. I suppose the devil’s grandmother knows so much about the real psychology of a woman, I didn’t.”¹⁷⁰

Eine Gegenposition dazu beziehen Gilbert und Gubar, die Joyce vorwerfen, ein negatives, weil typisch männlich-zentriertes Frauenbild zu gestalten:

Whether like Joyce’s fluidly fluent Anna Livia Plurabelle, woman ceaselessly burbles and babbles on her way to her “cold mad feary father”, or whether like his fluently fluid Molly Bloom, she dribbles and drivels as she dreams of male jinglings, her artless jingles are secondary and asyntactic. Molly’s bewilderment at the classical concept of “metempsychosis” and her implicit metamorphosis of it into the babble of “Met him pike hoses” exemplify the parrot-like blankness with which Joyce’s women respond to abstract concepts.¹⁷¹

Zusammen betrachtet sind diese Aussagen jedoch nicht so unterschiedlich, wie sie auf den ersten Blick aussehen. Beide Analysen gehen letztlich davon aus, dass Joyce in seinem Werk den Versuch unternimmt, das ‚wahre Wesen der Frau‘ abzubilden. Was variiert, sind die Bewertungen, ob und inwiefern ihm dies gelungen ist.

Für das Feld der feministischen Literaturwissenschaft ist es von Interesse, literarische Texte, die möglicherweise Vorurteile durch die Verwendung von Stereotypen transportieren, zu untersuchen. Charakterzüge von weiblichen Figuren, die männliche Kritiker als typisch weibliche akzeptieren, können von weiblichen Kritikern als stereotyp entlarvt werden. Erst dadurch kann auch eine mögliche parodistische Funktion entdeckt werden.

¹⁷⁰ Ellmann, *James Joyce*, 629.

¹⁷¹ Gilbert und Gubar, 232.

Es ist daher wichtig, angeblich typische Eigenschaften einer Figur kritisch zu betrachten, da es leicht geschehen kann, dass Ironie, satirische Züge oder Kritik nicht bemerkt werden, wenn Stereotype mit Fakten verwechselt werden.

b. Eine Abgrenzung der Begriffe „Archetypus“ und „Stereotyp“ für ihre Anwendung in der Literaturwissenschaft

Der Begriff Stereotyp kann nicht synonym mit dem Begriff Archetypus benutzt werden. Dies ist besonders im Hinblick auf die Beschäftigung mit Frauentypen, die sowohl stereotype als auch archetypische Züge tragen, von Bedeutung. Annis Pratt erläutert diesen Unterschied:

Stereotypes differ from archetypes, I feel, in representing clusters of symbols that have become rigid and hence restrictive to full personal development. Archetypes, conversely, are fluid and dynamic, empowering women's personalities to grow and development. Some feminist theoreticians take stereotype and archetype as synonymous.¹⁷²

Was Pratt hier schildert, ist besonders im Bereich der feministischen Literaturwissenschaft häufig anzutreffen. Der Archetypus wird als ein Stereotyp und damit als ein Vorurteil oder Klischee empfunden. Archetypus und Stereotyp finden sich jedoch auf unterschiedlichen Ebenen. So ist der Archetypus der Ursprung seiner jeweils möglichen Ausgestaltungen, während das Stereotyp auf die Ebene des Produkts gehört.

Wie bereits dargelegt, ist der Archetypus zunächst eine Leerform, die es immer wieder neu zu gestalten gilt und die damit neutral ist. Was als Stereotyp beziehungsweise Vorteil empfunden werden kann, ist also nicht der Archetypus selbst, sondern die Art der Ausgestaltung. So kann eine bestimmte Art und Weise der Gestaltung immer wieder reproduziert und dabei auf ein Bündel von Eigenschaften begrenzt werden. Damit wird diese Gestaltung stereotyp, nicht aber der zugrunde liegende Archetypus.

In der Werbung wird zum Beispiel recht häufig mit Stereotypen dieser Art gearbeitet. Wenige Merkmale, wie z. B. eine Schlange, ein Apfel und eine attraktive Darstellerin, können einen Verweis auf die archetypische Verführerin Eva herstellen. Dies macht aus der biblischen Figur der Eva allerdings keinen Archetypus, sondern ein Stereotyp, weil hier auf ein typisches Element, nämlich die Verführung, angespielt wird. Eva als Figur repräsentiert jedoch nicht den gesamten, sondern lediglich einen Aspekt des Archetypus der *Großen Mutter*.

Durch die ständige Wiederholung dieser einseitigen Ausgestaltung des Archetypus kann sie zu einer stereotypen beziehungsweise typischen Darstellung werden. Bestimmte typische Eigenschaften wecken eine entsprechende Lesererwartung an die Figuren und deren Handeln. Es ist allerdings wichtig, den Archetypus nicht mit dem Stereotyp beziehungsweise dem literarischen Typus, der eine deutlich engere Bedeutung hat, zu

¹⁷² Pratt, 132.

verwechseln. Die Variationsmöglichkeiten des Archetypus sind unendlich, er kann in immer neuer Form dargestellt werden. Das Stereotyp beziehungsweise der literarische Typus hingegen kommt mit einer geringen und fest gefügten Anzahl an Merkmalen aus.

3. Grundlagen der Gestaltungsmuster von Frauentypen bei James Joyce: sozial-historische Vorbilder und literarische Vorlagen

Wie erläutert, gibt es eine Reihe von wiederkehrenden Frauentypen bei Joyce. Bei der Gestaltung dieser Frauentypen greift er auf etablierte Vorstellungen bezüglich dieser Typen zurück, die sich in der Gesellschaft und der religiösen Erziehung seiner Zeit, aber auch in Literatur und Mythologie finden. Das Besondere an Joyces Gestaltungsweise ist, dass er diese Vorlagen nicht unverändert übernimmt, sondern typische Merkmale anders kombiniert oder die Figuren in unüblichen Kontexten präsentiert.

Um diese Abweichungen und Veränderungen erkennen zu können, ist eine Vertrautheit mit den Prätexten notwendig. Die Frauentypen, die Joyce gestaltet, entstammen zum großen Teil der Dubliner Gesellschaft um die Jahrhundertwende. Diese Gesellschaft war, wie auch die der meisten westlichen Länder zu jener Zeit, patriarchalisch strukturiert und stark christlich geprägt.

Joyce konnte bei seinen zeitgenössischen Lesern eine Vertrautheit mit den Vorlagen voraussetzen. Da sich die Gesellschaftsstrukturen in den Jahrzehnten seit Entstehung und Veröffentlichung der Werke verändert haben, kann dieses Wissen bei heutigen Lesern allerdings nicht mehr im gleichen Maße vorausgesetzt werden. Aus diesem Grund sollen die betreffenden Vorstellungen von Frauentypen in diesem Kapitel skizziert werden.

Es handelt sich dabei im Wesentlichen um die Typen Jungfrau, Mutter und alte Frau, die in ihrem Ursprung archetypisch sind. In literarischen und künstlerischen Werken sowie in gesellschaftlichen und religiösen Überzeugungen finden sich verschiedene Ausgestaltungsformen dieser Archetypen. Den Joyceschen Frauentypen liegen sowohl diese literarischen und künstlerischen Variationen, als auch der Archetyp selbst zugrunde. Von Bedeutung für das Argument der vorliegenden Arbeit ist die Tatsache, dass Joyce nicht eigene Variationen schafft, die sich in die Reihe ihrer Vorläufer einordnen, sondern vorhandene Formen neu kombiniert, durch die eine kritische Betrachtung ihrer Vorgänger ermöglicht wird. Zudem scheint die Ausgestaltung seiner Frauenfiguren zunehmend facettenreicher und damit archetypischer zu werden.¹⁷³ Im Folgenden werden daher sowohl die zu Joyces Zeiten gängigen literarischen Ausgestaltungen sowie gesellschaftlich geprägten Versionen der weiblichen Archetypen, auf die Joyce in seinen

¹⁷³ Der Archetypus weist Neumann zufolge verschiedenste Facetten auf. Siehe Kapitel B.II.1.a dieser Arbeit.

Werken anspielt, erläutert, als auch die Archetypen selbst. Außerdem wird auf Vorstellungen von irischen Frauentypen eingegangen, die in Joyces Dublin vorherrschend waren. Es handelt sich dabei um das dominante Frauenideal der heiligen Jungfrau Maria und sein Gegenbild der Hure, sowie um die Repräsentation Irlands als Frau.

a. Die weiblichen Archetypen: Traditionelle Variationen der Gestaltung in Gesellschaft und Literatur

i) Der Archetypus der Mutter: seine Struktur und Manifestationen

Der Archetypus der Mutter nimmt eine zentrale Position im menschlichen Bewusstsein ein. Diese Dominanz des *Mutter*-Archetypus erklärt sich mit der menschlichen Urerfahrung, welche die Mutter als einerseits „lebensspendende“ und damit schöpferische, andererseits als „lebensverweigernde“ und damit zerstörerische Instanz begreift.¹⁷⁴ Insgesamt ist der Archetypus der Mutter dreigestaltig und wurde in vorpatriarchaler Zeit als junges Mädchen, reife Frau und Greisin gesehen.¹⁷⁵ Von ihm leiten sich also die Aspekte der Jungfrau und der alten Frau, auf die in den folgenden Kapiteln eingegangen wird, ab.¹⁷⁶ Diese drei Aspekte – Jugend, Reife, Alter – entsprechen den menschlichen Urerfahrungen von Geburt, Leben und Tod, die sich sowohl in den Jahreszeiten als auch den Mondphasen wieder finden. Daher wurden auch die Erde und das Meer in ihrer dualen Funktion als lebensspendend und lebenszerstörend als weiblich begriffen.¹⁷⁷ Dies erklärt wiederum, weshalb der Ausdruck *Große Erdmutter* (*Gea Tellus*) häufig synonym zu der Bezeichnung *Große Mutter* verwendet wird. Die drei Frauentypen – Jungfrau, Mutter und alte Frau – gehören eigentlich zusammen und lassen sich in ihrer Gesamtheit auf den Archetypus der *Großen Mutter* zurückführen.¹⁷⁸

Bei Ausgestaltungen dieses Archetypus finden sich aber, vor allem in patriarchal geprägten Gesellschaften, häufig diese Elemente der Schöpferin, Bewahrerin und Zerstörerinnen¹⁷⁹ in getrennten Bildern. Dabei wird die Mutter in männlich geprägten Ausgestaltungen in ihre dualen Aspekte der *guten* und der *furchtbaren Mutter* gespalten. Marjorie McCormick untersucht in ihrer Arbeit *Mothers in the English Novel. From Stereotype to Archetype* Mutterfiguren unter diesem Blickwinkel und stellt einen Wandel fest, der

¹⁷⁴ Vgl. Neumann, *Große Mutter*, 81.

¹⁷⁵ Vgl. Anneliese Lissner, Rita Süßmuth und Karin Walter, *Frauenlexikon. Traditionen. Fakten. Perspektiven*. Freiburg, Basel und Wien, 1988, s. v. *Urbilder, weibliche; Historische und mythologische Ausformungen*.

¹⁷⁶ Vgl. Neumann, *Große Mutter*, 73ff.

¹⁷⁷ Vgl. Lissner/Süßmuth/Walter, s. v. *Urbilder, weibliche; Inhalte und Formgestalten*.

¹⁷⁸ Vgl. Neumann, *Große Mutter*, 35.

¹⁷⁹ Vgl. Lissner/Süßmuth/Walter, s. v. *Urbilder, weibliche; Historische und mythologische Ausformungen*.

sich im Vergleich von frühen englischen Romanen mit solchen aus dem zwanzigsten Jahrhundert ergibt.¹⁸⁰

Sie erkennt in Mutterfiguren des frühen englischen Romans die oben beschriebene Aufspaltung in *gute* und *furchtbare* beziehungsweise schlechte Mütter. Gute Mütter, meist als idealisierte Mutterfiguren gestaltet, sind nicht handlungsfähig, da sie für gewöhnlich abwesend, d.h. verstorben, krank oder verschwunden sind. Die schlechte Mutter hingegen mag zwar anwesend sein, ist als Mentorin jedoch unbrauchbar, da sie sich ungeschickt und egoistisch verhält. Meist wird sie letztendlich durch eine höhere Autorität in ihre Schranken verwiesen, wodurch ihr jegliche Macht genommen wird. Durch diese Gestaltung wird die Mutterfigur der Lächerlichkeit preisgegeben. Fokus eines solchen Romans sind die Heldin oder der Held, die lernen müssen, ohne Mutter beziehungsweise mit einer schlechten Ersatzmutter zu leben.¹⁸¹ McCormick stellt fest, dass diese frühen Gestaltungen von Mutterfiguren eher statisch und marginal sind. Mütter werden selten bis nie als Individuen gestaltet, was sich unter anderem daran ablesen lässt, dass sie in englischen Romanen meist als „Mrs.“ bezeichnet werden, jedoch keinen Vornamen tragen. Sie werden an ihren Fähigkeiten gemessen, die Bedürfnisse ihrer Kinder und Ehemänner zu befriedigen; die eigene psychologische, intellektuelle und emotionale Entwicklung der Mütter kommt hingegen im frühen englischen Roman kaum zum Ausdruck.¹⁸²

Diese Marginalisierung von Mutterfiguren in der Literatur sieht Marjorie McCormick als im Patriarchat begründet:

[...] patriarchal cultures have tended to divide the archetype into its two opposing aspects, one wholly destructive, the other wholly benevolent; numerous cultural and mimetic forms reinforce this division. The effect – and presumably the subconscious intent – is to undermine the potency of the quintessential woman and so maintain the dominance of the patriarchy.¹⁸³

Ab dem späten 19. Jahrhundert erkennt McCormick eine Entwicklung bei der Gestaltung von Mutterfiguren; diese werden handlungsrelevant, mächtiger und menschlicher. Sie stellen eine Vorstufe zu den differenzierteren Mutterportraits des zwanzigsten Jahrhunderts dar.¹⁸⁴ McCormick begreift diese Entwicklung als einen Wandel vom Stereotyp hin zum Archetypus. Dabei sieht sie den Archetypus als Grundlage für komplette Mutterportraits, die Mütter in allen Facetten und psychologisch ‚realistisch‘ beschrei-

¹⁸⁰ Vgl. Marjorie McCormick, 177.

¹⁸¹ Vgl. ebd., 3ff.

¹⁸² Vgl. ebd., xivff.

¹⁸³ Vgl. ebd., 142f.

¹⁸⁴ Dies lässt sich auch an der Entwicklung der Gattung des weiblichen Initiationsromans erkennen. Beim frühen Initiationsroman stand noch der Eintritt der jungen Frau in die Gesellschaft im Mittelpunkt, während die Mütter als Mentorfiguren entfielen, weil sie entweder gut und abwesend oder böse waren. Im zwanzigsten Jahrhundert finden sich vermehrt Romane, welche die Initiation in eine neue Lebensphase von Müttern beschreiben und sie somit in den Fokus bringen. Zur Entwicklung dieser Gattung siehe Stefanie Winther, *Weibliche Initiation in den Romanen von Virginia Woolf und Doris Lessing*. Trier, 2005.

ben, während das stereotype Mutterbild nur auf einem Teil des Mutter-Archetypus basiert und daher unvollständig ist.¹⁸⁵

The new mother, like Neumann's Great Mother but also like our own flesh-and-blood mothers, is a complex combination of life-force and death-force, fulfillment and denial, sympathy and hostility, nurture and rejection, fecundity and barrenness. She is regarded, both as an individual and as a symbol, with a mixture of devotion and distrust, admiration and fear.¹⁸⁶

In diesem Zusammenhang lobt McCormick Joyces Figur der May Dedalus als ein Beispiel für die facettenreichen Mutterportraits des zwanzigsten Jahrhunderts. Hier werde die Ausgestaltung der Mutterfigur dem Archetypus der *Großen Mutter* gerecht.¹⁸⁷ Inwieweit dieser Einschätzung zuzustimmen ist, wird die Textanalyse ergeben.

Die Mutter als Ursprung allen Lebens steht in Kontrast zu patriarchal geprägten Glaubensrichtungen, in denen ein Gott, der als männliches Wesen verstanden wird, als Lebensursprung gilt. Im Gegensatz zu matriarchal geprägten Kulturen, wie der frühen irischen beziehungsweise der keltischen¹⁸⁸, wird der christlichen Kultur die Erschaffung der Welt und der Menschheit einer männlichen Gottheit zugeschrieben. Die Frau gilt, besonders in der katholischen Kirche, als dem Mann untergeordnet und nimmt daher auch in der Mythologie eine untergeordnete Rolle ein. Dies zeigt sich deutlich am Beispiel der biblischen Figuren Eva und Maria, auf die in den folgenden Kapiteln eingegangen wird.

Wichtig für den Stellenwert der Mutterfigur innerhalb christlich geprägter Kulturen ist, dass der Schöpfungsmythos hier auf ein männliches Wesen übertragen wurde. Damit wird die Bedeutung der Mutter deutlich beschnitten. Simone de Beauvoir führt dies darauf zurück, dass die Frau dem Mann in ihrer Mutterfunktion als bedrohlich erscheint und daher unterworfen werden muss.¹⁸⁹ In der Literatur findet dies seinen Ausdruck, indem die Mutter als ideal und harmlos oder als lächerlich dargestellt wird.

ii) Der Archetypus der Jungfrau: Varianten der Ausgestaltung

Der Begriff *virgo intacta* bezog sich in vorchristlichen Kulturen, wie der keltischen, nicht auf den Status der sexuellen Unversehrtheit, sondern auf die eigenständige Identität als Frau, die sich nicht von der eines Mannes herleitete. Sexualität wurde als geheiligtes Ritual gesehen und gehörte daher zum Bereich der Jungfrau.¹⁹⁰ Diese ganzheitli-

¹⁸⁵ Vgl. Marjorie McCormick, xxiif.

¹⁸⁶ Ebd., xvii.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., 145.

¹⁸⁸ Vgl. Sylvia und Paul F. Botheroyd, *Lexikon der keltischen Mythologie*. München, 1999. 311f. und Edain McCoy, *Die keltische Zauberin. Mythen. Rituale. Symbole*. München, 2003. 130ff. und Lissner/Süssmuth/Walter, s. v. *Urbilder, weibliche; Historische und mythologische Ausformungen*.

¹⁸⁹ Vgl. de Beauvoir, 228.

¹⁹⁰ Vgl. McCoy, 121f.

che archetypische Deutung der Jungfrau wurde in patriarchal geprägten Bildern in das Gegensatzpaar der Heiligen und der Hure aufgespalten.¹⁹¹

Dieser Typus der Heiligen/Hure beziehungsweise Jungfrau/Hure, der in Joyces Werken immer wieder auftritt, fand sich auch in der ihm vertrauten patriarchal geprägten Gesellschaft. Dort wurde die Frau häufig als „das Andere“¹⁹² begriffen und daher als gefährliches Wesen gesehen, das dem Mann Verderben bringt. Es finden sich zahllose Versionen dieser ‚gefährlichen Frauen‘ in Literatur und Mythologie, wie die *Femme Fatale*, *la belle dame sans merci*, die Sirenen oder die Salome-Figur.¹⁹³

Dieser Typus stellt eine Projektion männlicher Vorstellungen von Weiblichkeit dar. Durch die Distanz, die zwischen dem Beobachter und dem Objekt der Beobachtung besteht, erscheint die Frau als fremd, unverständlich und rätselhaft. Weiblichkeit wird aus der männlichen Perspektive als potentiell gefährlich empfunden, da die Frau Triebe und Emotionen erwecken („verzaubern“) und Nachwuchs ‚produzieren‘ kann. Daraus resultiert ein Unbehagen gegenüber der Frau und ein (vergeblicher) Wunsch nach Kontrolle.¹⁹⁴ Dies wiederum führte zu einer Aufspaltung des Typus der jungen Frau in ein Idealbild („Heilige“) und seinen Gegenentwurf („Hure“).

Am Beispiel der biblischen Figuren Eva und Maria lassen sich diese paradoxen Weiblichkeitsimaginationen besonders gut verdeutlichen. Die Jungfrau Maria gilt in diesem Zusammenhang als Idealbild, während Eva den Gegenentwurf zu diesem Ideal darstellt.¹⁹⁵ In ihrem Mutteraspekt symbolisiert Maria die versorgende und aufopferungsvolle Seite der Weiblichkeit, behält aber gleichzeitig ihre Jungfräulichkeit und damit Reinheit und Unschuld. Das Streben nach dem Erreichen dieses Ideals wird Frauen in christlich-patriarchal geprägten Gesellschaften als Pflicht auferlegt, obwohl es in dieser Form nicht erreichbar ist. Die Tugenden der Maria (Opferbereitschaft, Güte, Hingabe, Selbstlosigkeit) werden dabei als Maßstab benutzt. Diesem Ideal der Maria wird die Gestalt der Hure¹⁹⁶ als negativer Gegenpol entgegeng gehalten, deren Ziel es ist, den Mann ins Verderben zu stürzen¹⁹⁷. So kommt es zu einem Gegensatzpaar Heilige/Hure, das im Grunde nur in seiner Gesamtheit eine Einheit bildet und dann sowohl positive als auch negative Seiten des Archetypus der *Großen Mutter* darstellt¹⁹⁸.

Besonders in der irischen Gesellschaft, herrschte diese Erwartungshaltung an Frauen vor, da der Kult der Maria hier sehr stark ausgeprägt war. Auf den irischen Marienkult

¹⁹¹ Vgl. Lissner/Süssmuth/Walter, s. v. *Urbilder, weibliche; Ganzheitliche Aspekte*.

¹⁹² De Beauvoir, 16.

¹⁹³ Vgl. Hallissy, xiii.

¹⁹⁴ Vgl. ebd., 15ff.

¹⁹⁵ Diese Polarität zwischen Eva und Maria findet sich auch auf struktureller Ebene wieder. Im Sinne der typologischen Beziehungen zwischen den Figuren gilt Maria als *Antitypus* zu Eva. Auf die typologische Beziehung zwischen diesen beiden Figuren wird weiter unten eingegangen.

¹⁹⁶ Im Neuen Testament wird die christenfeindliche Weltmacht Rom als „Die Hure Babylon“ bezeichnet. Siehe z. B. Offenbarung, 17,5: „Auf ihrer Stirn stand ein Name: *Babylon, die Große*, die Mutter der Huren und aller Abscheulichkeiten der Erde.“ Hier wird eine Macht, die der christlichen Gemeinde feindlich gegenüber stand, mit Weiblichkeit in Verbindung gebracht.

¹⁹⁷ Vgl. Lissner/Süssmuth/Walter, s. v. *Eva, Maria*.

¹⁹⁸ Vgl. Neumann, *Große Mutter*, 81.

und seine Manifestationen wird im Kapitel zu den irischen Frauentypen genauer eingegangen. Solche Gesellschaften fördern die Entstehung eines schizophränen Frauenbildes, denn die sozialen und ökonomischen Umstände erfordern meist auf Seiten der Frauen einen Balanceakt zwischen den beiden Polen. Die einzige wirklich einträgliche und sichere ‚Karriere‘, die sich den Frauen in einer derart strukturierten Gesellschaft bietet, ist die der Ehefrau. Wie Ulrich Schneider es in Bezug auf die Dubliner Gesellschaft zur Zeit von Joyce formuliert:

[...] nämlich, auf der einen Seite unschuldig genug zu sein, um der Moral der Kirche und der bürgerlichen Gesellschaft Genüge zu tun, andererseits aber auch verführerisch genug, um sich einen Mann zu angeln und damit finanziell versorgt zu sein.¹⁹⁹

Aus dieser Notwendigkeit resultiert eine Doppelmoral. Vordergründig würde von Frauen erwartet, sich tugendhaft und unschuldig zu zeigen, gleichzeitig müssten sie jedoch einen Mann zur Ehe ‚verführen‘. Aus moralischer Sicht könne so eine Frau nur scheitern, denn um in den Stand der Ehe zu gelangen und dem Ideal näher zu kommen, müsse sie sich zunächst als Eva verhalten und verführen.²⁰⁰

Dieses immer wiederkehrende Handlungsmuster – eine junge Frau gibt sich unschuldig und naiv mit dem Vorsatz, einen Mann an sich zu binden – taucht in verschiedenen Variationen in der Literatur auf. Dabei kann die Frau sowohl als moralisch verwerflich dargestellt, aber auch als lächerliche Figur entlarvt werden. Allerdings fällt die Entscheidung, ob es sich bei einer weiblichen Figur um eine moralisch verwerfliche Verführerin oder ein tugendhaftes Mädchen handelt, nicht immer leicht. So glaubte zum Beispiel Samuel Richardson durchaus an die Vorbildfunktion seiner Protagonistin Pamela im gleichnamigen Briefroman, der den aussagekräftigen Untertitel *Or Virtue Rewarded* (1740) trägt. Pamela widersetzt sich vehement den Annäherungsversuchen ihres Dienstherrn, bis dieser sich dazu bereit erklärt, sie zu heiraten. Es fanden sich aber auch Kritiker, die in Pamelas Verhalten eine Strategie erkannten, sich einen Ehemann zu verschaffen, anstatt als Maitresse zu enden. Fielding macht diesen Vorwurf in seiner Parodie *Shamela* (1741) besonders deutlich.

Die Frau kann in der Literatur sogar als tödliche Gefahr für den Mann erscheinen. So führt Margaret Hallissy in ihrer Arbeit *Venomous Woman* eine ganze Reihe von Beispielen aus der Literatur an, bei denen es um weibliche Figuren geht, die die männlichen Protagonisten mit ihren ‚weiblichen Waffen‘ verzaubern, verwirren, täuschen und schwächen oder sogar töten, um sie an sich zu binden und so Macht über sie zu gewinnen. Die ‚weiblichen Waffen‘ werden in diesem Zusammenhang meist als Gift bezeichnet. Gemeint sind damit alle weiblichen Attribute, die einen Mann in ihren Bann ziehen können, fast ausschließlich körperliche Reize (besonders lange Haare), sowie Kleidung,

¹⁹⁹ Ulrich Schneider, *James Joyce: »Dubliners«*. München, 1982, 58.

²⁰⁰ „Der Mann ist es, der sie zu diesen Täuschungsmanövern ermutigt, indem er getäuscht zu werden verlangt: anschließend ärgert er sich, klagt an. Wenn das Mädchen aber keine List anwendet, reagiert er gleichgültig bis feindselig. Locken lässt er sich nur von einer Frau, die ihn hereinlegt. [...] Es liegt in ihrem eigenen Interesse, sich scheinbar gratis anzubieten. So wird man ihr denn vorwerfen, perfide und verätherisch zu sein.“ De Beauvoir, 437.

Schmuck und Schminke, die diese Reize besonders hervorzuheben vermögen, aber auch Substanzen, die tatsächlich zum Tode führen können.²⁰¹

The image of the woman who uses poison or is venomous is, above all, an image of female power and male fear of that power. The power comes in three forms: power derived from a woman's special secret knowledge of the poison/potion, power derived from her special relationship with a venomous animal, and power derived involuntarily from an external source. [...] All the misogynistic notions related to the image are manifestations of male fear of domination by a woman.²⁰²

Als Beispiele für diese für den Mann gefährlichen Frauen führt Hallissy zunächst die biblische Eva an, durch deren Verführung Adam sündigte und so das Paradies verlor.²⁰³ Doch auch in Homers *Odyssee* finden sich weibliche Figuren, die versuchen, den Protagonisten durch ihre Zauberkraft an sich zu binden und so Macht über ihn zu erlangen. Hier jedoch kann sich der Held wehren und die Gegenspielerin unterwerfen. So gelingt es Odysseus als einzigem, sich der Magierin Circes zu widersetzen und sie zu zwingen, seine Männer, die sie in Tiere verzaubert hat, wieder zurückzuverwandeln.²⁰⁴

So vielseitig die Details der Ausgestaltungen dieses Frauentyps in Literatur, Kunst und Gesellschaft sein mögen, lassen sich dennoch einige grundlegende Merkmale feststellen, die allen gemeinsam sind. Frauenfiguren, die den Doppeltypus Heilige/Hure verkörpern werden als oberflächlich anziehend, verführerisch und faszinierend dargestellt, dann aber als abstoßend, gefährlich und verderbenbringend entlarvt. Diese beiden Typen, das Ideal und sein Gegenentwurf, können auch getrennt voneinander auftreten.

iii) Der Archetypus der alten Frau: Varianten der Ausgestaltung

Die alte Frau gehört als Aspekt des Zerstörens und Auflösens zum Archetypus der *Großen Mutter*.²⁰⁵ Aus dieser dreifachen Gestalt herausgelöst erscheint sie als Schreckensbild, das mit negativen Assoziationen besetzt ist: Erich Neumann bezeichnet die alte Frau als negativen Teilaspekt der *Großen Mutter* und ordnet sie in den Bereich der *furchtbaren Mutter* ein.²⁰⁶ Hierhin gehören die menschlichen Urerfahrungen, welche Neumann als die „Todesmysterien“ bezeichnet. Zu diesen Erfahrungen zählen das „Festhalten/Fixieren/Einfangen“ sowie „Verringern/Fressen“²⁰⁷, welches schließlich zur „Auslöschung“ und damit zum Tod führt. Am Ende steht jedoch die Rückkehr in den

²⁰¹ Der Vergleich weiblicher Accessoires und Kosmetika mit Waffen oder Giften ist in der Literatur üblich. Ein Beispiel dafür wäre im 18. Jahrhundert die Toiletentisch-Szene der *Bellinda*. Siehe Alexander Pope, „The Rape of the Lock.“, Oxford, 1983, 89f.

²⁰² Hallissy, XIV.

²⁰³ Vgl. Hallissy, Kapitel 2 „Mother Eve and Other Death-Dealers“, 15-58 und Warner, Kapitel 4 „Second Eve“, 50-67.

²⁰⁴ Vgl. Homer, *Odyssee*. Stuttgart, 1994.

²⁰⁵ Vgl. Neumann, *Große Mutter*, 81. und Lissner/Süssmuth/Walter, s. v. *Urbilder, weibliche, Spuren und Reste weiblicher Urbilder*.

²⁰⁶ Vgl. Neumann, *Große Mutter*, 81. Erläuterungen zu den negativen Achsen des Schemas, 84f.

²⁰⁷ Ebd., 81.

Schoß der *Mutter Erde*²⁰⁸, was den Neubeginn des Lebens symbolisiert. Ausgestaltete Figuren, die zu diesem Aspekt der *Großen Mutter* gehören, sind die *furchtbaren* Göttinnen früher Kulturen, wie z. B. Gorgo, Ishtar oder Isis.²⁰⁹

Der Aspekt der alten Frau wurde in vorpatriarchaler Zeit jedoch nicht ausschließlich als negativ gestaltet. Die alte Frau trat auch als weise Alte, die über Heilkräfte und andere magische, transformierende Kräfte verfügte, auf.²¹⁰ In patriarchal geprägten Projektionen erscheint sie hingegen als böse Hexe oder nutzlose Alte, die ihre Kräfte nur noch für sich selbst (im Gegensatz zur *guten Mutter*) einsetzt und den Jungen ihre Jugend neidet.²¹¹

Diese negative Deutung rührt vermutlich daher, dass der Lebensabschnitt der alten Frau mit dem Tod endet und daher nicht, wie die übrigen, als zukunftsgerichtet empfunden wird. Da die alte Frau mit körperlichem und geistigem Verfall, Unfruchtbarkeit und dem Tod assoziiert wird, fungiert sie als unangenehme Erinnerung an die eigene Sterblichkeit und wird damit abgelehnt.²¹² Ein weiterer Grund für die negative Konnotation des Typus der alten Frau ist die Tendenz patriarchaler Gesellschaften, die Frau nach ihrem körperlichen Wert zu bemessen. Simone de Beauvoir beschreibt die alte Frau in diesem Kontext wie folgt:

Die leidende, häßliche, alte Frau wird verabscheut. Man sagt von ihr wie von einer Pflanze, sie sei vertrocknet, verwelkt. [...] Am Körper der Frau jedoch, diesem Körper, der für ihn [den Mann] bestimmt ist, verspürt der Mann empfindlich den Niedergang des Fleisches. [...] Die alte Frau, die häßliche Frau sind nicht nur reizlose Objekte, sondern erwecken einen mit Angst gemischten Haß. In ihr kehrt die beunruhigende Gestalt der Mutter wieder, während die Reize der Ehefrau dahingeschwunden sind.²¹³

Die alte Frau kann weder für Nachwuchs sorgen, noch bietet sie jugendliche, attraktive Reize. Daher wird sie als unnützlich und damit negativ empfunden. In der Literatur tritt sie lediglich in der Rolle der aufopferungsvollen gütigen Großmutter als positive Figur in Erscheinung, meist erscheint sie jedoch als gefährliche und unheilbringende Hexe. Eine weniger gefahrbringende Variante ist die der dümmlichen und nutzlosen Alten, die als Belastung empfunden wird, weil sie durch ihr langes Leben die Ressourcen der jüngeren Generation verbraucht. Wie Mrs. Dashwood in Jane Austens *Sense and Sensibility* bemerkt: „[...] people always live forever when there is an annuity to be paid them [...]“²¹⁴ Shakespeare nutzt eben dieses Bild der alten Frau, der eine Lebensrente gezahlt wird, in den Eingangszeilen zu *A Midsummer Night's Dream*:

[...] but O, methinks, how slow
This old moon wanes! She lingers my desires,

²⁰⁸ Vgl. Lissner/Süssmuth/Walter, s. v. *Urbilder, weibliche, Spuren und Reste weiblicher Urbilder*.

²⁰⁹ Vgl. ebd., 87.

²¹⁰ Vgl. Lissner/Süssmuth/Walter, s. v. *Urbilder, weibliche, Spuren und Reste weiblicher Urbilder*, und McCoy, 145ff.

²¹¹ Vgl. McCoy, 145.

²¹² Vgl. ebd., 145.

²¹³ De Beauvoir, 215.

²¹⁴ Jane Austen, *Sense and Sensibility*. London, 1995, 9.

Like to a Step-dame or a dowager
Long withering out a young man's revenue.²¹⁵

In diesem Zusammenhang wird die alte Frau nach Meinung von Theseus nicht aufgrund ihrer vermeintlichen magischen Kräfte als Bedrohung empfunden, sondern da sie Lebensunterhalt verbraucht, ohne aus Sicht der Gesellschaft eine Gegenleistung dafür zu erbringen.

b) Joyces Irland: Irische Varianten der Gestaltung in Gesellschaft, Literatur und Joyces eigener Erfahrung

Das Irland, in dem James Joyce aufwuchs und das er in seinen Werken beschreibt, zeichnet sich durch zwei besondere Merkmale aus: zum einen durch einen strengen Katholizismus, und zum anderen durch das Abhängigkeitsverhältnis Irlands zu England. Joyce lässt Stephen Dedalus diese Dependenz in *Ulysses* folgendermaßen auf den Punkt bringen: „I am the servant of two masters, Stephen said, an English and an Italian. [...] The imperial British state [...] and the holy Roman catholic and apostolic church.“ (U 24) Aufgrund der patriarchalen Gesellschaftsstruktur römisch-katholischer Prägung war die Rolle der Frau in Irland untergeordneter Natur, das Frauenideal entsprechend religiös gefärbt. Der Figur der Jungfrau Maria kam eine besonders ausgeprägte Verehrung zu und wurde den Frauen und Mädchen als Rollenvorbild vorgehalten.

Während der langen Geschichte der Kolonialisierung Irlands durch die Engländer kam es zu einer Vermischung von Traditionen und Identitäten. Die nationale Identität sowohl katholischer Iren als auch protestantischer Anglo-Iren wurde in erster Linie als Gegenbild zu den britischen Herrschern geschaffen. Dabei griffen sie auf das keltische Erbe Irlands zurück und beschäftigten sich mit der gälischen Sprache, Literatur und Tradition.²¹⁶ Auch dadurch entwickelte sich ein Frauenbild, das dem Ideal der Jungfrau Maria nicht unähnlich ist. Irland wurde personifiziert als Frau dargestellt und erschien dabei entweder als züchtige, ehrbare und schöne junge Frau respektive Mutter oder als „poor old woman“.²¹⁷

Es gibt somit zwei speziell irische Frauentypen, das der züchtigen Jungfrau Maria mit ihrer Kehrseite der Eva und das der „Mother Ireland“, die auch als junge „Erin“ erscheint. Diese Frauentypen waren Joyces Zeitgenossen allgemein bekannt und konnten daher erfolgreich aufgegriffen werden.

²¹⁵ William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*. London und New York, 1994, I, 1, 3-6.

²¹⁶ Vgl. Robert Welch (Hrsg.), *The Oxford Companion to Irish Literature*. Oxford, 1996, s. v. *Literary Revival*.

²¹⁷ Vgl. Moyra Haslett, „The girl, or woman, or whatever she is ...': Femininity and Nationalism in Joyce.“ In: John Brannigan, Geoff Ward und Julian Wolfreys (Hrsg.), *Re: Joyce. Text. Culture. Politics*. Houndmills, Basingstoke und London, 1998. 46. und C. L. Innes, *Woman and Nation in Irish Literature and Society, 1880-1935*. Athens, Georgia, 1993, 2.

i) Die irische Maria und Marienverehrung in Irland um 1900

Die Verehrung der Jungfrau Maria war in Irland besonders um die Jahrhundertwende sehr intensiv. Dies ergab sich aus der sozialen und ökonomischen Situation Irlands nach der großen Hungersnot 1845-48. Durch die Kartoffelpest ihrer Lebensgrundlage beraubt, sahen sich eine Million Iren zur Emigration nach Amerika, Kanada und Australien gezwungen, während genauso viele starben. Für die Überlebenden änderte sich die ökonomische und soziale Situation massiv. Land wurde nun nicht mehr unter den Erben aufgeteilt, sondern der gesamte Hof wurde dem ältesten Sohn vermacht, um die Aufsplitterung der Höfe in viele kleine Parzellen zu verhindern. Dies hatte jedoch zur Folge, dass Männer erst deutlich später finanziell dazu in der Lage waren, eine Familie zu ernähren und daher entsprechend später eine Ehe eingehen konnten. Die Wahl fiel dabei meist auf Frauen, die mindestens zehn Jahre jünger waren. Die Mitgift der Ehefrau wurde zur Regel und dies bedeutete für viele Familien, dass aus finanziellen Gründen nur eine ihrer Töchter heiraten konnte.²¹⁸

Mit diesen veränderten Familienstrukturen war eine Verschlechterung der Position der Frau innerhalb der Gesellschaft verbunden. Nach Meinung von Henke/Unkeless gab die Bedeutung der Mitgift der Eheschließung die Färbung einer geschäftlichen Transaktion, bei der die Verhandlungen zwischen dem Vater der Braut und dem potentiellen Bräutigam geführt wurden. Der große Altersunterschied zwischen den Eheleuten führte zu einer Verschiebung der Machtverhältnisse innerhalb der Ehen. Ein großer Anteil der Frauen in Irland um 1900 blieb jedoch unverheiratet.²¹⁹ Diese hatten die Wahl zwischen dem Kloster und den wenigen und schlecht bezahlten Jobs, die Frauen offen standen.²²⁰

Gleichzeitig entstand ein Ideal, welches Frauen und Mädchen vorgehalten wurde: die Mutter, personifiziert durch die biblische Jungfrau Maria. Dass sich der katholische Glaube nach der Hungersnot in Irland besonders festigen konnte, lag an der schlechten ökonomischen Situation in der die irisch-katholische Kirche ihre Machtposition stärken konnte. Die Kirche vergrößerte sich zahlenmäßig und gewann, auch durch die Einrichtung von katholischen Schulen, größeren Einfluss auf die Bevölkerung. Viele irische Priester wurden in Rom ausgebildet, was den direkten Einfluss römisch-katholischer Glaubensgrundsätze ermöglichte, so wie das Dogma der Unbefleckten Empfängnis, welches am 8. Dezember 1854 von Papst Pius IX verkündet wurde.²²¹ Damit gilt Maria

²¹⁸ Vgl. Innes, 37ff. sowie Schneider, »*Dubliners*« 43f.

²¹⁹ 1861 waren 43,5 % der Frauen unverheiratet; 1911 waren es 48,26 %. Florence Walzl: „*Dubliners: Women in Irish Society*.“ In: Henke/Unkeless, 31-56. Vgl. S. 33f.

²²⁰ Zu den Lebensbedingungen der Frauen im Dublin um 1900 siehe auch Joseph Kelly, „*Joyce's Marriage Cycle*.“ *Studies in Short Fiction*. 32-3 (1995), 371ff. Walzl zählt die Berufe auf, die Frauen überhaupt offen standen. Dazu gehörten: Betreiberin von Bekleidungsgeschäften für Kinder und Frauen, von Lebensmittelgeschäften wie Metzgereien oder Bäckereien sowie Pensionen, Lehrerin, Musikerin. Vgl. Walzl, „*Women in Irish Society*.“, 38ff.

²²¹ Vgl. Innes, 38.

als nicht von der Erbsünde belastet, sondern als rein und unbefleckt. Hinzu kommt der Glaube an die Jungfrauengeburt, welcher besagt, dass Maria trotz Schwangerschaft und Geburt ihr Leben lang jungfräulich geblieben ist.²²²

Das Ideal der Jungfrau Maria ist natürlich nur in Ansätzen zu erreichen, indem Verhaltensweisen wie Züchtigkeit, Gehorsam, Demut und sexuelle Abstinenz propagiert und kultiviert werden. Die absolute Reinheit bleibt Frauen schon allein deshalb verwehrt, weil sie, in Sünde empfangen und geboren, unter den Bedingungen der Erbsünde leben, und diese an ihre Kinder weitergeben. Ziel kann daher nur sein, stets nach dem Ideal zu streben, um sich ihm anzunähern, während das Erreichen gleichzeitig unmöglich bleibt. Als Gegenentwurf zum Frauenideal in der Personifikation der Jungfrau Maria gilt die biblische Eva. Ihr ist es zuzuschreiben, dass der Mensch aus dem Paradies vertrieben wurde, und sein Leben in einer Welt mit harter Arbeit und Tod fristen und in Sünde leben muss. Die Frau wird durch die Schmerzen bei der Niederkunft und die Tatsache, dass sie es ist, die die Erbsünde weitergibt, zusätzlich bestraft.²²³ Erst durch Maria, die auch als zweite Eva bezeichnet wird, ergibt sich, bibelexegetischen Überzeugungen zufolge, eine Chance auf die Errettung der Menschheit. Bei dieser Methode der Bibelauslegung wird Eva (die Mutter des sündigen Menschengeschlechts) als Typus zum Antitypus Maria (die Mutter des Erlösers) gesehen.²²⁴

C. L. Innes zufolge unterscheiden sich die Mariendarstellungen in Irland im neunzehnten beziehungsweise frühen zwanzigsten Jahrhundert von früheren Renaissance-Darstellungen. Maria erscheint als demütig und auserwählt, wobei sie zumeist züchtig verhüllt ist, während das Kind Jesus auf ihrem Arm die Darstellung dominiert. Dies steht im Gegensatz zu Renaissance-Bildern, auf denen Maria abgebildet ist, wie sie dem Kind die Brust gibt. Bei den irischen Darstellungen stehen nicht die Mutterschaft und mütterliche Fürsorge Marias im Vordergrund, vielmehr wird ihr besonderer Status als demütige Muttergottes betont.²²⁵

Dies verdeutlicht die Gewichtung, die bei der Marienverehrung stattfand: Eigenschaften wie Keuschheit, Züchtigkeit und Demut, die eher der Figur der Jungfrau zuzuschreiben sind, wurden denen der Mutter – mütterliche Fürsorge und Zuwendung – vorgezogen. Die Betonung liegt deutlich auf dem Geistig-Spirituellen anstatt auf dem Körperlichen.

Möglicherweise war der Marienkult in Irland auch deshalb so verbreitet, weil eine Parallele zwischen dem katholischen und dem irischen Frauenideal gezogen wurde. Irland wurde von Nationalisten und Unionisten gleichermaßen als Frau dargestellt, deren herausragende Eigenschaften Züchtigkeit und Demut waren. Ob als Mutter Irland oder junge Erin, viele Darstellungen Irlands erinnern an die Darstellungen der Muttergottes beziehungsweise der Jungfrau Maria.

²²² Vgl. Warner, 43.

²²³ Vgl. Genesis 3:16-19 und Warner, 52f.

²²⁴ Vgl. Lissner/Süssmuth/Walter, s. v. *Maria, Väterzeit und Mittelalter*.

²²⁵ Vgl. Innes, 40.

ii) Traditionelle Darstellungen Irlands als Frau

Irland wird sowohl in schriftlichen, als auch in bildlichen Darstellungen häufig als Frau gestaltet. Dies gilt sowohl für die Selbstdarstellung der Iren, als auch für die Entwürfe aus englischer Hand.²²⁶ Diese Tradition lässt sich auf die im neunzehnten Jahrhundert vorherrschende Vorstellung zurückführen, Nationen könne, je nach ihren charakteristischen Besonderheiten, ein Geschlecht zugeordnet werden. So galten die keltischen und afrikanischen Länder als kindlich-feminin und der Führung sowie des Schutzes starker Länder, wie England, bedürftig.²²⁷ Diese Vorstellung von einem weiblichen Irland bestand auf beiden Seiten der irischen See, allerdings unterschieden sich die Darstellungen im Hinblick auf den Grund des Schutzbedürfnisses und die Person des Retters. „Eire“ bedurfte aus irischer Sicht der Hilfe ihrer Söhne, um von der ungerechten Herrschaft Englands befreit zu werden. Hibernia hingegen brauchte aus britischer Sicht die Führung einer starken männlichen Hand und den Schutz vor ihren eigenen, ungezähmten Söhnen.²²⁸

Von Bedeutung für die vorliegende Arbeit sind die Irland-Darstellungen aus irischer, vor allem nationalistischer Sicht. Diese lassen sich in zwei Kategorien teilen: die der idealen Mutter und die der Jungfrau.²²⁹ Sie sind deckungsgleich mit den weiter oben bereits dargelegten irischen Frauenidealen. Im Vordergrund stehen bei beiden positive Eigenschaften wie Tugendhaftigkeit, Unschuld und Selbstlosigkeit. Als Beispiel für die Verkörperung Irlands als Jungfrau lässt sich James Clarence Mangans 1846 verfasstes Gedicht „Dark Rosaleen“²³⁰ anführen, das wiederum auf die irische Tradition der *aisling*-Dichtung²³¹ des 18. Jahrhunderts zurückgeht. Die Protagonistin dieses Gedichtes ist eine wunderschöne, tugendhafte und jungfräuliche Verkörperung Irlands, der Unrecht widerfahren ist. Der mütterliche Aspekt Irlands hingegen erscheint in der Gestalt der *Poor Old Woman* oder *Shan Van Vocht*, wie sie in der irischen Mythologie zu finden ist.²³² Die *Poor Old Woman* manifestiert sich in diesem Zusammenhang nicht nur unter dem oben dargelegten Aspekt der alten, unfruchtbaren Frau, sondern in zweifacher Gestalt. Das Bild Irlands als arme alte Frau dient der Warnung was geschieht, wenn dem Land nicht durch seine Söhne geholfen wird. Tatsächlich versteckt sich in der *Poor Old*

²²⁶ Vgl. ebd., 2.

²²⁷ Vgl. Innes, 9f.

²²⁸ Innes gibt als Beispiele Karikaturen aus der britischen Zeitschrift *Punch* an, die Irland als junge Hibernia darstellen, die bei einem väterlichen John Bull beziehungsweise einer kriegerischen Britannia Schutz sucht (Innes, 12 und 13). Diese kontrastiert Innes mit Karikaturen aus der irischen Zeitschrift *Leprecaun*, in denen Irland als selbstbewusste Mutter Mrs. Erin beziehungsweise als stolze und kämpferische Erin erscheint. (Innes, 16 und 18).

²²⁹ Vgl. Innes, 15f.

²³⁰ James Clarence Mangan, „Dark Rosaleen.“ 1846.

²³¹ Vgl. *Oxford Companion*, s. v. *Aisling*.

²³² Vgl. Botheroyd, 65. *Oxford Companion*, s. v. *Cailleach Bhéarra*.

Woman eine schöne junge Königin, die von den Söhnen des Landes unterstützt werden muss.²³³

Eine der frühesten Irland-Allegorien ist die 1707 von Jonathan Swift verfasste *Story of the Injured Lady*, welche ebenfalls eine anschauliche Illustration des traditionellen Irland-Bildes darstellt. Hier ist die Nation als ehrbare und tugendhafte Ehefrau gestaltet, die von ihrem Ehemann (England) zu unrecht vernachlässigt wird, weil er seine Zuneigung lieber einer Maitresse (Schottland) zuteil werden lässt. Die *injured lady* bittet einen Freund um Rat, der in seinem Antwortschreiben keinen Zweifel daran lässt, dass die Dame an der Situation vollkommen unschuldig und die Schuld gänzlich beim Ehemann zu suchen sei.

Im Zusammenhang mit James Joyce ist das Irlandbild, welches W. B. Yeats in Zusammenarbeit mit Lady Gregory in *Cathleen ni Houlihan* (1902) gestaltet, zentral. In diesem nationalistischen Drama wirbt Irland zunächst in der Gestalt einer alten Frau im Haus einer Familie um Unterstützung dafür, ihr Land zurückzuerobern. Dabei erzählt sie von den vielen jungen Männern, die im Kampf für sie gestorben sind: „He died of love for me: many a man has died for love of me.“²³⁴ Es gelingt ihr, den Sohn des Hauses am Vorabend seiner Hochzeit in ihre Reihen zu holen. Indem der junge Mann sein Leben opfert, erhält die alte Frau Irland neue Kraft und erscheint als jung und schön: „Peter: Did you see an old woman going down the path? – Patrick: I did not, but I saw a young girl, and she had the walk of a queen.“²³⁵

Die duale Gestalt der armen alten Frau und der jungen schönen Frau lässt sich einerseits auf die beiden entsprechenden Aspekte des Archetypus der *Großen Mutter* zurückführen. Innerhalb der irischen Mythologie²³⁶ lässt sich dieser Typus der *Cathleen ni Houlihan* auf die Muttergöttin Morrígan zurückführen. Diese erscheint in ihrem positiven Aspekt als junge, gütige und schöne Frau und in ihrem negativen Aspekt als hässliche, tod- und verderbenbringende Alte.²³⁷ Yeats und Lady Gregory greifen sowohl in diesem Drama, als auch in *Countess Cathleen* (1902) auf diese Tradition der mythologischen Gestalt der *Cathleen ni Houlihan* zurück. Die *Kathleen*-Figur wurde dadurch zu einer bekannten Irland-Verkörperung, auf die auch Joyce, wie sich zeigen wird, in seinen Werken anspielt und die er satirisiert.

²³³ Vgl. *Oxford Companion*, s. v. *Cathleen Ní Houlihan*.

²³⁴ W. B. Yeats, „*Cathleen ni Houlihan*“. In: John P. Harrington (Hrsg.), *Modern Irish Drama*. New York, 1991, 3-11.

²³⁵ Ebd., 11.

²³⁶ Vgl. *Oxford Companion*, s. v. *Mythological Cycle* und *Mythology*.

²³⁷ Es gibt eine ganze Reihe von mächtigen weiblichen Gestalten in der irischen Mythologie, wie die Kriegsgöttin Macha oder Badb oder die Lichtgestalt Bridgit. Allen gemein ist, dass sie sich auf den Archetypus der *Großen Mutter* zurückführen lassen und als duale Gestalten oder Triaden positive und negative Aspekte verkörpern. Vgl. Sylvia und Paul F. Botheroyd, 62, 265, 306f. *Oxford Companion*, s. v. *Mythology*. Innes, 16f.

iii) Die irischen Frauentypen in Joyces Leben

Frauen spielten in Joyces Leben eine große Rolle. Seine Mutter, seine Schwestern, seine Tante Josephine und natürlich seine Lebensgefährtin Nora stellten den weiblichen Teil der Familie dar, der Joyce finanziell, emotional und tatkräftig unterstützte. Frauen wie Harriet Shaw Weaver, Edith McCormick Rockefeller, Adrienne Monnier und Sylvia Beach unterstützen ihn finanziell und in künstlerischer Hinsicht.²³⁸

Joyce hatte Kontakt mit Frauen in verschiedenen Lebensbereichen, streng gläubigen wie seine Mutter ebenso wie mit intellektuellen Frauen wie Adrienne Monnier und Sylvia Beach. Dennoch tauchen die drei Frauentypen Mutter, Jungfrau, alte Frau immer wieder in seinen Werken auf, während z. B. intellektuelle Frauenfiguren nur am Rande auftreten.

Letztlich bleibt es Spekulation, wenn der Versuch angestellt wird, mit Hilfe biographischer Informationen die Frage zu beantworten, aus welchen Gründen Joyce diese drei Frauentypen immer wieder gestaltet hat. Dennoch fällt auf, dass er sich gerne und häufig mit dem erläuterten irisch-katholisch geprägten Frauenbild Heilige/Hure beschäftigt hat. So schreibt Joyce in einem Brief an Nora: „One moment I see you like a virgin or madonna the next moment I see you shameless, insolent, half-naked and obscene.“²³⁹ Dieses Bild der Frau, die sowohl Heilige als auch Hure ist, findet sich durchgängig im Joyceschen Werk.

Durch seine religiöse Erziehung in verschiedenen christlich geführten Schulen war Joyce dieses Frauenbild sehr vertraut, aber auch suspekt.²⁴⁰ *Stephen Hero*, der Vorläufer zu *A Portrait*, erscheint an vielen Stellen wie ein Essay über jenes Frauenbild und seine negativen Folgen für Männer und Frauen. In den Werken, die Joyce veröffentlichte, geht er jedoch viel subtiler mit dem Thema um. Eine weitere Anekdote, die zeigt, wie Joyce auch im täglichen Leben mit diesem Frauenbild gespielt hat, stammt aus einem frühen Buch über den Autor:

He [George Antheil] tells too how Joyce contrived to get Adrienne Monnier, a literary friend whose austere manner of dress made her appear nunlike, to accompany him to the Moulin Rouge. Once there, Joyce was successful in convincing the *cocottes* who frequented the place that she was indeed a nun.²⁴¹

Dieses Nebeneinander von potentieller Heiliger und Hure findet sich immer wieder in seinen Werken.

Sheldon Brivic sieht Joyces Mutter Mary als bedeutendes Vorbild seiner weiblichen Figuren: „Mary Joyce, who had some fifteen children by an alcoholic, was for Joyce the

²³⁸ Die Bedeutung dieser Frauen für das Leben und Schaffen von James Joyce wird ausführlich behandelt in Scott, *Feminism*, 29ff.

²³⁹ Vgl. Ellmann, *Selected Letters*, 166f. Dieser Brief gehört zu der Serie der sogenannten „dirty letters“, die Joyce und Nora während ihrer Trennung im Sommer/Herbst 1909 austauschten. (Joyce war während dieser Zeit in Dublin, Nora blieb in Triest.) Siehe auch: Maddox, 89ff.

²⁴⁰ Vgl. Darcy O'Brien, „Determinants of Joyce's View of Love and Sex“, 15ff.

²⁴¹ Marvin Magalaner und Richard M. Kain, *Joyce. The Man, the Work, the Reputation*. New York, 1956, 17.

great model of oppressed womanhood.“²⁴² Brivic schließt dies aus einem Brief, den Joyce an Nora geschrieben hat:²⁴³

My mother was slowly killed, I think, by my father's ill treatment, by years of trouble, and by my cynical frankness of conduct. When I looked on her face as she lay in her coffin – a face grey and wasted with cancer – I understood that I was looking on the face of a victim and I cursed the system which had made her a victim.²⁴⁴

Tatsächlich zeichnet Joyce in seinen Werken Mutterportraits, die durchaus als mitfühlend bezeichnet werden können und schonungslos eben diese ungünstigen Lebensumstände darstellen, ohne ausdrücklich anzuklagen. Es wird deutlich, dass Joyce mit der Situation der Frau und den ihr zugewiesenen Rollen vertraut war und sich kritisch, aber auch spielerisch damit auseinandergesetzt hat.

²⁴² Brivic, 9.

²⁴³ Vgl. ebd., 10.

²⁴⁴ Ellmann, *Selected Letters*, 25.

C. Frauentypen im Werk von James Joyce: Die Entwicklung von der kritischen Darstellung traditioneller Frauenbilder zur Gestaltung von Frauenfiguren mit archetypischem Facettenreichtum

Betrachtet werden im Weiteren Joyces Werke *Dubliners*, *A Portrait of the Artist as a Young Man* und *Stephen Hero*. Diese frühen Werke zeichnen sich durch eine deutliche Kritik an stereotypen Frauenbildern²⁴⁵ aus. Joyce gestaltet und kritisiert vorrangig die Frauentypen Jungfrau/Hure, Mutter und Irland als Frau. Dabei werden einige Frauentypen bereits etabliert und im späten Werk wieder aufgegriffen.

Insgesamt lässt sich eine Entwicklung erkennen, die im Falle von *Dubliners* sowohl innerhalb des Werks als auch innerhalb der Gruppe dieser frühen Werke zu erkennen ist. Die Gestaltung der Frauenfiguren verändert sich von einer eher kritischen, auf stereotype Frauenbilder bezogenen hin zu einer facettenreichen und dadurch eher archetypischen Darstellung, die auch literarische und mythologische Aspekte mit einbezieht. Die Verbindungen zwischen den Frauenfiguren wird durch die typologische Struktur von Wiederkehr und Rückverweis enger und deutlicher. Ein dichtes Geflecht von typologischen Beziehungen findet sich allerdings erst in *Ulysses*.

In *Dubliners* finden sich vorwiegend Frauentypen, die von Joyce kritisch präsentiert werden. Dabei spart er die Bewertung meist aus und überlässt es seinen Lesern, die Diskrepanz zu deuten, die zwischen dem Frauenbild, auf das angespielt wird, und der tatsächlichen Gestaltung der Figur besteht. Joyce greift in seinem Kurzgeschichtenzyklus die irischen Frauenideale auf, die in den verschiedenen Lebensabschnitten zum Tragen kommen: das der tugendhaften Jungfrau beziehungsweise der Eva als latenter Verführerin, das der fürsorglichen, selbstlosen Mutter und das der alten, weisen, würdigen Frau. Die Sozialkritik steht bei diesem Werk im Vordergrund. Joyce zeigt die Diskrepanz zwischen den Frauenidealen, die in seiner Gesellschaft propagiert werden, und der Lebensrealität der Frauen, wie er sie beobachtet hat.²⁴⁶ Dies führt dazu, dass er die Doppelmoral, welche sich aus dieser Diskrepanz ergibt, offen legt. Dabei ist es keineswegs seine Intention, die Frauen als Opfer darzustellen. Vielmehr werden sowohl Männer als auch Frauen als Opfer ihrer selbstverschuldeten Misere gezeigt. Die Frauenfiguren in *Dubliners* lassen sich sowohl als Abbilder realer Frauenschicksale, als auch als Frauentypen begreifen.

Dies ist in *A Portrait* nicht im gleichen Maße der Fall. Hier geht es zwar auch um die weiblichen Stereotype, die im katholischen Dublin um 1900 verbreitet waren, diese werden aber nicht kritisch anhand von Frauenfiguren gezeigt. Vielmehr setzt Stephen sich im Zuge seiner Entwicklung mit der Diskrepanz zwischen den Stereotypen und

²⁴⁵ Für die Überschriften der nachstehenden Kapitel habe ich teils Zitate aus den Werken von Joyce verwendet, die meines Erachtens die von mir dargestellten Frauenbilder treffend charakterisieren. Diese Zitate sind in den Überschriften kursiv gedruckt.

²⁴⁶ Bonnie Kime Scott sieht dies ähnlich. Vgl. Scott, *Feminism*, 206.

seiner persönlichen Erfahrung auseinander. Selten trifft er dabei in seiner physischen Welt auf Frauen, bei ihm handelt es sich vielmehr um eine geistige Auseinandersetzung. Sogar der Besuch bei einer Prostituierten wird von ihm mehr geistig als körperlich erlebt, weil er der Frau die religiöse Bedeutung der biblischen Hure beimisst. So ist die Gestaltung der Frauentypen in *A Portrait* bereits deutlich komplexer als in *Dubliners*. Es handelt sich hier nämlich um Frauentypen, die in Stephens Bewusstsein wiederkehren und von ihm reflektiert werden. Hier findet sich bereits ein deutlich dichteres System von typologischen Verknüpfungen, als dies in *Dubliners* der Fall ist.

Stephen Hero lässt sich in diesem Zusammenhang als Vorstufe zu dieser Komplexität der Frauentypen betrachten. Dieses von James Joyce verworfene Werk diente ihm als ‚Steinbruch‘ für spätere Werke. In *Stephen Hero* finden sich recht plakative aber ausführliche Beschreibungen von Frauen, mit denen Stephen sich kritisch auseinandersetzt. Dabei kritisiert er die gesellschaftlich akzeptierten Verhaltensweisen junger Frauen, Mütter und alter Frauen und bezieht sich dabei ausdrücklich auf die irischen Frauenideale. Nur wenige dieser Figuren wurden in *A Portrait* übernommen und entsprechend eingearbeitet.

In *Ulysses* erscheinen Frauenfiguren schließlich als Facetten des zugrunde liegenden Archetypus der *Großen Mutter*. Die Figuren sind durch thematische und typologische Bezüge eng miteinander verknüpft, was dazu führt, dass vom Leser vollzogene Kategorisierungen immer wieder relativiert werden müssen. Durch Rückverweise werden auch Figuren aus früheren Werken in diesen Prozess miteinbezogen.

I. *Dubliners*: Kritische Darstellungen weiblicher Stereotype und traditioneller Frauenbilder

Innerhalb des Kurzgeschichtenzyklus *Dubliners* lässt sich eine Entwicklung erkennen, die auch in Bezug auf die Veränderungen von den frühen hin zu den späteren Werken zutreffen. Die Frauentypen, die in der letzten Geschichte auftreten, unterscheiden sich von denen, die in den ersten vierzehn Geschichten gestaltet werden, durch ihre Komplexität und ihren Facettenreichtum. In „The Dead“ werden außerdem bereits einige Frauentypen etabliert, die in späteren Werken wiederkehren.

Drei der fünfzehn Kurzgeschichten tragen Titel, die auf soziale Frauenrollen aber auch auf eine mögliche archetypische Bedeutung verweisen: „The Sisters“, „Eveline“ und „A Mother“. Vom sozialen Aspekt her ergeben sich daraus die Rollen der Schwester, der Jungfrau, Tochter oder Geliebten und der Mutter. Andererseits erweckt „The Sisters“ Assoziationen mit Shakespeares „weird sisters“ und dadurch mit der alten Frau in ihrem Hexen-Aspekt, während „Eveline“ auf die Jungfrau unter ihrem Eva-Aspekt verweist und „A Mother“ an die *Große Mutter* erinnert.

Tatsächlich sind die Frauenrollen in *Dubliners* begrenzt: Mütter und Töchter, Ehefrauen und Angebetete und alte Jungfern. Alle diese Frauenfiguren werden in Abhängigkeit zu oder unter dem Einfluss von männlichen Figuren beschrieben. Dies hat Joyce den Vorwurf eingebracht, stereotype, eindimensionale Frauenbilder zu gestalten und damit zu verstärken.²⁴⁷ Bedenkt man die Authentizität der dargestellten Lebensrealität und die Darstellung selbst, muss dieser Vorwurf allerdings relativiert werden. Joyce beschreibt die Situation der Frauen und Männer im Dublin um 1900 durchaus realistisch²⁴⁸, wenn ihm auch vorgehalten werden kann, dass er sie nicht umfassend beschreibt²⁴⁹. Zudem enthält die Darstellung Mitgefühl, soll aber gleichzeitig den Dublinern einen Spiegel vorhalten, damit sie die Wahrheit über ihre Paralyse erkennen. So schrieb Joyce in seinen Briefen an seinen potentiellen Verleger Grant Richards über *Dubliners*:

My intention was to write a chapter of the moral history of my country and I chose Dublin for the scene because that city seemed to me the centre of paralysis. [...]

It is not my fault that the odour of ashpits and old weeds and offal hangs round my stories. I seriously believe that you will retard the course of civilisation in Ireland by preventing the Irish people from having one good look at themselves in my nicely polished looking-glass.²⁵⁰

Die Intention des Autors kann daher durchaus als sozialkritisch verstanden werden. Die Kritik erschöpft sich aber nicht in einem bloßen Aufzeigen der widrigen Lebensumstände. Joyces Ziel ist es vielmehr, die Dubliner Gesellschaft wachzurütteln, damit die Bürger ihre Situation erkennen und ihr Verhalten entsprechend verändern können. Damit fordert er von seinem damaligen Lesepublikum ebenso viel Aktivität wie er noch heute seinen Lesern Anstrengung abverlangt.

Die Sozialkritik an den irischen Frauenidealen ist mehrschichtig, zum einen macht Joyce die Frauenideale lächerlich, indem er zeigt, wie realitätsfern sie sind. Andererseits deckt er die Doppelmoral in der Dubliner Gesellschaft auf, indem er zeigt, wie die Ideale der Tugendhaftigkeit und Keuschheit eingesetzt werden, um eigennützige Ziele zu erreichen.

Die Reihenfolge der Kurzgeschichten ist nicht willkürlich, sondern wurde von Joyce mit Bedacht konzipiert. In einem Brief an Grant Richards erläutert er diese Struktur und seine Intention: „I have tried to present it [the chapter of the moral history of my country] to the indifferent public under four of its aspects: childhood, adolescence, maturity and public life.“²⁵¹ So lassen sich die fünfzehn Geschichten in die vier Gruppen Kind-

²⁴⁷ Vgl. Henke/Unkeless, xiii ff.

²⁴⁸ Florence Walzl zeigt in ihrem Artikel zu *Dubliners*, wie realistisch Joyce die Lebensumstände der Frauen in Dublin beschreibt. Siehe Walzl, „Women in Irish Society“, 31ff.

²⁴⁹ Bonnie Kime Scott verweist z. B. darauf, dass durchaus einige Frauentypen in Joyces Texten nicht oder selten gestaltet werden. So wird bei Joyce keine Mutter inmitten ihrer Kinderschar beschrieben und auch kaum intellektuelle oder kreative Frauenfiguren treten auf. „All of these existed in Joyce’s time and place, but they are only hinted at in his realistic fiction.“ Scott, *Feminism*, 203.

²⁵⁰ Ellmann, *Selected Letters*, 83, 89f. Das Bild des *looking-glass* greift Joyce in *Ulysses* als Symbol für die irische Kunst auf. Hier bezeichnet er es dann allerdings als „The cracked looking-glass of a servant.“ (U 6)

²⁵¹ Ellmann, *Selected Letters*, 83.

heit, Adoleszenz, Reife und öffentliches Leben einteilen. Dabei fällt auf, dass Joyce in der Gruppe Kindheit keine Geschichten von einem kleinem Mädchen erzählt; hier geht es jeweils nur um Jungen, die sich in irgendeiner Form der Auseinandersetzung mit ihrer Umwelt befinden.

Abgesehen von den beiden Schwestern in „The Sisters“ gibt es in dieser Gruppe keine bedeutungsvollen weiblichen Figuren. Die Geschichte „Araby“ handelt zwar von der Zuneigung des jungen Protagonisten zu einem älteren Mädchen in seiner Nachbarschaft; doch dieses wird nicht als eigenständige Figur eingeführt. „Mangan’s sister“, wie dieses Mädchen vom Ich-Erzähler bezeichnet wird, bleibt namenlos. Die Schwester bleibt im Wesentlichen ein Hirngespinnst des Jungen und wird nur als Objekt seiner Begierde gestaltet. Eine entsprechende Geschichte aus weiblicher Sicht fehlt vermutlich deshalb, weil es kein solches Stereotyp des begehrenden Mädchens gibt. Diesen Frauentyp gibt es in der Literatur erst ab der Altersstufe der Adoleszenz, wenn aus den Mädchen junge Frauen geworden sind.

So finden sich unter den Geschichten über die Jugend auch drei von vier Erzählungen, die das Stereotyp der Jungfrau/Hure beinhalten: „Eveline“ – hier weist der Name bereits darauf hin – „Two Gallants“ und „The Boarding House“. Die Geschichte „After the Race“ spielt in einem rein männlichen Umfeld und spricht damit das Thema der Männerfreundschaften an. Szenen mit ausschließlich weiblichem Personal werden lediglich angedeutet, aber nicht gestaltet. So erfahren die Leser zum Beispiel in „A Little Cloud“, dass Annie Chandler jeden Tag zwei Stunden Unterstützung von ihrer Schwester Monica erhält, weil die Familie sich keine Haushaltshilfe leisten kann. Die Gelegenheit, zwei Frauen im Gespräch miteinander ohne männlichen Einfluss oder eine männliche Anwesenheit zu erleben, wird den Lesern jedoch nicht geboten.

Die Geschichten zur Reife lassen sich in die Bereiche Eheleben und Ehelosigkeit unterteilen. Das Eheleben wird aus rein männlicher Sicht geschildert, jedoch finden sich in vielen anderen Geschichten Andeutungen auf eine weibliche Sicht auf die Institution der Ehe. Bei der Ehelosigkeit zeigt sich ein Gleichgewicht zwischen männlichen und weiblichen Figuren.

Überraschenderweise findet sich in der Geschichtengruppe zum öffentlichen Leben der Titel „A Mother“. Der traditionelle Raum der Mutter ist eigentlich das Heim und nicht der öffentliche Raum. Die Mutter scheint daher deplaziert, was durchaus vom Autor beabsichtigt gewesen sein mag und in einem späteren Kapitel dieser Arbeit herausgearbeitet wird. Die übrigen Geschichten in dieser Gruppe behandeln Männerwelten.

Insgesamt zeichnen sich die ersten vierzehn Geschichten dadurch aus, dass sie die Unmöglichkeit des Entkommens aus dem düsteren und lebensfeindlichen Dublin und seiner starren Gesellschaft betonen. Den Frauen geht es dabei schlechter als den Männern, was unter anderem dadurch zum Ausdruck kommt, dass meist sogar ihr Bewusstsein durch eine männliche Instanz dargestellt wird. In diesem Teil des Kurzgeschichten-

zyklus finden sich Frauentypen, die sich vorwiegend auf das irische Frauenideal beziehen. Lediglich in der letzten Geschichte ist dies anders.

„The Dead“ nimmt eine Sonderstellung ein, da sie zum einen thematisch nicht so düster und hoffnungslos ist wie die vorhergehenden Geschichten, zum anderen viele der bereits behandelten Themen erneut aufgreift. Alle Typen, die bereits in den vorherigen Geschichten gestaltet wurden, werden hier wiederholt und dabei verändert. Der Aspekt der Hoffnung – die Aussicht, das es doch einen Weg aus der Dubliner Paralyse gibt – wird hier zumindest angedeutet.

Es gibt eine Reihe von Figuren, die auffällige Ähnlichkeiten in Bezug auf ihre Gestaltung aufweisen und die daher zusammen betrachtet werden sollten. Aus dieser Gesamtbetrachtung wird eine typologische Struktur deutlich: Viele Frauenfiguren der ersten Geschichten deuten auf Figuren aus den späteren Geschichten voraus und werden von ihnen wieder aufgegriffen. Im Folgenden wird zunächst anhand von ausgewählten Beispielen die Gestaltung der Frauentypen Jungfrau/Hure, Mutter und alte Frau, wie sie in den ersten vierzehn Geschichten zu finden sind, analysiert. Da „The Dead“ eine Wiederholung sowie eine Variation dieser Frauentypen darstellt, wird diese Geschichte gesondert behandelt. Die hier wiederkehrenden Figuren erweitern und verändern das Verständnis der Frauenfiguren aus den vorhergehenden Geschichten und deuten gleichzeitig auf spätere Frauentypen voraus.

1. Das Aufzeigen der Doppelmoral des Frauenideals der Jungfrau durch die Inversion des Jungfrau/Hure-Typus

Wie bereits dargelegt, wurzelt die Vorstellung von der Frau als gefährlicher Verführerin in einer patriarchal geprägten Weltanschauung und findet sich auch im christlichen Glauben. Die Jungfrau Maria gilt dabei als Ideal und wird Frauen als unerreichbares Vorbild vorgehalten. Die Verehrung der Jungfrau Maria nahm im katholischen Dublin zu Joyces Zeiten einen besonders hohen Stellenwert ein, wodurch den Mädchen und Frauen, aber auch den Männern dieses Ideal der Maria stets präsent war. Gleichzeitig waren die Dubliner Rotlichtviertel lebendige Bezirke mit regem Betrieb. Arthur Power, ein Bekannter von James Joyce, erinnert sich daran, dass „im Hinterzimmer eine ländliche Venus auf dem Brautbett mit darüberhängendem religiösen Lämpchen lag.“²⁵² Dieses Nebeneinander von Heiliger und Hure hat James Joyce offenbar fasziniert, weswegen er es häufig in Frauenfiguren gestaltet hat. Dabei fällt jedoch auf, dass die Funktion dieser Figuren nicht darin liegt, das negative Bild der verderbten, von der Erbsünde behafteten Frau zu bekräftigen. Vielmehr geht es darum, die Doppelmoral, die Joyce vor allem in der Dubliner Gesellschaft sah, aufzuzeigen. Wie sich in seinen Geschichten zeigt, hält Joyce die Eheschließung aus ökonomischen Gründen für scheinheilig und für

²⁵² Arthur Power, *Gespräche mit James Joyce*. Frankfurt am Main, 1996, 40.

unehrlicher als die von der Kirche verteufelte Prostitution. Die Lebenssituation in Dublin zwingt die Frauen dazu, sich zu verkaufen, um ihren Lebensunterhalt zu sichern. Joyce sieht die Kirche als einen aktiven Verfechter dieses Umstandes, spricht aber die Frauen nicht von einer Mitschuld frei. Vielmehr zeigt er, wie sie selbst dieses System durch ihr Handeln immer wieder bestätigen.

Alle jungen, unverheirateten Frauenfiguren werden in *Dubliners* als Heilige/Hure Typus gestaltet. Sie lassen sich wiederum in zwei Gruppen teilen: Typen, durch die generelle Gesellschaftskritik zum Ausdruck gebracht wird, und Typen, durch die Kritik an der, Joyce zufolge, selbstverschuldeten misslichen Lage Irlands vermittelt wird.

Die zweite Gruppe der Frauenfiguren, die zum Typus Heilige/Hure gehören, stellen Irland-Allegorien dar. In seinen späteren Werken gestaltet Joyce kritische Irland-Darstellungen meist auf Grundlage des Typus der alten Frau. Die Merkmale dieses irischen Typus sind bei der jungen und der alten Frau als Verkörperung Irlands ähnlich.²⁵³

Im Folgenden wird am Beispiel der drei literarischen Figuren Eveline, Maria und Polly gezeigt, wie das Frauenideal der Jungfrau und sein Gegenentwurf der Hure kritisch dargestellt werden, indem dieses klassische Frauenbild verkehrt wird. Bewertungen werden nicht formuliert, sondern bleiben dem Leser überlassen, der freilich durch die typologischen Strukturen entsprechend gelenkt wird.

Alle Frauenfiguren müssen sich prostituieren, um ihren Lebensunterhalt, ob durch Heirat, Arbeit oder die Wohltätigkeit anderer, zu sichern. Ihr Erfolg oder Scheitern hängt dabei davon ab, inwieweit sie das Frauenideal der Jungfrau für sich zu nutzen wissen. So scheitert Eveline, weil sie sich tatsächlich moralisch verhält, während Polly nur vorgibt, sich an den gesellschaftlichen Werten zu orientieren. Tatsächlich weiß sie ihre Rolle und deren Aspekt der geschändeten Jungfrau erfolgreich für sich zu nutzen. Das gesellschaftlich propagierte Ideal der Jungfrau erscheint somit als Fassade, hinter der die wahren und unmoralischen und verwerflichen Absichten verborgen bleiben. In diesem Zusammenhang erscheinen die Frauen zugleich als Opfer und Täter dieser Rollen. Es wird gezeigt, wie sie ihre Lage selbst verursachen und bestätigen, indem sie sich passiv verhalten und sich nicht zur Wehr setzen, sondern blinden Gehorsam an den Tag legen.

a. „Eveline“ und „Clay“: Eveline und Maria als Gegensatzpaar – Hure und Heilige verkehrt

Thematisch gesehen ergänzen sich die Geschichten „Eveline“ und „Clay“: Das Schicksal Marias stellt gleichzeitig die mögliche Zukunft Evelines dar, während Maria als junge Frau ähnlich wie Eveline ihre Chance, ein eigenes Leben aufzubauen, verpasst hat.²⁵⁴

²⁵³ Zur Behandlung der Ähnlichkeiten siehe Kapitel C.I.3 der vorliegenden Arbeit.

²⁵⁴ Marilyn French sieht Eveline und Maria zwar als ähnliche Figuren ähnlicher Geschichten an, vergleicht dabei aber nur dass beide Geschichten aus der Perspektive der Protagonistin geschrieben sind und

Und auch die Namen der Frauenfiguren legen den Schluss nahe, dass zwischen den beiden Geschichten eine engere Beziehung besteht. Die biblischen Namen Eva und Maria erinnern an deren typologische Beziehung und lassen vermuten, dass es sich bei Joyce um Anspielungen auf diese speziellen Frauentypen handelt. Eveline stellt ebenso einen Gegenentwurf zur Figur der Eva dar, wie Maria das Gegenteil einer Marienfigur ist. Das Frauenideal, auf das durch die Namensgebung angespielt wird, und die tatsächliche Gestaltung der Figur passen nicht zusammen, wodurch auf die Diskrepanz zwischen Ideal und Lebensrealität aufmerksam gemacht wird.

i. Eveline: Die Heilige als Verführerin

Dass die Figur Eveline als Gegenentwurf ihrer Namensvetterin Eva gestaltet wird, alludiert schon der Titel mit seiner Verniedlichungsform „Eve-line“.²⁵⁵ Die typisch irische Verniedlichungsform –line lässt die ansonsten bedrohlich oder anziehend wirkende Verführerin nicht nur als kleine, sondern auch als niedliche Version erscheinen. Die Erwartungshaltung des Lesers gegenüber einer Eva-Figur – Eva als aktive Verführerin und der Mann als passives Opfer – wird enttäuscht.²⁵⁶ Stattdessen wird die Protagonistin selbst als passiv dargestellt, da sie sich kaum von der Stelle rührt, während um sie herum sogar leblose Dinge als aktiv erscheinen. Der Mann, als vermeintliches Opfer der Verführerin, wird hingegen als aktiv gestaltet.²⁵⁷

Der erste Absatz dieser Kurzgeschichte stimmt die Leser bereits auf die Passivität der Protagonistin ein: „She sat at the window watching the evening invade the avenue. Her head was leaned against the window curtains and in her nostrils was the odour of dusty cretonne. She was tired.“ (D 29) Eveline ist lediglich passive Beobachterin des Geschehens, während im Gegensatz dazu der Abend als aktiv und aggressiv dargestellt wird. Auch ihre Körperhaltung drückt Inaktivität aus.

Eine Reihe von Hinweisen auf die biblische Figur der Eva betonen Evelines Unzulänglichkeit als Verführerin und assoziieren sie mit Tod und Vergänglichkeit. So zum Beispiel der Verweis auf den Staub, gegen den Eveline schon ihr Leben lang Woche für Woche vorgeht – „wondering where on earth all the dust came from“. Der Staub erinnert an das Bibelzitat „for dust thou art, and unto dust shalt thou return“²⁵⁸. Sterblichkeit ist eine Folge für Adam und Eva, die sich aus der Vertreibung aus dem Paradies ergibt. Auch Eveline scheint aus einem Paradies vertrieben worden zu sein, in dem sie lebte, bevor ihre trostlose Existenz begann. Die Vergangenheit, in der ihre Mutter, ihr Bruder

beide Figuren als „the more sensitive figures in this book“ gesehen werden können. French, „Women in Joyce’s Dublin“, 267-272. Zack Bowen sieht eine Verbindung zwischen den beiden Geschichten durch die Erwähnung der Oper *The Bohemian Girl*. „Thus, the song reference is part of Joyce’s intentional suggestion that in Ireland the Evelines of today become the Marias of tomorrow.“ Bowen, 18.

²⁵⁵ Vgl. Fischer, 47f.

²⁵⁶ Vgl. ebd.

²⁵⁷ Vgl. ebd.

²⁵⁸ Genesis 3:19

und viele Freunde und Bekannte noch lebten, erscheint als farbenfroher Kontrast zum jetzigen Leben. Doch selbst damals deutete sich die Vertreibung aus dem Paradies durch die Figur des Vaters bereits an:²⁵⁹

The children of the avenue used to play together in that field – the Devines, the Waters, the Dunns, little Keogh the cripple, she and her brothers and sisters. [...] Her father used often to hunt them in out of the field with his blackthorn stick [...]. Still they seemed to have been rather happy then. (D 29)

Ähnlich der harten und trostlosen Existenz, die Adam und Eva in der Genesis prophezeit wird, erscheint auch Evelines Leben: Seit dem Tod ihrer Mutter versorgt sie den Haushalt und die jüngeren Geschwister und verdient den Lebensunterhalt der Familie, den der Vater häufig in Alkohol umsetzt. Freude, Erfolge oder positive Zukunftsaussichten werden hingegen nicht thematisiert. (Vgl. D 31) Auch in Bezug auf die Bedeutung ihres Namens – Eva bedeutet Leben²⁶⁰ – erscheint Eveline als Gegenentwurf. Nicht nur der Staub, auch die Tatsache, dass sie von Erinnerungen an Tote umgeben ist, verstärkt diesen Eindruck. Selbst ihre Arbeitgeberin fühlt sich genötigt, Eveline dazu aufzufordern, wenigstens ein wenig Lebendigkeit vorzugeben: „Look lively, Miss Hill, please.“ (D 30)²⁶¹

Im Hinblick auf die Liebesbeziehung zu Frank erscheint Eveline ebenfalls passiv. Er ist derjenige der sie „verführt“, indem er ihr Abenteuer aus seinem Leben erzählt und ihr schließlich vorschlägt, ihn nach Buenos Aires zu begleiten. Dabei bleibt es offen, mit welcher Absicht Frank Eveline mitnehmen möchte.²⁶² Der Ausdruck „Going to Buenos Ayres“ bedeutete zu Joyces Zeit, ein Leben als Prostituierte aufzunehmen.²⁶³ Da Frank Eveline nicht anbietet, sie bereits vor Reiseantritt zu heiraten, erscheint es nicht unmöglich, dass seine Absichten alles andere als ehrbar sind. Andererseits spricht der Name – *frank* bedeutet frei(mütig) offen – durchaus dafür, dass er sein Angebot ehrlich meint. So lässt sich am Text nicht eindeutig klären, inwieweit Frank tatsächlich eine Erlöserfigur für Eveline darstellt, diese Schlussfolgerung ist vom Leser zu leisten.

Eveline bleibt selbst bei der Entscheidung, ob sie nun gehen soll, oder nicht, inaktiv. Nur an zwei Stellen der Geschichte wird sie aus ihrer Passivität herausgerissen. Zunächst entschließt sie sich, Frank tatsächlich zu begleiten, dann revidiert sie diesen Entschluss und wehrt sich dagegen, das Schiff zu betreten.

²⁵⁹ Vgl. z. B. Clive Hart, *James Joyce's Dubliners. Critical Essays*. London, 1969, 49.

²⁶⁰ Genesis 3:20, Eva ist die „Mutter aller Lebendigen“.

²⁶¹ Zu dieser Deutung des Namens der Protagonistin äußern sich u. a. auch Wolfgang Wicht, „'Eveline' and/as 'A Painful Case': Paralysis, Desire, Signifiers“. In: Mary Power und Ulrich Schneider (Hrsg.), *New Perspectives on Dubliners*. Amsterdam, 1997, 125f.

²⁶² Zu dieser Frage gibt es eine Reihe von Klärungsversuchen. Sidney Feshbach diskutiert z. B. Hugh Kenners zahlreiche Deutungsversuche. Sidney Feshbach: „'Fallen on his Feet in Buenos Ayres': Frank in 'Eveline'“. *James Joyce Quarterly*. 20-2 (1983), 223-227. Üblicherweise wird darauf verwiesen, dass Joyce selbst Nora Barnacle auch nicht geheiratet hat, bevor sie Irland gemeinsam verließen, er aber dennoch zeitlebens an ihrer Seite blieb. Allerdings hilft auch diese biographische Information nicht, die Absichten der Figur Frank endgültig zu klären. Siehe z. B. Heyward Ehrlich, „Socialism, Gender, and Imagery in *Dubliners*“. In: Wawrzycka/Corcoran, 97.

²⁶³ Vgl. Eric Partridge, *A Dictionary of Slang and Unconventional English*. London, 1984., s. v. *Buenos Aires*.

She stood up in a sudden impulse of terror. Escape! She must escape! Frank would save her. He would give her life, perhaps love, too. But she wanted to live. Why should she be unhappy? She had a right to happiness. Frank would take her in his arms, fold her in his arms. He would save her. (D 33)

Hier erscheint Frank ihr als Erlöserfigur, die ihr Leben und Liebe geben kann. Sie fordert ihr Recht auf Leben und Glück ein und sieht Frank als denjenigen, der dies erfüllen kann. Wie auch am Ende der Geschichte wird hier erneut betont, dass Eveline dem Bild der Verführerin nicht gerecht wird. Die Rollen sind vertauscht: die angebliche Verführerin ist passiv, während die männliche Figur aktiv auftritt. Am Ende ist es Frank, der Eveline dazu verführen möchte, ihm auf das Boot zu folgen, indem er sie hinter sich her zieht und sie mit Kosenamen ruft: „She felt him seize her hand: —Come! [...] —Come! [...]—Eveline! Evvy!“ (D 34) Auf diese Aufforderung reagiert Eveline mit verzweifelter Gegenwehr:

All the seas of the world tumbled about her heart. He was drawing her into them: he would drown her. She gripped with both hands at the iron railing. [...] No! No! No! It was impossible. Her hands clutched the iron in frenzy. Amid the seas she sent a cry of anguish! (D 34)

Im Gegensatz zu Evelines vorherigem Ausbruch, in dem Frank als Erlöserfigur erschien, wird er hier als bössartiger Verführer dargestellt, der sie ins Unglück stürzen und ertränken wird, statt ihr Liebe, Leben und Glück zu geben. Die Vorstellung der Verführerin im Sinne von Schillers „halb zog sie ihn, halb sank er hin“²⁶⁴, in der die Frau traditionell die aktive Rolle hat, wird in dieser Szene umgekehrt.

Abgesehen von den Merkmalen, die im Kontrast zu der Erwartungshaltung des Lesers an den Frauentyp der Eva stehen, erscheint Eveline in vielerlei Hinsicht auch als Marienfigur. Zum einen entspricht Evelines Position im Haushalt ihres Vaters dem einer Ehefrau und Mutter: sie hält anstelle ihrer verstorbenen Mutter das Heim zusammen. Ihre Geschwister, die in der Erinnerung als „her brothers and sisters“ (D 29) bezeichnet werden, sind in ihrer Gegenwart grundsätzlich „the children“: „the two young children who had been left to her charge“; „to make the children laugh“. (D 31/32) Dies unterstützt den Eindruck einer marienhaften, weil jungfräulichen Mutterfigur. Auch Evelines Bereitschaft, ihre eigenen Bedürfnisse zu ignorieren und die wirklich desolate Situation bereitwillig und ohne Klagen zu akzeptieren, sind Eigenschaften, die dem Maria-Stereotyp zugeschrieben werden können.

Joyce gestaltet in dieser Geschichte einen Gegenentwurf zum konventionellen Frauentyp der Ewigen Verführerin. Bei Eveline handelt es sich nicht um eine verkappte Eva, die einen Mann mit Hilfe ihrer Reize ins Verderben stürzt, sondern vielmehr um eine ‚verkappte Heilige‘, die unfähig ist, zu verführen. Ohne die Qualitäten einer Verführerin wird Eveline keinen Ehemann finden und somit ihren Lebensunterhalt selbst verdienen oder auf die Wohltätigkeit ihrer Familie hoffen müssen. Durch die Verknüpfung mit „Clay“ wird nahegelegt, dass es sehr unwahrscheinlich ist, dass Eveline eine zweite Chance auf dem Heiratsmarkt bekommen wird. Evelines Verhalten, sich tatsächlich ent-

²⁶⁴ Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, „Der Fischer“, 1778.

sprechend des Frauenideals tugendhaft und gottesfürchtig zu geben – sie bittet Gott um Hilfe, aber nur ein Schiffshorn antwortet – wird ihr zum Verhängnis.

ii. Maria als heimliche Eva

Der Name „Maria“ weckt die Lesererwartung auf eine Marienfigur. In Bezug auf Maria in „Clay“ ist die Deutung als Marienfigur allerdings umstritten, wird sie doch von einem Wissenschaftler zurückgewiesen, der sich auf das Wissen um die Intention des Autors selbst beruft. Stanilaus Joyce äußert sich ablehnend zur Annahme, Maria könne als Marienfigur konzipiert worden sein: „I am in a position to state definitely that my brother had no such subtleties in mind when he wrote the story.“²⁶⁵ Eine solche Aussage ist natürlich kaum zu widerlegen, allerdings muss sie nicht endgültig sein. Northrop Frye bemerkt in seiner *Anatomy of Criticism* zu dem Umgang mit Aussagen von Autoren über ihr eigenes Werk: „When Ibsen maintains that *Emperor and Galilean* is his greatest play and that certain episodes in *Peer Gynt* are not allegorical, one can only say that Ibsen is an indifferent critic of Ibsen.“²⁶⁶ Dies lässt sich auch auf den Umgang mit Zeitgenossen oder Angehörigen von Autoren übertragen, letztlich ist auch deren Aussage lediglich eine Interpretationsvariante.

In „Clay“ finden sich, abgesehen vom Namen, andere deutliche Hinweise darauf, dass Maria als Marienfigur verstanden werden kann.²⁶⁷ Allerdings sind diese Verweise, wie sich zeigen wird, oberflächlich. Maria ist, wie auch Eveline, eine jungfräuliche Mutter. „Mamma is mamma but Maria is my proper mother.“ (D 96) Dies ist die Aussage ihres Ziehsohnes Joe, der damit Marias Status als seine und Alphys Mutter unterstreicht. Auch in ihrem Alltag benimmt sich Maria ihrem Namen entsprechend: Sie schlichtet Streit und bemüht sich zu versöhnen und zu vermitteln, sowohl bei ihrer Arbeitsstelle: „Maria, you are a veritable peace-maker!“ (D 95) als auch in der Familie: „[...] Maria thought she would put in a good word for Alphy.“ (D 100) Zudem gilt sie als bescheiden und fleißig und geht pflichtbewusst zur Kirche.

Marias Position als Hausdame in einer Wäscherei mit dem bezeichnenden Namen „Dublin by Lamplight“ ist ebenfalls bedeutsam. Die Wäscherei ist eine Institution, die gefallenen protestantischen Frauen die Möglichkeit geben soll, wieder ein rechtschaffenes Leben aufzunehmen.²⁶⁸ Maria nimmt als Katholikin und Jungfer unter diesen ‚Evas‘ eine Sonderstellung ein.

²⁶⁵ Zitiert bei Magalaner/Kain, 90f.

²⁶⁶ Frye, *Anatomy*, 5. Frye bemerkt weiter: „The poet speaking as critic produces, not criticism, but documents to be examined by critics. They may well be valuable documents: it is only when they are accepted as directives for criticism that they are in danger of becoming misleading.“, 6.

²⁶⁷ Magalaner war der erste, der Maria als Marienfigur gelesen hat: Marvin Magalaner, „The Other Side of James Joyce“. *Arizona Quarterly*, IX (1953), 5-16. Magalaner/Kain, 84ff.

²⁶⁸ „The meaning of *Dublin by Lamplight Laundry*? That is the name of the laundry at Ballsbridge, of which the story treats. It is run by a society of Protestant spinsters, widows, and childless women – I expect – as a Magdalen’s home. The phrase *Dublin by Lamplight* means that Dublin by lamplight is a

Diese Assoziationen Marias mit der biblischen Figur entsprechen jedoch dem Bild, das Maria nach außen hin vermittelt. In der Darstellung Marias ergeben sich allerdings Lücken in diesem Bild, durch die sie eher als Eva-Figur erscheint. Die Geschichte wird, ebenso wie „Eveline“, von der Erzählinstanz aus der Perspektive der Protagonistin erzählt. Diese Erzähltechnik hat den Vorteil, dass einerseits Redewendungen, wie Maria selbst sie verwenden würde, benutzt werden können, um die Geschichte an die Protagonistin anzunähern, gleichzeitig jedoch vermag die Erzählinstanz durch den Gebrauch der dritten Person an einigen Stellen eine ironische Distanz zu Marias Sicht der Dinge zu erreichen. Dies hat den Effekt, dass ein Leser sowohl einen Eindruck erhält, wie Maria sich selbst und ihre Welt sieht, aber auch, wie die Welt Maria sieht.²⁶⁹ So ist die Figurenbeschreibung „Maria was a very, very small person indeed but she had a very long nose and a very long chin.“ (D 95) durchaus ironisch zu verstehen. Zwar würde Maria selbst vielleicht einräumen, „a very, very small person indeed“ zu sein, diese Aussage aber sicherlich nicht durch ein „but she had a very long nose and a very long chin“ relativieren. Hingegen geschieht die Feststellung „Everyone was so fond of Maria“ mit Sicherheit aus der Perspektive Marias.

Durch diesen Erzählstil ist es der Erzählinstanz möglich, auf die Lücken in Marias oberflächlicher Konzeption als Marienfigur aufmerksam zu machen. So reagiert Maria zum Beispiel enttäuscht, als die Sprache auf ihren Familienstand kommt: „Maria had to laugh and say she didn't want any ring or man either; and when she laughed her grey-green eyes sparkled with disappointed shyness [...]“ (D 97) Es wird deutlich, dass sie diese Unbekümmertheit ob ihres Lebens als Jungfer nur vorspielt. Alleine in ihrem Zimmer bewundert Maria ihren Körper und betont damit ihre eigene Körperlichkeit, ein Zustand, der einer Marienfigur üblicherweise abgesprochen wird. „[...] and she looked with quaint affection at the diminutive body which she had so often adorned. In spite of its years she found it a nice tidy little body.“ (D 97) Die Begegnung mit einem älteren Herrn macht Maria so nervös, dass sie sogar ihre Einkäufe in der Bahn liegen lässt. Im Rückblick schämt sie sich dafür: „Maria, remembering how confused the gentleman with the greyish moustache had made her, coloured with shame and vexation and disappointment.“ (D 99) Der Ausdruck „confused“ kann in diesem Zusammenhang als Hinweis dafür verstanden werden, dass Maria das Gespräch als Flirt empfunden hat. Dies

wicked place full of wicked and lost women whom a kindly committee gathers together for the good work of washing my dirty shirts.“ Ellmann, *Selected Letters*, 130.

²⁶⁹ Hugh Kenner bezeichnet diese Erzähltechnik als „The Uncle Charles Principle“ nach der Figur des Uncle Charles aus *A Portrait*. Als Beispiel zitiert er: „Every morning, therefore, Uncle Charles repaired to his outhouse but not before he had greased and brushed scrupulously his back hair and brushed and put on his tall hat.“ (P 62.) Der Ausdruck „repaired“ sei eher dem Wortschatz der Figur als der des Autors oder einer unbenannten Erzählinstanz zuzuordnen, so Kenner. „It would be Uncle Charles's own words should he chance to say what he was doing.“ (Kenner, *Voices*, 17) Kenner begründet seine Entscheidung, diese Erzähltechnik nach dem Onkel zu benennen damit, dieser sei „a Namer“ und verdiene es, das etwas nach ihm benannt würde. Es ist erwähnenswert, dass Kenners Kapitel zum „Uncle Charles Principle“ mit einem Beispiel aus „The Dead“ in Bezug auf die Figur der Lily, the caretaker's daughter beginnt und zahlreiche Beispiele aus dem Nausicaa-Kapitel zur Figur der Gerty MacDowell enthält. Dennoch wählt er nicht einen Namen, wie z. B. „The Lily Principle“. Ebd., 15-38.

verstärkt wiederum den Eindruck, dass Maria zwar behaupten muss, sie wolle keinen Mann, dies aber nicht den Tatsachen entspricht.

Diese Aspekte verweisen darauf, dass die Figur der Maria, kontrastiv zu Eveline als ‚verkappter Heiliger‘, als eine ‚verkappte Hure‘ gestaltet ist. Strukturell gesehen entspricht Maria damit dem konventionellen Frauenbild der verderbten Verführerin, die in jeder noch so tugendhaft erscheinenden Frau steckt, nicht aber in Bezug auf Alter und Aussehen. Diese kontrastive Struktur, eine Eva, die eigentlich eine Maria ist und umgekehrt, legt dem Leser nahe, nicht nur die eine Geschichte als Fortsetzung der anderen zu lesen, sondern sie genauer miteinander zu vergleichen.

Eine auffällige Korrespondenz zwischen den Geschichten ist, wie bereits erwähnt, die Namensgebung der beiden Figuren. Davon abgesehen gibt es drei weitere Gemeinsamkeiten zwischen den Geschichten: die Todessymbolik, Verweise darauf, den Lebensunterhalt durch Prostitution zu bestreiten und den Bezug zu der Oper *The Bohemian Girl*.

Eveline wird mit Staub assoziiert, der in den Vorhängen an die sie lehnt, in ihrer Nase und in der ganzen Wohnung um sie herum ist. Während Eveline sich nicht gegen diesen Staub wehrt, sondern ihn sogar einatmet („[...] she continued to sit by the window, leaning her head against the window curtain, inhaling the odour of dusty cretonne.“ *D* 32), akzeptiert Maria das Todessymbol, mit dem sie assoziiert wird, nicht. Als sie bei einem Spiel, das die Zukunft der Mitspieler voraussagt, in den Teller mit „clay“ fasst, empfindet sie diesen lediglich als „a soft wet substance“ (*D* 101). Dieser Lehm²⁷⁰, der in dem Orakelspiel den baldigen Tod jenes Spielers ankündigt, der ihn berührt, gibt der Geschichte ihren Namen. Da Maria diese Substanz, die ihre Hand berührt, nicht als Lehm erkennen will oder kann und niemand der übrigen Anwesenden sie aufklärt, wird dieses Wort an keiner anderen Stelle als im Titel erwähnt. Der Staub in „Eveline“ wird hingegen mehrfach erwähnt und erscheint daher allgegenwärtig.

Staub und Lehm sind Todessymbole, implizieren jedoch auch das Leben, denn der Mensch wurde in der christlichen Vorstellung aus Staub und Lehm geformt und kehrt am Ende seines Lebens wieder zu diesem Zustand zurück.²⁷¹ Zwischen den Vergänglichkeitssymbolen Staub und Lehm in den beiden Geschichten aus *Dubliners* lässt sich durchaus eine typologische Beziehung erkennen. Zunächst ist der Staub, gegen den Eveline mit leiser Resignation kämpft, eher ein praktisches Problem, das ihre Routine im Haushalt verdeutlicht. Dennoch ist er allgegenwärtig und symbolisch kennzeichnend

²⁷⁰ Der Begriff „Clay“ wird in der Übersetzung von Dieter E. Zimmer mit dem Wort „Erde“ übersetzt. Dies ist sinngemäß sicherlich nicht falsch, da „clay“ durchaus „Erde“, „Staub“ oder auch „Asche“ bedeuten kann. Da Maria aber die Worte „a soft wet substance“ benutzt, um die Substanz zu beschreiben, ist anzunehmen, dass es sich um feuchte Erde, also Lehm handelt. Ähnlich verhält es sich bei den verschiedenen Bibelübersetzungen. Lehm, Erde, Staub und Asche sind in dieser Hinsicht vergleichbare Substanzen. James Joyce, *Dubliners*. Übersetzt von Dieter E. Zimmer. Frankfurt am Main, 1987, 100.

²⁷¹ „Da formte Gott, der Herr, den Menschen aus Erde vom Ackerboden und blies in seine Nase den Lebensatem.“ „And the Lord God formed man of the dust of the ground, and breathed into his nostrils the breath of life; and man became a living soul.“ Genesis 2:7 „Denn Staub bist du, zum Staub mußt du zurück.“ „For dust thou art and unto dust shalt thou return.“ Genesis 3:19.

für Evelines Situation. Indem Maria beim Orakelspiel den Teller mit Lehm berührt und ihr damit ein baldiger Tod prophezeit wird, wird auch Evelines Schicksal verdeutlicht. Die Bedeutung des Staubs als Vergänglichkeitssymbol in Evelines Welt wird durch diese Verknüpfung mit der Geschichte „Clay“ verstärkt.

„Going to Buenos Ayres“ alludiert, Eveline könne gezwungen werden, sich als Prostituierte zu verdingen. Maria hingegen arbeitet in der „Dublin by Lamplight“ Wäscherei mitten unter Prostituierten. Beide Ausdrucksweisen umschreiben euphemistisch die Situation einer gefallenen Frau. Die Wiederholung dieses Euphemismus lässt zweierlei Deutungen zu. Zum einen verstärkt sich der Eindruck, Frank hätte Eveline kein besseres Leben bieten können, sondern sie lediglich von einer Abhängigkeit in die nächste gebracht. Zum anderen zeigen beide Geschichten zusammen, dass der Wunsch ihren Lebensunterhalt zu sichern, für Frauen in Joyces Dublin letztlich immer in eine Form von Prostitution mündet.²⁷²

Eveline hat die Wahl zwischen einem Leben in Abhängigkeit von Frank und einem Leben als Mutter- und Ehefrauersatz. Ob sich ihre Hoffnung erfüllt, als Ehefrau von Frank mit Respekt behandelt zu werden²⁷³, ist ausgesprochen fraglich. Maria sichert ihre Existenzberechtigung dadurch, dass sie sich als Zielscheibe für Spott und Mitleid zur Verfügung stellt. Dies gilt sowohl für ihre Arbeitsstelle in der Wäscherei, wo stets dieselben Witze über ihren Familienstand gemacht werden²⁷⁴, als auch für ihre Familie, in der weder die Kinder noch die Erwachsenen sie ernst nehmen²⁷⁵. Selbst in der Straßenbahn muss sie sich der Lächerlichkeit preisgeben und mit baumelnden Beinen auf einem Notsitz Platz nehmen, weil keiner der Fahrgäste es für nötig hält, ihr seinen Sitz anzubieten: „The tram was full and she had to sit on the little stool at the end of the car, facing all the people, with her toes barely touching the floor.“ (D 97)

Der Bezug zur Oper *The Bohemian Girl* stellt eine weitere Korrespondenz zwischen den Geschichten dar und kann als *linguistic typology* beziehungsweise als *repeated allusion*²⁷⁶ gedeutet werden. In der Geschichte „Eveline“ wird die Oper nur erwähnt, während in „Clay“ eine Strophe aus einem Lied daraus zitiert wird. Die Protagonistin Maria singt das Lied „I Dreamt that I Dwelt“ und wiederholt dabei die erste Strophe, anstatt die zweite zu singen. Durch diese Wiederholung wird innerhalb der Geschichte die Aufmerksamkeit auf die fehlende Strophe gelenkt, in der es um Liebe und Eheversprechen geht.²⁷⁷ Hierdurch wird auf die Diskrepanz zwischen Marias geheimen Wünschen

²⁷² Auch die Ehe wird von Joyce als eine Form der Prostitution betrachtet, da sie meist unter ökonomischen Gesichtspunkten und nicht aus Liebe geschlossen wird. Dieser Standpunkt wird in der Geschichte „The Boarding House“, aber auch in *Stephen Hero* deutlich. Beide Texte werden im Laufe dieser Arbeit behandelt.

²⁷³ „Then she would be married – she Eveline. People would treat her with respect then. She would not be treated as her mother had been.“ (D 30)

²⁷⁴ Vgl. D 97.

²⁷⁵ Vgl. D 99ff.

²⁷⁶ Vgl. Kapitel B.I.2.b. in dieser Arbeit.

²⁷⁷ Joyce schreibt: „She sang *I Dreamt that I Dwelt*, and when she came to the second verse she sang again: [...]. But no one tried to show her her mistake; and when she had ended her song Joe was very much moved.“ D 102. In der Strophe, die Maria zwei Mal singt, geht es vornehmlich um Wohlstand und

und ihrer Lebensrealität hingewiesen.²⁷⁸ Darüber hinaus verweist die Erwähnung von *The Bohemian Girl* zurück auf die Geschichte „Eveline“, und damit auf das Schicksal der Protagonistin. Durch diesen Rückverweis wird die Bedeutung der Anspielung erheblich erweitert. Die Glaubwürdigkeit der zunächst zweideutig erscheinenden Figur Frank wird genauso unterstrichen wie Evelines hoffnungslose Zukunftsaussichten.

Für sich betrachtet stellen die beiden Figuren Eveline und Maria jeweils Einzelschicksale dar, die sich aus der von Joyce angeprangerten Dubliner Paralyse ergeben. Durch die aufgezeigten verbindenden Merkmale wird die Bedeutung der Figuren erweitert, sie erhalten einen universellen Charakter. Eveline und Maria verkörpern das Schicksal der Frauen aus Joyces Dublin, die hin- und hergerissen sind zwischen gesellschaftlichen Idealen, eigenen Wünschen und Hoffnungen, sowie der Ausweglosigkeit, diesen gerecht zu werden.

b. *A little perverse madonna* – Die Ehe als legitime Form der Prostitution in „The Boarding House“

Im Gegensatz zu Eveline, der gescheiterten Verführerin, ist Polly Mooney aus „The Boarding House“ erfolgreich auf dem Heiratsmarkt. Sie erscheint daher auch auf den ersten Blick als der klassische weibliche Stereotyp der Frau als gefährliches Wesen.

Mit der Rückendeckung ihrer Mutter verführt sie Bob Doran, einen ledigen, jungen Mann mit einem stabilen Einkommen. Als es für Bob keinen Ausweg mehr gibt, schaltet sich Mrs Mooney ein und zwingt ihn unter Verweis auf die wahrscheinlichen gesellschaftlichen Sanktionen, Polly zu heiraten. Somit verkörpert Polly scheinbar den Typus der Heiligen/Hure, indem sie Bob Doran vorspielt, eine fürsorgliche und auf sein Wohl bedachte Hausfrau zu sein, in Wahrheit aber nur beabsichtigt, ihn in die ‚Ehefalle‘ zu locken.²⁷⁹

Die naive Darstellung aus Bobs Sicht, wie Polly ihn ‚umgarnt‘, ohne dass ihm dies bewusst wird, ist beinahe komisch. Obwohl Pollys Verführungstaktik für die Leser offensichtlich und abgedroschen erscheinen muss, wird sie Bob selbst im Rückblick nicht klar. Vorgeblich zufällige Berührungen und heimliche Küsse bereiten den Weg um

soziale Stellung der Hauptfigur, in der ausgelassenen Strophe geht es um Verehrer und Eheversprechen. Die zweite Strophe kann nachgelesen werden bei Bowen, 17.

²⁷⁸ Es handelt sich bei *The Bohemian Girl* um die Geschichte einer jungen Frau, die am glücklichen Ende an der Seite ihres Märchenprinzen in ihr reiches Elternhaus zurückkehrt, aus dem sie als Kind verschleppt wurde. Bowen, 17f.

²⁷⁹ Dass es sich bei diesem Handlungsverlauf um ein klassisches Muster handelt, zeigt die Analyse Simone de Beauvoirs, die sie in ihrem Kapitel zum sozialen Frauentypus der Jungfrau vornimmt: „Für die jungen Mädchen ist die Ehe das einzige Mittel, in die Gemeinschaft aufgenommen zu werden; wenn sie <<sitzenbleiben>>, sind sie gesellschaftlich nichts wert.“ Zu den Versuchen der Mütter, ihren Töchtern dieses Schicksal zu ersparen, zitiert sie aus Zolas *Pot-Bouille* eine Mutter, deren Tochter nicht so schlau ist wie Polly: „Du lächelst, du lässt deinen Fächer fallen, damit der Herr, wenn er ihn aufhebt, deine Finger streift ... Stell dich vor allen Dingen nicht albern an, wenn sie zu weit gehen. Ein Mann, der zu weit geht, ist hin, meine Liebe.“ de Beauvoir, 520f.

schließlich in die endgültige Verführung Bobs zu münden. Im *deshabillé* erscheint Polly in seinem Zimmer um sich ihre Kerze wieder anzuzünden, die auf dem Weg vom Bad zu ihrem Schlafzimmer ausgegangen ist. (D 62) Als die so genannte Affäre schließlich öffentlich wird, spielt Polly die verzweifelte verführte Jungfrau und droht gar mit Selbstmord. (D 61f.)

Die Geschichte ist jedoch so konzipiert, dass nicht allein Polly als Schuldige herausgestellt wird. Vielmehr werden die gesellschaftlichen Strukturen, die diese Situation erzeugt haben, offengelegt. Bei näherer Betrachtung erscheint Polly nicht mehr als klassische Verführerin, sondern als Ware. Sie wird von ihrer Mutter zur Verfügung gestellt und bestbietend verkauft. Bei diesem Unterfangen spielen nicht Zuneigung und ähnliche Lebensverhältnisse eine Rolle, vielmehr ist der finanzielle Aspekt von Bedeutung. Über eine ganze Reihe junger Männer befindet Mrs Mooney: „none of them meant business“ (D 58). Bob Doran hingegen, der eine sichere Anstellung hat, wird von ihr akzeptiert und ‚in die Falle‘ gelockt. Dass Polly und Bob Doran nicht zusammenpassen und ihnen keine glückliche Zukunft bevorsteht, wird unmissverständlich klar: „He had money enough to settle down on; it was not that. But the family would look down on her. [...] He could imagine his friends talking of the affair and laughing. She *was* a little vulgar; sometimes she said *I seen* and *If I had've known*.“ (D 61)

Der gesamte Ablauf dieses Arrangements wird mit unübersehbaren Andeutungen in die Nähe der Prostitution gerückt. Mrs Mooney betreibt ein „Boarding House“, in dem nur junge Männer wohnen, die sie zudem als „The Madam“ (D 57) bezeichnen. Diese Titulierung, die neben der Respektsbezeugung gegenüber einer Pensionswirtin auch die Position einer Bordellbetreiberin impliziert²⁸⁰, lässt das „Boarding House“ zwielichtig erscheinen. Hinzu kommt Mrs Mooneys Vorgehen, Polly dort den jungen Männern anzubieten, damit sich ein geeigneter Ehemann findet: „As Polly was very lively the intention was to give her the run of the young men.“ (D 57f.)

Inwieweit Polly bei diesen Verhandlungen als Ware erscheint, wird besonders durch das Ende der Geschichte verdeutlicht. Nachdem sie ihren Teil – die Verführung Bobs und die anschließende vorgespilte Reue – getan hat, wird Polly inaktiv. Während ihre Mutter die Verhandlung mit Bob Doran führt, sitzt sie gedankenverloren im Schlafzimmer und vergisst die Welt um sich herum: „She regarded the pillows for a long time and the sight of them awakened in her mind secret amiable memories. [...] At last she heard her mother calling. [...] Then she remembered what she had been waiting for.“ (D 63f.) Dieses passive Verhalten erinnert an Eveline, die auch nicht dazu in der Lage ist, Entscheidungen für ihr eigenes Leben zu treffen. Der Unterschied zwischen den beiden ist Pollys Mutter, die ihrer Tochter deutlich macht, wie sie sich zu verhalten hat, während Eveline von ihrer verstorbenen Mutter keine Führung mehr erhalten kann.

Die Ehe zwischen Polly und Bob, die in die Nähe der Prostitution gerückt wird, lässt sich auch als eine weitere Variante der Simonie betrachten. *Simony* gehört neben *para-*

²⁸⁰ Vgl. *Pocket Oxford Dictionary of Current English*, s. v. *Madam* 3. (d).

lysis und *gnomon* zu den drei Schlüsselbegriffen, die auf der ersten Seite der *Dubliners*-Geschichten eingeführt werden. Simonie bezeichnet den Kauf oder Verkauf von geistlichen Ämtern. Wie auch die beiden anderen Begriffe, lassen sich auch mit Hilfe dieses Ausdrucks die Kurzgeschichten unter den entsprechenden Aspekten verstehen.²⁸¹ Joyce überträgt das Konzept der Simonie auf die Methoden der Eheschließung wie er sie im Dublin um 1900 beobachtet. Damit bringt er zum Ausdruck, dass es die Institution der Ehe entwertet, wenn sie nur aus rein ökonomischen Gesichtspunkten geschlossen wird. In *Stephen Hero* bringt der Protagonist Stephen dies zum Ausdruck:

These people count it a sin to sell holy things for money. But surely what they call the temple of the Holy Ghost should not be bargained for! Isn't that simony? [...] A woman's body is a corporal asset of the State: if she traffic with it she must sell it either as a harlot or as a married woman or as a working celibate or as a mistress. (*SH* 202)

Hier werden die Möglichkeiten einer Frau, ihren Lebensunterhalt zu sichern, deutlich als Prostitution bezeichnet. Egal welchen Weg sie einschlägt, es endet immer im Verkauf ihres eigenen Körpers. Dass die Ehe dabei aus kirchlicher und gesellschaftlicher Sicht befürwortet, die Prostitution hingegen verteufelt wird, empfindet Stephen als Doppelmoral, verlaufen doch beide Wege ähnlich.

Diese Doppelmoral, die sowohl Gesellschaft als auch Kirche betreiben, kommt in „The Boarding House“ subtiler zum Ausdruck, als dies in *Stephen Hero* der Fall ist. Wie sich gezeigt hat, lassen sich hier das anständige „Boarding House“ und das sündige Bordell nicht klar voneinander trennen, dennoch stehen Mrs Mooney und ihre Tochter Polly auf Seiten der Moral. Kritik an diesem gesellschaftlich akzeptierten Frauenbild lässt sich bei der Beschreibung der Figur Polly finden: „Her eyes, which were grey with a shade of green through them, had a habit of glancing upwards when she spoke with anyone, which made her look like a little perverse madonna.“ (*D* 57) Polly wird hier nicht als Eva, sondern vielmehr als verkehrte Marienfigur dargestellt. Damit gestaltet Joyce wiederum ein Nebeneinander von Heiliger und Hure und lastet die Unehrlichkeit dem Frauenideal seiner Zeit an.

„Perverse“ bedeutet einerseits ‚verkehrt‘, aber auch soviel wie ‚böse‘ oder gar ‚widernatürlich‘. Von Bedeutung ist, dass hier das Idealbild selbst angegriffen wird. Dies wird deutlicher, zieht man wieder *Stephen Hero* zum Vergleich heran. Das Bild der „little perverse madonna“ kommt auch hier vor und ist eindeutiger formuliert: „Her [Emma's] eyes, he [Stephen] thought, must look strange when upraised to some holy

²⁸¹ Der Begriff ‚Paralysis‘ bedeutet Lähmung und wird in allen Geschichten immer wieder aufgegriffen, indem die Dubliner als Gefangene ihrer Lebenssituation dargestellt werden. Wie bereits oben erwähnt, bezeichnete Joyce Dublin als „the centre of paralysis“. Ein ‚Gnomon‘ ist ein Ergänzungsparallelogramm. Dieser Begriff verdeutlicht die Rätselstruktur der Geschichten, d.h. die Erzählinstanz erklärt nicht erschöpfend, sondern die Leser sind gehalten, fehlende Elemente selbst zu ergänzen. Für ausführliche Erläuterungen der drei Begriffe, die in „The Sisters“ eingeführt werden, siehe z. B. Phillip Herring, „Structure and Meaning in Joyce's „The Sisters““. In: Harold Bloom, *Modern Critical Interpretations: James Joyce's Dubliners*. New York, 1988, 39-50; David Weir, „Gnomon is an Island: Euclid and Bruno in Joyce's Narrative Practice“. *James Joyce Quarterly*, 28-2 (1991), 343-360. oder Fritz Senn, „He was too Scrupulous Always' Joyce's ‚The Sisters‘“. *James Joyce Quarterly*, 2 (1965) 66-72.

image and her lips when poised for the reception of the host.” (SH 210) In dieser Version wird der Zusammenhang zwischen dem Verhalten der Frauen auf dem Heiratsmarkt und der Kirche deutlicher hergestellt. Emmas frommes Verhalten – immerhin betrachtet sie ein heiliges Bild und nimmt die Hostie entgegen – erscheint durch Stephens Augen als anstößig. Sie verhält sich den Konventionen und Erwartungen der kirchlichen Lehren entsprechend, begeht aber Stephens Ansicht nach die Sünde der Simonie, indem sie nicht ihrem Herzen folgt. (SH 202 und 210) Die Kritik an dieser kirchlich und gesellschaftlich akzeptierten Doppelmoral bringt Joyce in „The Boarding House“ mit seiner Beschreibung von Polly als „perverse madonna“ auf den Punkt.

Somit lässt sich diese Geschichte durchaus als Kritik am konventionellen Stereotyp der Frau als „Heilige/Hure“ lesen. Dieses Verhalten wird hier nicht als typisch weiblich dargestellt, sondern vielmehr als Produkt einer starren Gesellschaft, die an Paralyse und Doppelmoral krankt. Die Frauen werden nicht, wie sonst bei diesem Stereotyp üblich, als Sündenbock dargestellt, aber auch nicht als unschuldig an ihrer Situation. Die bereitwillige und unreflektierte Akzeptanz dieser gesellschaftlichen Konventionen wird allen beteiligten Figuren vorgeworfen.

2. Die Mutterrolle als weiblicher Machtbereich und Gefängnis: Kritische Mutterporträts

Die Mutterfiguren in *Dubliners* erscheinen vorwiegend als aggressiv, dominant und mächtig, weil sie auf das Leben ihrer Kinder und Ehemänner maßgebenden Einfluss nehmen. Die Kinder, in *Dubliners* sind es immer Töchter, erscheinen im Vergleich dazu als passiv und folgsam. Das Ziel der Mütter ist es, den Lebensunterhalt ihrer Töchter abzusichern, und das übliche Mittel dafür ist die Ehe. Auch hier zeigt sich, was schon in Bezug auf die jungen Frauen angeprangert wurde: Die Ehe wird als Geschäft gesehen, das möglichst gewinnbringend abgeschlossen werden soll. Die Töchter erscheinen in diesem Zusammenhang als Ware und werden dementsprechend als passiv, beziehungsweise folgsam dargestellt.

Dass es die Mütter sind, die den Lebensweg ihrer Töchter bestimmen, hat zur Folge, dass die Töchter meist einen ähnlichen Weg wie ihre Mütter einschlagen. So geht Polly eine Ehe mit einem Mann ein, der weder zu ihr passt, noch den sie aus Liebe heiratet. Kathleen erhält die gleiche Ausbildung wie ihre Mutter und vermutlich auch die gleichen romantischen Vorstellungen vom Leben und der Liebe.

Dennoch lässt sich aus den dominanten Mutterportraits nicht zwangsläufig ableiten, dass sie grundsätzlich als negative Figuren konzipiert sind. Vielmehr handelt es sich hier um Darstellungen, welche die traditionelle Mutterrolle kritisch hinterfragen. Scheitern und Erfolg, so zeigt sich, sind nicht vom moralisch guten oder schlechten Verhalten

der Mütter abhängig, sondern davon, wie geschickt sie sich ihre soziale Rolle zunutze machen. Diese kritische Darstellung ähnelt jener der jungen Frauen.

Die Mutterrolle wird als sehr starr dargestellt, Mütter sind zugleich Opfer und Täter der Dubliner Gesellschaft. Die Schlüsselbegriffe *paralysis* und *simony* treffen auf die Mutterfiguren genauso zu wie auf alle anderen Figuren. Das bedeutet, dass auch sie es nicht vermögen, aus den paralytischen Gesellschaftsstrukturen auszubrechen. Selbst wenn sie versuchen, ihre Träume durch ihre Töchter auszuleben, erschaffen sie in ihren Kinder lediglich ein Abbild ihres eigenen Lebens.

Frauenfiguren, die vorwiegend als Mütter auftreten, werden grundsätzlich nicht beim Vornamen genannt. Dies trifft auf Mrs Mooney aus „The Boarding House“ ebenso zu wie auf Mrs Kearney aus „A Mother“ oder Mrs Kernan aus „Grace“. Dies führt dazu, dass ihre Individualität zurückgestellt wird und sie nur als Mutter erscheinen. Die Vornamen von Ada Farrington und Annie Chandler werden nicht im Zusammenhang mit ihrer Mutterschaft, sondern mit ihren Rollen als Ehefrauen genannt.

Daran zeigt sich, dass es eher die Rolle der Mutter als die Mutter selbst ist, die als dominant dargestellt wird. Diese gesellschaftlich festgelegte Mutterrolle wird in *Dubliners* als erdrückend und unzureichend, aber auch ohne Alternative dargestellt. Die aus gesellschaftlicher Sicht ideale Mutter wird in den Kurzgeschichten als unmoralisch konzipiert, während die von der Gesellschaft nicht akzeptierte Mutter weitaus menschlicher gestaltet wird. Dies zeigt sich am Beispiel der Mutterfiguren Mrs Mooney und Mrs Kearney, die als Gegensatzpaar gesehen werden können: Mrs Mooney verhält sich zwar wie eine Zuhälterin, agiert aber innerhalb der Grenzen ihrer Mutterrolle und bleibt damit unantastbar. Mrs Kearney hingegen überschreitet die Grenzen ihrer Rolle und wird dafür gesellschaftlich streng verurteilt, obwohl ihr Verhalten moralisch bleibt.

Diese Betrachtung der Mutterfiguren im Werk von James Joyce widerspricht damit der in der Forschung weit verbreiteten Überzeugung, Joyce habe vorwiegend Versionen der unsympathischen Mutterfiguren beschrieben, die er selbst ablehnte. Häufig wird angenommen, Mutterfiguren wie Mrs Mooney oder Mrs Kearney würden in den Geschichten quasi stellvertretend für ihre realen Vorbilder in ihre Schranken verwiesen. Diese Auffassungen müssen letztlich Spekulationen bleiben, da sie sich meist auf biographische Annahmen beziehen.²⁸² Gerade die Mutterfiguren Mrs Mooney und Mrs

²⁸² Einige Beispiele für Interpretationen dieser Art sind: „Two stories ‚A Mother‘ and ‚The Boarding House‘, portray mothers who fail in their role by browbeating, a type Joyce could never endure.“ (Ellmann, *James Joyce*, 295) Vgl. David Hayman, „A Mother“. In: Clive Hart, *James Joyce's Dubliners. Critical Essays*. London, 1969, 122-133. und 123f. Vgl. auch Sherrill E. Grace, „Rediscovering Mrs. Kearney. An Other Reading of ‚A Mother‘“. In: *The Augmented Ninth*, 273-281. Grace sieht Mrs Kearney zwar im Kampf gegen die Übermacht des Patriarchats, bewertet jedoch die Darstellung durch den Autor anders. Auch ihr zufolge lehnt Joyce diese Art von Frau ab, weshalb er sie auch in seiner Geschichte scheitern lässt. „[...] for Joyce the only good woman is silent, subservient, passive, bearing like a river all that those great seminal cities on her banks pour into her. By extension, then, the woman with pretensions to power is dangerous, doubly so if she combines her natural, fearsome power as a mother with an attempt to seize control of male, urban life, the public life of concert halls, nationalist societies, the press, and public opinion: in short the power of money and language.“ (276) Jane E. Miller bezieht zu diesen Interpretationen eine Gegenposition: „[...] in the end, those readers who approve of her [Mrs Kearney's]

Kearney sollten nicht als derselbe Typ betrachtet werden. Wie sich im Folgenden zeigen wird, lassen sie sich vielmehr als gegensätzlich gestaltete Muttertypen begreifen.

a. Mrs Mooney und Mrs Kearney als kontrastiv gestaltete Mutterfiguren – Die Mutterrolle als moralischer Schutzschild in „The Boarding House“ und „A Mother“

Mrs Mooney aus „The Boarding House“ und Mrs Kearney aus „A Mother“ sind die ausführlichsten Mutterportraits im Kurzgeschichtenzyklus *Dubliners*. Der Titel „A Mother“ findet sich im letzten Teil des Buches und gehört zum Bereich „public life“. Dies erscheint sonderbar, da die Rolle der Mutter ihren Platz nicht im öffentlichen Leben, sondern im häuslichen Bereich hat. Tatsächlich scheitert die Mutter Mrs Kearney auch bei ihrem Versuch, Einfluss auf Entscheidungen in dieser Sphäre zu gewinnen.²⁸³ Mrs Mooney hingegen ist erfolgreich, verlässt aber auch nicht ihren persönlichen Machtbereich der Pension, wie der Titel der Geschichte „The Boarding House“ bereits andeutet.

Die beiden Geschichten sind ähnlich aufgebaut und beinhalten ähnliche Figurenkonstellationen. Bevor beschrieben wird, wie sie sich um das Wohl ihrer Tochter kümmert, wird in jeder Geschichte zunächst der Werdegang der Mutter geschildert. Bei beiden Geschichten findet sich die für *Dubliners* typische Mutter-Tochter Konstellation, die aus einer aktiven Mutter und einer passiven Tochter besteht, während die Ehemänner ausgeschlossen bleiben oder lediglich ihrer Nützlichkeit entsprechend eingesetzt werden. Auch die Figuren sind ähnlich gestaltet: Beide Mütter sind dominante Figuren, die Einfluss auf das Leben ihrer Kinder und Ehemänner nehmen. Beiden ist gemein, dass sie die Zukunft ihrer Töchter absichern wollen, indem sie ihre Umgebung manipulieren. Dabei ist eine der beiden erfolgreich, während die andere scheitert.

defeat ally themselves with the stifingly conformist Dublin society that Joyce wished to indict in *Dubliners*.“ Jane E. Miller, „„O, she’s a nice lady!‘: A Rereading of ‚A Mother‘“. *James Joyce Quarterly*, 28-2 (1991), 424.

²⁸³ Die Geschichte „A Mother“ nimmt nicht nur eine ungewöhnliche Position innerhalb der Gruppe des öffentlichen Lebens ein. Auch die Geschichte selbst ist so aufgebaut, dass die Unterlegenheit der Mutter außerhalb ihrer häuslichen Sphäre deutlich wird. Die Geschichte beginnt und endet mit Mr Holo-han, obwohl sie den Titel „A Mother“ trägt. Darauf weist auch Jane E. Miller hin: Vgl. Miller, 407-426.

i. *She had all the weight of social opinion on her side*: Mrs Mooney als gesellschaftlich akzeptierte Zuhälterin

Mrs Mooney erscheint, wie bereits angedeutet, als eine erfolgreiche Mutterfigur, da sie innerhalb der durch die Rolle der Mutter vorgesehenen Grenzen handelt und diese auch räumlich nicht überschreitet.

Der Erzählstil der Geschichte ist so nüchtern und sachlich wie auch Mrs Mooneys Handeln. Abläufe werden trotz ihrer Dramatik emotionslos wiedergegeben. So wird die Ehe der Mrs Mooney von ihrem Beginn bis hin zu ihrem Scheitern kurz und knapp skizziert:

She had married her father's foreman [...]. But as soon as his father-in-law was dead Mr Mooney began to go to the devil. He drank, plundered the till, ran headlong into debt. [...] One night he went for his wife with the cleaver and she had to sleep in a neighbour's house. (D 56)

Aus diesen Erlebnissen zieht Mrs Mooney Konsequenzen, indem sie ihren Ehemann aus dem Haus weist. Ihr Handeln lässt sie von der zuständigen Instanz billigen und bewahrt somit ihre gesellschaftliche Position: „She went to the priest and got a separation from him with care of the children.“ (D 56)

Durch verschiedene Andeutungen, die ebenfalls nüchtern und sachlich sind, wird nahegelegt, dass Mrs Mooney als Bordellbesitzerin betrachtet werden kann. Wie erläutert wird Mrs Mooney von ihren Gästen „The Madam“ genannt, wobei es sich um eine doppeldeutige Bezeichnung handelt. Auf diese Weise wird im Text immer wieder auf Mrs Mooneys Verhalten kritisch aufmerksam gemacht.

Bei der Beschreibung der Pension wird scheinbar beiläufig erwähnt, dass Polly sich am geselligen Leben in der Pension beteiligt: „Polly Mooney, the Madam's daughter would also sing. She sang: *I'm a ... naughty girl. You needn't sham: You know I am.*“ (D 57) Dass Polly hier als „the Madam's daughter“ und nicht als „Mrs Mooney's daughter“ bezeichnet wird, betont wiederum Mrs Mooneys zweideutigen Status. Polly wird hier nicht bloß als Tochter beschrieben, sondern es wird betont, dass sie in den fragwürdigen Bedeutungsbereich ihrer Mutter gehört. Durch die Liedzeilen wird dieser Eindruck verstärkt.²⁸⁴

Inwieweit Polly als verkehrte Marienfigur verstanden werden kann und von ihrer Mutter als Ware behandelt wird, wurde oben dargelegt. In Bezug auf diese Mutterfigur ist von Bedeutung, dass sie, obwohl sie sich berechnend und unmoralisch verhält, dennoch auf die Unterstützung durch die Gesellschaft zählen kann.

She was sure she would win. To begin with she had all the weight of social opinion on her side: she was an outraged mother. She had allowed him [Bob Doran] to live beneath her roof, assuming that he was a man of honour, and he had simply abused her hospitality. (D 59)

²⁸⁴ Der Text des Liedes, das Polly singt, ist abgedruckt in: Bowen, 16f.

Es wird deutlich, dass Mrs Mooneys Handeln unanfechtbar ist, da es ihre Intentionen nicht verrät. Sie spielt die Rolle der „outraged mother“ und weiß, dass sie dies zum Erfolg führen wird. Selbst zwischen Mutter und Tochter wird nicht thematisiert, was tatsächlich geschehen ist. Dennoch wird deutlich, dass beide ihre entsprechenden Rollen bewusst zu ihrem Nutzen gespielt haben.

Mrs Mooney weiß den Einfluss der Kirche auf ihr Leben geschickt für sich zu nutzen. Wie oben gezeigt, ordnet sie ihr Leben mit Billigung des Priesters neu und kann somit ihre Rolle als Mutter beibehalten und weiter für sich nutzen. Der Umstand, dass Bob Doran in einem katholischen Betrieb angestellt ist, erleichtert ihr Vorhaben, ihn unter Druck zu setzen, da kein Zweifel daran besteht, dass auch diese Instanz die „outraged mother“ unterstützen wird. Mrs Mooney präsentiert sich als pflichtbewusste Kirchgängerin, wobei der Text wiederum offen legt, dass sie auch dieser Pflicht nüchtern und sachlich nachgeht. „[...] she would have lots of time to have the matter out with Mr Doran and then catch short twelve at Marlborough Street.“ (D 59) Bei „short twelve“ handelt es sich um eine besonders kurze Version der sonntäglichen Messe, an der eine fromme Katholikin teilnehmen sollte.²⁸⁵ Die Kirche, die in direkter Nähe zur Pension liegt (D 58), wird von Mrs Mooney wahrscheinlich deshalb nicht frequentiert, weil sie keine Kurzmesse bietet.

Mrs Mooneys berechnendes Handeln innerhalb der Grenzen ihrer Rolle als Mutter steht im Gegensatz zu dem der Mrs Kearney, die es wagt, ihre Grenzen zu überschreiten.

ii. *Condemned on all hands*: Mrs Kearney als geächtete Grenzgängerin

Mrs Kearney scheitert, als sie den ihr zugestanden Bereich verlässt, während Mrs Mooney sich zwar unmoralisch verhält, aber innerhalb ihrer Grenzen und daher unanfechtbar bleibt.

Auch Mrs Kearneys Verhalten wird als zunächst ihrer Rolle entsprechend dargestellt. Sie führt eine vorbildliche Ehe, hat zwei Töchter, die entsprechend ausgebildet und versorgt werden, und geht gelegentlich in die Kirche. Auf welche Weise Mrs Kearney versucht, ihre Tochter Kathleen im Rahmen des *Irish Revivals* als irische Musikerin zu inszenieren, um ihr so Karriere- oder Heiratschancen zu eröffnen, wurde oben beschrieben. Mit ihren Maßnahmen, einen Irisch-Lehrer zu engagieren und Umgang mit den richtigen Leuten zu pflegen, bleibt die Mutter im Rahmen ihrer Möglichkeiten und ist sogar erfolgreich. Ihrer Tochter wird schließlich durch Mr Holohan das Angebot gemacht, auf einer Reihe von Konzerten der *Eire Abu Society* zu spielen.

Ob die Organisation der Konzerte tatsächlich so maßgeblich von Mrs Kearney beeinflusst wird, wie im ersten Abschnitt der Geschichte behauptet wird, ist fraglich. „[...]

²⁸⁵ Brown, 268.

but in the end it was Mrs Kearney who arranged everything.“ (D 134) Diese Bemerkung scheint eher nach dem „Uncle-Charles-Prinzip“ aus Sicht von Mrs Kearney selbst formuliert zu sein. Dennoch wird deutlich, dass Mrs Kearney durchaus eine große Hilfe für Mr Holohan ist. Sie entwirft das Konzert-Programm und beaufsichtigt die Zusammenstellung der Programmhefte. All dies geschieht bei ihr zu Hause, wo sie Mr Holohan mütterlich umsorgt und freundlich berät:

Mr Holohan called to see her every day to have her advice on some point. She was invariably friendly and advising – homely, in fact. She pushed the decanter towards him saying:
— Now, help yourself, Mr Holohan!
And while he was helping himself she said:
— Don’t be afraid! Don’t be afraid of it! (D 136)

Damit verhält sie sich vollkommen akzeptabel. Auch ihr Versuch, Kathleen attraktiver zu machen, indem sie ihr Kleid verschönert, und ihr gezieltes Versenden von Eintrittskarten, damit die richtigen Zuschauer kommen, gehören zu ihrem Machtbereich.

Erst als Mrs Kearney versucht, die Bezahlung ihrer Tochter energisch und explizit durchzusetzen, kommt es zu einer Auseinandersetzung, die schließlich zu ihren Ungunsten endet. Zunächst ist die Mutter jedoch teilweise erfolgreich, da sie die Situation zwar missbilligt, aber schweigt. „Mrs Kearney said nothing [..].“ „However, she said nothing and waited to see how it would end.“ (D 138) Ihr ist bewusst, dass sie die Grenzen ihrer Rolle überschreiten würde, wenn sie ihrem Unmut Luft machte: „But she knew that it would not be ladylike to do that: so she was silent.“ (D 139) Indem sie subtilen Druck ausübt und ihrer Tochter untersagt, ihren Teil des Vertrags zu erfüllen, bevor nicht eine Bezahlung stattgefunden hat, erstreitet Mrs Kearney zumindest einen Teilbetrag. Zwar stößt ihr Verhalten allgemein auf Befremden und Entrüstung, was jedoch zunächst nicht ausdrücklich geäußert wird. Dies liegt vermutlich daran, dass Mrs Kearney bis zu diesem Zeitpunkt ihre Grenzen noch nicht explizit überschritten hat. Und es finden sich durchaus auch Sympathisanten. Diese Situation ändert sich jedoch abrupt, als Mrs Kearney ihre Rolle fallen lässt und ihre wahren Gedanken äußert:

—You might have some sense of decency, said Mr Holohan.
—Might I, indeed? ... And when I ask when my daughter is going to be paid I can’t get a civil answer.
She tossed her head and assumed a haughty voice:
—You must speak to the secretary. It’s not my business. I’m a great fellow fol-the-diddle-I-do.
—I thought you were a lady, said Mr Holohan, walking away from her abruptly.
(D 147)

Mrs Kearney durchbricht die Grenzen ihrer Rolle, indem sie sich über die Männer lustig macht und Mr Holohan nachahmt. Dies gibt Mr Holohan die Möglichkeit, ihr den Status der *lady* abzusprechen. Anstatt *ladylike* zu schweigen, entlarvt sie die Taktik der Männer, die sich als wichtiger darstellen als sie es tatsächlich sind. Da dieses Verhalten nicht der Norm einer *lady* entspricht, ist es nicht mehr von Bedeutung, ob Mrs Kearneys Ärger begründet ist, oder nicht. Was nun nur noch zählt, ist ihr Durchbrechen der Norm. Nicht nur Mr Holohan wendet sich von ihr ab, alle übrigen Anwesenden tun dies eben-

falls: „After that Mrs Kearney’s conduct was condemned on all hands: everyone approved of what the Committee had done.“ (D 147) Waren zuvor durchaus einige Menschen auf ihrer Seite – „Mr Bell, Miss Healy and the young lady who had recited the patriotic piece“ (D 146) – so wird sie nun von allen abgelehnt.

Auch auf viele Leser und Kritiker hat Mrs Kearney diese Wirkung. Besonders die frühen Joyce-Kritiker sehen sie lediglich als Stellvertreterin für die typische Mutter, die sich dominant und aggressiv in Angelegenheiten mischt, die sie nichts angehen. Dabei wird ihr häufig zum Vorwurf gemacht, sie manipuliere rücksichtslos das Leben ihrer Tochter und wolle letztlich doch nur ihre eigenen Träume verwirklichen.²⁸⁶ Dieses Verhalten habe Kathleens Karriere in Dublin zerstört.²⁸⁷

Diese Interpretationen beachten jedoch nicht, wodurch Mrs Kearneys Scheitern letztlich verursacht wird.²⁸⁸ Die bewusste Inszenierung ihrer Tochter und dass sie dabei wahrscheinlich auch ihre eigenen Lebensträume erfüllen möchte, verursacht nicht die heftige Reaktion hinter den Kulissen der *Antient Concert Rooms*. Mrs Kearney hält sich nicht an die ihr vorgegebene Rolle der Mutter und *lady* und muss sich deshalb geschlagen geben. Ihre Aussage „They wouldn’t have dared to have treated her like that if she had been a man.“ (D 146) ist zu unterstreichen.

Mrs Mooney kann sich in ihrem Konflikt auf ihre soziale Rolle berufen: „[...] she had all the weight of social opinion on her side: she was an outraged mother.“ (D 59) Auch wenn sie sich moralisch fragwürdig verhält, kann ihr dies nicht zum Vorwurf gemacht werden, weil sie innerhalb ihrer Rolle geschützt ist. Mrs Kearney hingegen „was condemned on all hands“ (D 147).

Joyce äußert seine Sozialkritik, indem er zeigt, dass unmoralisches Verhalten nicht als anstößig und verwerflich gilt, solange es innerhalb der Grenzen einer sozialen Rolle geschieht. Sobald diese Grenzen jedoch überschritten werden, kann auch schon eine kleine Bemerkung zu gesellschaftlicher Ablehnung führen.²⁸⁹

²⁸⁶ Selbst Suzette Henke, die zu den feministischen Literaturkritikerinnen gezählt werden kann, äußert sich abwertend über Mrs Kearney: „Mrs Kearney, in turn, is so obsessively motivated by greed and financial ambition that she compromises her daughter’s musical career for the sake of bolstering her own ego and maintaining a self-righteous principle.“ Suzette A. Henke, *James Joyce and the Politics of Desire*. New York, 1990, 41.

²⁸⁷ „Miss Kathleen Kearney’s musical career was ended in Dublin after that, he said.“ (D 146) Wie Leser des *Ulysses* feststellen werden, ist dies allerdings keineswegs der Fall. In Joyces Universum ist Kathleens Karriere nicht beendet. Molly Bloom äußert sich wie folgt: „little chits of missies they have now singing Kathleen Kearney and her like“. (U 885)

²⁸⁸ Joseph Kelly gehört zu den wenigen, die die Situation auch in Bezug auf Rollenverteilung bewerten: „The more she insists on her rights in the public sphere, the less ‚lady-like‘ she is. To be the successful housewife Mrs Kearney must surrender her power. The two are incompatible.“ Kelly, 375. Siehe zu diesem Thema auch Joseph Valente, „Joyce’s Sexual Differend: An Example From *Dubliners*“. *James Joyce Quarterly*, 28-2 (1991), 427-43. Valente beschreibt die Mechanismen der gesellschaftlichen Machtstrukturen in Bezug auf Geschlechterrollen besonders am Beispiel von „A Mother“.

²⁸⁹ Dieser Unterschied zwischen dem Verhalten und dem Erfolg beziehungsweise Scheitern von Mrs Mooney und Mrs Kearney wird selten erkannt. Meist werden die beiden Mutterfiguren, selbst von feministischen Literaturkritikerinnen, als gleich betrachtet und abgelehnt. So bezeichnet Marilyn French die beiden Mütter auch als „Mesdames Mooney and Kearney“ und weitet den Vorwurf der Zuhälterin von Mrs Mooney auf Mrs Kearney aus. „[...] they understand and accept the terms of their society, and func-

b. *But that she could have sunk so low!* : Mrs Sinicos gescheiterte Rebellion gegen die übermächtige Mutterrolle in „A Painful Case“

Protagonist der Geschichte „A Painful Case“ ist Mr James Duffy, der sich mit der Ehefrau und Mutter Mrs Sinico befreundet. Obwohl von Mr Duffy behauptet wird „He had neither companions nor friends, church nor creed“ (D 105), hat er dennoch ein starres und religiös geprägtes Frauenbild. Mrs Sinico sieht in der Freundschaft mit Mr Duffy wahrscheinlich eine Möglichkeit, sich aus ihrer Rolle als Ehefrau und Mutter zu befreien, doch lässt Mr Duffy dies nicht zu. Damit ist diese Geschichte ein weiteres Beispiel dafür, dass es in Joyces Dublin keine Möglichkeit gibt, den gesellschaftlich festgelegten Rollen zu entfliehen.

Mr Duffy ignoriert Mrs Sinicos Empfindungsvermögen (*sensibility*), das einerseits durch ihren Namen ausgedrückt wird („Sinico“ alludiert *sensibility*), sich aber auch bei der ersten Begegnung in ihren Augen zeigt:

Their [the eyes] gaze began with a defiant note but was confused by what seemed a deliberate swoon of the pupil into the iris, revealing for an instant a temperament of great sensibility. The pupil reasserted itself quickly, this half-disclosed nature fell again under the reign of prudence [...]. (D 105)

Dieses Empfindungsvermögen ist ein grundlegender Bestandteil von Mrs Sinicos Charakter, es wird aber unterdrückt, da es nicht in ihre Rolle als Mutter und Ehefrau passt. Mr Duffy orientiert sich an diesem stereotypen Frauenbild und misst dem Ausdruck in ihren Augen keine Bedeutung bei. Stattdessen sieht er in Mrs Sinico hartnäckig eine Mutterfigur, die für ihn sogar spirituelle Züge annimmt.

Little by little he entangled his thoughts with hers. He lent her books, provided her with ideas, shared his intellectual life with her. She listened to all. [...] With almost maternal solicitude she urged him to let his nature open to the full; she became his confessor. (D 106)

Weil Mrs Sinico an ihn glaubt, vermag Mr Duffy es, emotional zu wachsen, seine Persönlichkeit zu festigen und letztlich sein bisher einsames und eintöniges Leben angenehmer zu gestalten. Die Figur der Mrs Sinico übernimmt in seinem Leben eine Funktion vergleichbar mit der der Jungfrau Maria. „This union exalted him, wore away the rough edges of his character, emotionalised his mental life. [...] He thought that in her eyes he would ascend to an angelical stature [...]“ (D 107) Mrs Sinico hat aus Mr Duffys Sicht keinerlei eigene Individualität. Selbst ihren Vornamen erfahren die Leser erst in dem Zeitungsartikel, der Mrs Sinicos tödlichen Unfall beschreibt. (D 109) Mr Duffy erzwingt sogar, dass sie ihn ihrem Mann vorstellt und bestätigt sie damit in ihrer Rolle als Ehefrau und Mutter, anstatt ihr die Rolle der heimlichen Geliebten zuzugestehen.

tion in accord with them. “ (270) Dass dies auf Mrs Kearney nicht zutrifft, hat die vorliegende Arbeit aufgezeigt. French, „Women in Joyce’s Dublin“, 267-272.

Mr Duffy, however, had a distaste for underhand ways and, finding that they were compelled to meet stealthily, he forced her to ask him to her house. Captain Sinico encouraged his visits, thinking that his daughter's hand was in question. (*D* 106)

Solange Mrs Sinico nicht ausdrücklich darauf beharrt, von Mr Duffy als Individuum mit eigenen Hoffnungen und Bedürfnissen wahrgenommen zu werden, funktioniert die Beziehung zwischen den beiden. Doch sobald sie die Grenze überschreitet, scheitert sie. „The end of these discourses was that one night during which she had shown every sign of unusual excitement, Mrs Sinico caught up his hand passionately and pressed it to her cheek.” (*D* 107) Diese Geste von Mrs Sinico, die wiederum ihr Empfindungsvermögen verrät, steht weder im Einklang mit ihrer Rolle als Ehefrau und Mutter noch mit der spirituellen Mutterrolle, die Mr Duffy ihr zugeschrieben hat. Da es sich nicht um eine Andeutung, sondern um ein deutliches, körperliches Zeichen handelt, kann es nicht ignoriert werden. Diese Szene ist vergleichbar mit der unüberhörbaren Grenzüberschreitung von Mrs Kearney, die damit ebenfalls ihr Scheitern besiegelt.

Mrs Sinico hat die Treffen mit Mr Duffy als sich anbahnende Liebschaft verstanden, was dadurch angedeutet wird, dass sie häufig bei eintretender Dämmerung kein Licht anzündet. (*D* 107) Für sie bedeutet diese Dunkelheit eine Möglichkeit der körperlichen Annäherung, die sie schließlich auch unternimmt. Für Mr Duffy bringt die Dunkelheit jedoch die Möglichkeit einer spirituellen Vereinigung, ähnlich der Andacht in der Kirche. So versteht er Mrs Sinicos Annäherungsversuch als „their ruined confession” (*D* 108) und „[a] collapse on her part”. (Ebd.)

Der Annäherungsversuch prägt in Mr Duffys Vorstellung ein Bild von Mrs Sinico, das wieder dem religiösen Frauenideal gleicht „the two images in which he now conceived her” (*D* 112). Er sieht sie einerseits als idealisierte spirituelle Frau, ähnlich der Jungfrau Maria, die eine Vermittlerfunktion zwischen ihm und der Welt einnimmt, dabei aber weder Individualität noch eigene Bedürfnisse zum Ausdruck bringt. Andererseits bewertet er sie ihm Lichte ihres Annäherungsversuchs als gefallene Frau, ähnlich der biblischen Eva.

Es wird nicht abschließend deutlich, inwieweit Mrs Sinicos tödlicher Unfall – sie wird beim Überqueren von Gleisen von einem Zug erfasst – als Selbstmord gesehen werden kann. Der Zeitungsartikel, in dem der Unfall beschrieben wird, legt allerdings nahe, dass Mrs Sinico Alkoholikerin geworden ist. Mr Duffy deutet dies zunächst als noch tieferen Fall der bereits gefallenen Frau. „Not merely had she degraded herself; she had degraded him. He saw the squalid tract of her vice, miserable and malodorous. His soul's companion! [...] But that she could have sunk so low!” (*D* 111f.) Auch hier wird erkennbar, dass Mr Duffy in Mrs Sinico die Verkörperung der idealen Mutterfigur sehen wollte. Ihren persönlichen Verfall und Tod kann er daher nicht als ihr individuelles Unglück begreifen, sondern bezieht es auf sich. Ein Aufgeben dieser Rolle bedeutet für Mr Duffy gleichzeitig einen Verrat an sich selbst.

Auch als er nach längerem Nachdenken sein vernichtendes Urteil über Mrs Sinico revidiert, gelingt es Mr Duffy nicht, sie als eigenständiges, selbstverantwortliches We-

sen zu begreifen. Zwar gesteht er ihr immerhin Menschlichkeit zu, dennoch betrachtet er Mrs Sinico ausschließlich in Abhängigkeit zu sich selbst: „One human being had seemed to love him and he had denied her life and happiness: he had sentenced her to ignominy, a death of shame.“ (D 113)

Joyce macht mit dieser Geschichte nicht nur erneut deutlich, dass es im zeitgenössischen Dublin zu schwerwiegenden Konsequenzen führt, wenn die Grenzen einer festgelegten sozialen Rolle überschritten werden. Er zeigt auch auf, dass diese Rollenmuster tief in der Gesellschaft verankert sind. Er schafft eine Figur, die sich zwar als losgelöst von jeglichen Glaubenssystemen begreift, bei der Bewertung ihrer Mitmenschen aber dennoch eben diese religiös geprägten Muster zugrunde legt.

3. Kritische Irland-Allegorien: Gegenentwürfe zum traditionellen Irland-Bild

In allen Werken Joyces treten Variationen der traditionellen Irland-Allegorien auf, welche Irland, im Gegensatz zu üblichen Beschreibungen, als dummlich, gutgläubig und unterwürfig dienend darstellen. Dabei sind es im späteren Werk meist alte Frauen, die diesen Typus verkörpern.

Besonders Obrigkeitshörigkeit wird von Joyce als negativer Charakterzug herausgestellt. Die alten Frauen werden als fromm und gläubig beschrieben und haben meist ein naives Vertrauen in Autoritäten. Damit unterwerfen sie sich jenen beiden Herrschern, von denen Stephen in *Ulysses* spricht:

- I am the servant of two masters, Stephen said, an English and an Italian. [...]
- The imperial British state, Stephen answered, his colour rising, and the holy Roman catholic and apostolic church. (U 24)

Indem sie unterwürfig und dienend sowie dummlich erscheinen, wirken die alten Frauen bei Joyce weder mystisch noch bedrohlich. Durch diese Darstellungsweise nimmt er diesen Figuren jegliche Kraft.

Dies ändert sich in *Ulysses*, wo dem Typus der alten Frau der Mutteraspekt hinzu gefügt wird. Dort erscheint die alte Mutter als bedrohliche Kraft, die besiegt werden muss. Doch bereits in *Dubliners* ist der Mutteraspekt der alten Frau dadurch angedeutet, dass sie als Verkörperung Irlands und damit als „Mutter Irland“ erscheint.

In *Dubliners* finden sich allerdings auch zwei Frauenfiguren, die Irland als junge Frau personifizieren. Die Figur der „slavey“ aus „Two Gallants“ stellt den deutlichsten Gegenentwurf zu den üblichen Irland-Allegorien dar. Die Verkörperung Irlands wird hier nicht wie üblich als schöne, tugendhafte Erin gestaltet, sondern als einen Bauerntrampel, der sich bereitwillig ausnutzen lässt. Die Geschichte „A Mother“ stellt ebenfalls eine Verkehrung der Erin-Figur dar. Hier wird Kathleen, ähnlich wie Polly Mooney, als Ware gestaltet, die vermarktet wird. Sie erscheint passiv und tritt in der Geschichte eher in den Hintergrund.

a. *Two ignorant old women: Irland als alte Frau – Etablierung eines Typus in „The Sisters“*

In *Dubliners* gibt es zwei Schwesternpaare, die zum Typus der alten Frau gehören. Eliza und Nannie Flynn treten in der ersten Geschichte auf, während das andere Paar, Kate und Julia Morkan in „The Dead“ erscheinen. Diese Strukturierung deutet an, dass die alte Frau ein Typus ist, der nicht vernachlässigt werden sollte, auch wenn er nicht so häufig zu finden ist wie andere Typen. Dass der Kurzgeschichtenzyklus jeweils mit einer Geschichte, von alten Frauen beginnt und endet, legt zudem nahe, dass dieser Typus der dauerhafteste ist. Er ist bereits da, wenn die Handlung einsetzt und überdauert auch ihr Ende.

Der Titel der Geschichte „The Sisters“ weckt Lesererwartungen auf Schwestern oder auch Nonnen in einem weiblichen Umfeld. Da sie zur Gruppe der Geschichten gehört, die sich mit der Kindheit beschäftigen, sind auch die Erwartungen an das Alter der Protagonisten entsprechend vorgeprägt. So erstaunt es zuerst, dass es sich um zwei ledige alte Schwestern handelt, die ihren Bruder, der Priester war, bis zu seinem Tod gepflegt haben. Die Positionierung in der Gruppe der Kindheit ergibt sich aus der Funktion des jungen männlichen Ich-Erzählers, aus dessen eingeschränkter Sicht²⁹⁰ die Geschichte erzählt wird. Diese Erzähltechnik ermöglicht es, die Geschehnisse distanzierter darzustellen und es den Lesern selbst zu überlassen, sie zu bewerten.²⁹¹ So werden der Priester und die Schwestern aus Sicht des Kindes anders beschrieben, als sie später im Gespräch zwischen Eliza und der Tante erscheinen. Aus dieser Diskrepanz zwischen der Wahrnehmung des Jungen und der Beschreibung durch die Schwester ergibt sich wiederum die Offenlegung der Doppelmoral, wie in vielen der übrigen Geschichten des Zyklus.

Der tote Priester wird vom Ich-Erzähler als „truculent“, also aufsässig und trotzig beschrieben, wohingegen seine Schwestern als obrigkeitshörig erscheinen.²⁹² Verschiedene Verweise deuten an, dass sie den „two masters“ (*U 24*), von denen Stephen in *Ulysses* spricht, also der Kirche und dem britischen Staat, dienen. Über den Priester wird hingegen angedeutet, dass er am Ende seines Lebens seinen Glauben verloren und sich damit dem Einfluss der Kirche entzogen hat.

Die beiden Schwestern, Eliza und Nannie Flynn, leben in einem „little house in Great Britain Street.“ (*D 3*) Dieser Gegensatz von *kleinem* Haus zu *Großbritannien* lenkt zu-

²⁹⁰ Die Sicht des Erzählers ist insofern eingeschränkt, als dass er nicht alles, was in der Welt der Erwachsenen um ihn herum geschieht, verstehen und einordnen kann. Auf der anderen Seite schildert er die Geschehnisse naiv und unvoreingenommen, was den Lesern die Möglichkeit gibt, sie mitzuerleben und sich selbst ein Bild zu machen. Eine ähnliche Technik wendet Joyce in *Ulysses* an, wo Leopold Bloom eine katholische Messe beobachtet und genau beschreibt, was er sieht, anstatt die rituellen Handlungen entsprechend zu benennen und einzuordnen. Dies ermöglicht es dem Leser, eine kritische Distanz zu den Geschehnissen aufzubauen. Diese Technik lässt sich auch als ‚alienation effect‘ bezeichnen.

²⁹¹ Zur Erzähltechnik in Joyces „The Sisters“, siehe auch Therese Fischer, „From Reliable to Unreliable Narrator: Rhetorical Changes in Joyce’s ‚The Sisters‘.“ *James Joyce Quarterly*, 9 (1971), 85-92.

²⁹² Zu dieser Auslegung kommt auch Fischer-Seidel, „Injured Lady“, 327.

nächst die Aufmerksamkeit auf die Irland-Problematik. Durch den Verweis auf den Geburtsort der Flynn-Geschwister wird diese Deutungsmöglichkeit verstärkt. Eliza erzählt von den Plänen ihres Bruders, seinen Geburtsort zu besuchen: „[...] he kept on saying that before the summer was over he'd go out for a drive one fine day just to see the old house again where we were all born down in Irishtown and take me and Nannie with him.“ (D 9) Die drei Geschwister stammen aus Irishtown und leben nun aber in der Great Britain Street. James' Pläne, Great Britain Street zu verlassen und nach Irishtown zurückzukehren, können als Wunsch, sich dem Einfluss Großbritanniens zu entziehen, gedeutet werden. Zusammen mit den erwähnten Andeutungen, Father Flynn habe seinen Glauben verloren, scheint es, als habe er sich der Herrschaft der „two masters“ letztlich entzogen. So wird James' Leiche auch aus der Sicht des jungen Ich-Erzählers entsprechend beschrieben: „[...] I knew that the old priest was lying still in his coffin as we had seen him, solemn and truculent in death, an idle chalice on his breast.“ (D 10) Die Schlüsselwörter sind hier „truculent“ und „idle“. Damit wird James Flynns Aufsässigkeit gegenüber den britischen Herrschern und sein Unglaube an die Lehren der Kirche zum Ausdruck gebracht.

Im Gegensatz dazu stehen die beiden Schwestern des Toten, die ihn überlebt und damit letztlich Macht über ihn gewonnen haben. Sie gestehen ihrem Bruder nicht zu, aufsässig und ungläubig und damit frei zu sein. Stattdessen stellen sie ihn als verwirrten, alten Mann dar – der Ausdruck „poor James!“ fällt sechs Mal in der kurzen Unterhaltung zwischen Eliza und der Tante, die einen Beileidsbesuch abstattet. (D 8ff.) Mehrfach wird betont, James sei „quite resigned“ (D 7) und „such a beautiful corpse“ (Ebd.). Diese Beschreibung des Priesters durch die Schwestern steht im Gegensatz zu der des Jungen. Da der Junge als genauer Beobachter gestaltet wird, ist seine Darstellung des Priesters als „truculent“ glaubhafter als die der Schwestern.

Nannie und Eliza werden in dieser Geschichte nicht als weise alte Frauen dargestellt, die das Potential zur Rebellion ihres Bruders erkennen und in seinem Namen weiterführen. Vielmehr führen sie den Glauben an die Kirche in seinem Namen weiter, übernehmen seine Funktion und passen seinen Leichnam in die religiösen Rituale ein.

Nannie wird mehrfach als „the old woman“ beschrieben, was durchaus Assoziationen mit der *Old Woman* aus Yeats' Drama *Cathleen ni Houlihan* und dadurch auch mit der Gestalt Irlands zulässt. Zunächst wirkt die alte Frau wie eine mythologische Figur, da sie den Besuchern im Haus des Verstorbenen Zeichen gibt, ohne zu reden.²⁹³

The old woman pointed upwards interrogatively [...]. At the first landing she stopped and beckoned us forward encouragingly towards the open door of the dead-room. My aunt went in and the old woman, seeing that I hesitated to enter, began to beckon to me again repeatedly with her hand. (D 6)

Doch geht es der alten Frau nicht darum, den Besuchern einen Rebellen zu zeigen und sie dadurch, wie dies *Cathleen ni Houlihan* in Yeats' Drama tut, zur Verteidigung

²⁹³ Hugh Kenner sieht in der Figur der Nannie und ihrer Verkörperung der *Poor Old Woman* eine Kritik an den verklärenden Parolen des *Irish Revival*. Kenner, „Queen“, 115-124.

Irlands aufzurufen.²⁹⁴ Vielmehr verlangt sie von ihnen, sich daran zu beteiligen, James Flynn in seiner Rolle als Mitglied der irisch-katholischen Kirche zu bestätigen. Dem aufmerksamen Ich-Erzähler fällt Nannies Unzulänglichkeit auf:

Nannie gave the lead and we three knelt down at the foot of the bed. I pretended to pray but I could not gather my thoughts because the old woman's mutterings distracted me. I noticed how clumsily her skirt was hooked at the back and how the heels of her cloth boots were trodden down all to one side. (D 6)

Hier wird die *Old Woman* nicht als inspirierende Kraft mit inhärenter Schönheit dargestellt, ein gegenteiliges Bild wird hervorgerufen. Ihr Gemurmel beinhaltet keine Weisheit, sondern irritiert den Jungen, der stattdessen seine Aufmerksamkeit auf Nannies liderliches Äußere lenkt. Nannie hat nicht, wie Cathleen ni Houlihan, „the walk of a queen“²⁹⁵.

Ein weiteres Beispiel dafür, wie die Schwestern nach dem Tod ihres Bruders die kirchlichen Rituale unterstützen und weiterführen, ist die Szene, in der Nannie ihren Besuchern Sherry ausschenkt. Diese Szene weckt wegen der ausführlichen Schilderung des rituell anmutenden Ablaufes und der Wortwahl Assoziationen mit einer Messefeier²⁹⁶:

Eliza seated in his [i.e. the dead priest's] arm-chair in state. [...] Nannie went to the sideboard and brought out a decanter of sherry and some wine-glasses. [...] Then at her sister's bidding, she poured out the sherry into the glasses and passed them to us. She pressed me to take some cream crackers also [...]. She [...] went over quietly to the sofa where she sat down behind her sister. (D 7)

Nannie erscheint hier in der Funktion eines Messdieners und handelt unter der Aufsicht ihrer Schwester Eliza, die den Platz ihres Bruders und damit den Vorsitz eingenommen hat („seated in *his* arm-chair *in state*“; „at her sister's bidding“). Nachdem Nannies Aufgaben erfüllt sind, setzt sie sich auf ihren Platz – „behind her sister“ – und beteiligt sich nicht mehr am Gespräch.

Elizas Sprache erscheint, trotz irischer Färbung, nicht poetisch, sondern zeugt eher von mangelnder Bildung. Dies steht im Gegensatz zur Sprache der Charaktere in Dramen von z. B. Yeats und Synge²⁹⁷, die zur Zeit des *Irish Revival* entstanden. Diese lite-

²⁹⁴ In Yeats' Drama singt die alte Frau über die vielen tapferen Männern, die im Kampf für sie gestorben sind: „They shall be remembered for ever [...]“ (Yeats, „Cathleen Ni Houlihan“, 10) Nannie als *Old Woman* trägt dazu bei, dass James Flynn als ergebener Diener der Kirche in Erinnerung bleibt und nicht als Rebell.

²⁹⁵ Yeats, „Cathleen Ni Houlihan“, 11.

²⁹⁶ Diese Szene wird in der Joyce-Forschung unterschiedlich ausgelegt. Als Messe-Parodie sehen sie etwa Leonard Albert, „Gnomology: Joyce's *The Sisters*.“ *James Joyce Quarterly*, 27-29 (1990), 361. Die Szene wird aber auch als Totenwache gedeutet, vgl. Florence Walzl, „Joyce's ‚The Sisters‘: A Development.“ *James Joyce Quarterly*, 10 (1973), 375-421, 406.

²⁹⁷ Diese melodische und poetische Sprache ist nur vorgeblich eine getreue Abbildung der tatsächlichen Ausdrucksweise der irischen Landbevölkerung. So behauptet J. M. Synge in seinem Vorwort zu „*The Playboy of the Western World*“: „In writing ‚*The Playboy of the Western World*‘, as in my other plays, I have used one or two words only that I have not heard among the country people of Ireland, or spoken in my own nursery before I could read the newspapers. [...] When I was writing ‚*The Shadow of the Glen*‘, some years ago, I got more aid than any learning could have given me from a chink in the floor of the old Wicklow house where I was staying, that let me hear what was being said by the servant girls in the kitchen.“ J. M. Synge, *The Complete Plays*. London, 1992, 174. Letztlich handelt es sich jedoch um

rarische Variante des sogenannten Hiberno-English²⁹⁸, die wesentliche Strukturmerkmale des Gälischen nachahmt, klingt melodisch und poetisch. Elizas Rede hingegen ist ungrammatisch und weist Malapropismen auf: „It was him brought us all them flowers and them two candlesticks out of the chapel and wrote out the notice for the Freeman’s General and took charge of all the papers for the cemetery and poor James’s insurance.“ (D 8)

Weitere Andeutungen verstärken den Eindruck, dass sich auch Eliza als Gegenentwurf zur Figur der *Shan Van Vocht* verstehen lässt, wie die Bezeichnung „Freeman’s General“ anstatt „Freeman’s Journal“. Durch diesen falschen Ausdruck macht sie aus dem Sprachrohr des freien Mannes seinen Aufpasser. Ihre Schwärmerei von den guten und hilfsbereiten Freunden erinnert wiederum an Yeats’ Cathleen ni Houlihan: „Ah, there’s no friends like the old friends, she said, when all is said and done, no friends that a body can trust.“ (D 8) Der gute Freund der beiden Schwestern ist Father O’Rourke, der sie dabei unterstützt, James in das kirchliche Ritual einzupassen, indem er Kerzen und Blumen beschafft, die Totenmesse organisiert und die Todesanzeige aufgibt. Yeats’ *Old Woman* verlässt sich auch auf ihre Freunde: „But when the trouble is on me I must be talking to my friends.“²⁹⁹ Doch ist ihr Ziel die Befreiung Irlands.

Die Schwestern Eliza und Nannie verkörpern einen Frauentypus, der in Joyces Werk bereits sehr früh etabliert ist. Sie stellen eine kritische Darstellung der konventionellen, oft verklärten Irland-Allegorie und damit auch eine Kritik am Verhalten der Iren selbst dar. Wie auch bei den Irland-Allegorien, die sich in den Geschichten „Two Gallants“ und „A Mother“ finden, wird hier deutlich, dass die Abhängigkeit von politischen und religiösen Mächten durch die eigene Unterwürfigkeit und Opportunismus verursacht wurden. Diesen Typus der bereitwillig unterwürfigen Frau, welche die Situation Irlands verkörpert, findet sich in den späteren Werken nur noch in der Gestalt der alten Frau. Schon in „The Sisters“ wird auf diesen Typus vorausgedeutet, der vor allem in *Ulysses* wiederkehrt.³⁰⁰

Dass die beiden Schwestern als Typen gesehen werden können, wird durch ein Bild verstärkt, das Joyce im ersten Teil der Geschichte „The Sisters“ beschreibt. „Two poor women and a telegram boy were reading the card pinned on the crape.“ (D 3f.) Zum einen lässt sich dieses Bild wiederum als Verweis auf Irland in der Gestalt der *Poor Old Woman* verstehen. Zum anderen deutet es auf die Situation voraus, die sich beim Bei-

eine literarische Version des Hiberno-English, die nur eine ungefähre und standardisierte Wiedergabe darstellt.

²⁹⁸ Vgl. *Oxford Companion*, s. v. *Hiberno-English*.

²⁹⁹ Yeats, „Cathleen ni Houlihan“, 7.

³⁰⁰ John William Corrington weist auf Ähnlichkeiten zwischen den Gestaltungen der Eliza und der alten „milk-woman“ in *Ulysses* hin. Dabei sieht er beide aber nur als Vertreterinnen des irischen Volkes und nicht als Parodien der üblichen Irland-Allegorie oder als Typen. John William Corrington, „The Sisters“. In: Hart, 22. Florence Walzl erkennt in den Figuren der Schwestern einen typenhaften Charakter und bezeichnet sie als „forerunners“ der „vestal virigins“, die in *Ulysses* in Stephens „Parable of the Plums“ beschrieben werden. Walzl, „The Sisters“, 406ff.

leidsbesuch der Tante und des Jungen bei den beiden Schwestern ergibt, welche ebenfalls zwei arme Frauen sind.³⁰¹

Durch diese Vorausdeutung auf die Schwestern in diesem Bild der beiden armen alten Frauen in der Great Britain Street und ihrer Wiederkehr in einer späteren Szene der Geschichte, wird ihre Bedeutung als Typen betont. Eine weitere bedeutsame Wiederholung dieser Figurenkonstellation findet sich in „The Dead“.

b. *Some good simple-minded girl with a little of the ready*: Irland als dümmlich-naives Dienstmädchen in „Two Gallants“

Die als Irland-Allegorie konzipierte Figur der „slavey“ in „Two Gallants“ muss im Zusammenhang mit dem zentralen Symbol der Geschichte, der Harfe, betrachtet werden.

³⁰² Die Harfe als Symbol für Irland³⁰³ wird personifiziert und in einer für sie entwürdigenden Situation beschrieben:

He [the harpist] plucked at the wires heedlessly, glancing quickly from time to time at the face of each new-comer and from time to time, wearily also, at the sky. His harp too, heedless that her coverings had fallen about her knees, seemed weary alike of the eyes of strangers and of her master's hands. (D 48)

Die Harfe erscheint als Frau, der es gleichgültig ist, dass ihre Bekleidung sie nicht mehr bedeckt, sondern sie sich in ihrer Nacktheit den Augen der Fremden preisgibt. Auch wehrt sie sich weder gegen die Behandlung durch ihren „master“ noch gegen die Blicke der Fremden.

Die Worte „heedless“ und „weary“, die zuerst auf den Musiker angewandt und dann nochmals in Bezug auf die Harfe benutzt werden, stellen in dieser Passage Schlüsselbegriffe dar. Das Adjektiv „heedless“ verweist dabei auf die Behandlung der Harfe und damit im übertragenen Sinne auf die Behandlung Irlands, während sich „weary“ auf die Zuschauer beziehungsweise auf die Engländer im Lande bezieht. Damit wird ein Vorwurf gegenüber den Verantwortlichen impliziert, da sie ihr Heimatland nicht gegenüber der fremden Herrschaft in Schutz nehmen und verteidigen. Die müde Reaktion des Har-

³⁰¹ In der ursprünglichen Fassung von „The Sisters“, die zunächst in der *Irish Homestead* erschienen ist, lautete der Satz noch: „three women of the people and a telegram boy“. Bei der Überarbeitung der Geschichte änderte Joyce dies in „two poor women and a telegram boy“. Dies legt nahe, dass er die Assoziationskette *two poor women – the Sisters – Poor Old Woman* durchaus beabsichtigt hat. Vgl. Walzl, „The Sisters“, 407.

³⁰² Vgl. z. B. A. Walton Litz, „Two Gallants“. In: Hart, 67ff. und Schneider, 52. Robert Boyle beschreibt ausführlich die Harfe als zentrales Symbol der Geschichte. Vgl. Robert Boyle, „Two Gallants' and Ivy Day in the Committee Room“. *James Joyce Quarterly*. 1 (1963), 3-9.

³⁰³ Die Harfe als Symbol für Irland ist eng mit der Person des ‚bard‘ beziehungsweise des ‚fili‘ verbunden. Diese Dichter hatten im keltischen Irland die Rolle des Vermittlers und Bewahrs von Kultur und Geschichte inne. Siehe *Oxford Companion*, s. v. *Bardic Poetry* 32ff. sowie Marilyn Stokstad, *Medieval Art*. In: Harold Orel (Hrsg.), *Irish History and Culture. Aspects of a People's Heritage*. Kansas, 1979, 105. Die Harfe gilt auch heute noch als Symbol für Irland und findet sich z. B. auf den irischen Euro-Münzen.

fenspielers auf die Neuankömmlinge lässt sich als Gleichgültigkeit gegenüber den englischen Herrschern im Land deuten.

Anders als bei den üblichen Darstellungen Irlands als Frau wird Irland hier jedoch nicht als völlig unschuldig an ihrer Situation gestaltet. Die Harfe wird mit den gleichen Worten – „heedless“ und „weary“ – beschrieben wie der Harfenspieler. Damit wird betont, dass auch die Harfe an ihrer eigenen Ausbeutung teilhat, denn sie selbst verhält sich achtlos und gleichgültig ob ihrer Nacktheit und den Augen der Fremden.

So durchbricht Joyce das Bild der unschuldigen und tugendhaften Erin, die der Verteidigung durch ihre Söhne bedarf. Erin wird hier als mitschuldig an ihrer Situation präsentiert, da sie sich nicht zur Wehr setzt. Durch die Gleichgültigkeit gegenüber ihrer Blöße wird zudem auch noch ihre Tugendhaftigkeit in Frage gestellt. Damit deutet Joyce an, Irland bemühe sich nicht, seine Unabhängigkeit wiederzuerlangen, sondern unterwerfe sich bereitwillig der fremden Herrschaft.

Die Konstellation der Harfe, die vom Harfenspieler präsentiert und von den Passanten angesehen wird, wiederholt sich in der Figurenkonstellation Corley – „slavey“ – Lenehan. So wie der Harfenspieler die Harfe ausbeutet, hat Corley den Vorsatz gefasst, aus dem Mädchen reichlich Geld und Luxusartikel zu pressen. Lenehan lässt er durch Erzählungen daran teilhaben, so dass dieser den zusehenden Passanten entspricht. Die Harfe und das Dienstmädchen erscheinen somit beide als Repräsentationen des ausgebeuteten Irlands, der Harfenspieler und die Zuschauer beziehungsweise Corley und Lenehan lassen sich als Ausbeuter beziehungsweise Nutznießer dieser Ausbeutung begreifen.

Die Figur des Corley erscheint in diesem Zusammenhang als Eroberer. Seine Beschreibung, wie er das Mädchen dazu bringen will, ihm Geldgeschenke zu machen, bringt ihm ein bewunderndes „Base betrayer!“ (D 47) seines Kumpanen Lenehan ein. Während Corley auf seine Verabredung zugeht, wird er wiederum als „conqueror“ beschrieben: „His bulk, his easy pace and the solid sound of his boots had something of the conqueror in them.“ (D 49) Diese beiden Begriffe, „base betrayer“ und „conqueror“, assoziieren Corley mit den Kollaborateuren der englischen „Besitzer“, die sich aus dieser Situation einen Vorteil verschaffen.³⁰⁴

Lenehan als Mitläufer an diesem Verrat, kann als Vertreter der irischen Bevölkerungsteile gesehen werden, die nicht einschreiten, solange sie selbst eher einen Nutzen denn einen Schaden aus der Situation ziehen können.³⁰⁵ Dies wiederum lässt das Verhältnis zwischen Corley, Lenehan und dem Dienstmädchen im Licht der irischen Geschichte von Verrat und Eroberung erscheinen.

Damit erscheint die Figurencharakterisierung zunächst klassisch: Das Dienstmädchen als armes, unschuldiges Opfer verkörpert die tugendhafte Erin, die skrupellos ver-

³⁰⁴ Vgl. Florence Walzl, „Symbolism in Joyce’s ‚Two Gallants‘.“ *James Joyce Quarterly*, 2 (1965), 75f.

³⁰⁵ Vgl. ebd., 76.

raten und ausgebeutet wird, obwohl sie dringend Schutz und Hilfe bedürfte. Allerdings ist das Dienstmädchen, wie die Harfe, nicht unschuldig an seiner Situation.³⁰⁶ Ebenso wie die Harfe wird die „slavey“ neugierigen Blicken – hier sind es Lenehans – ausgesetzt und reagiert gleichgültig. Tatsächlich ist das Dienstmädchen derart auffällig zu rechtgemacht, dass es Blicke geradezu herausfordert.

She had her Sunday finery on. Her blue serge skirt was held at the waist by a belt of black leather. The great silver buckle of her belt seemed to depress the centre of her body, catching the light stuff of her white blouse like a clip. She wore a short black jacket with mother-of-pearl buttons and a ragged black boa. The ends of her tulle collarete had been carefully disordered and a big bunch of red flowers was pinned in her bosom, stems upwards. Lenehan's eyes noted approvingly her stout short muscular body. Frank rude health glowed in her face, on her fat red cheeks and in her unabashed blue eyes. Her features were blunt. She had broad nostrils, a straggling mouth which lay open in a contented leer, and two projecting front teeth. (D 49)

Die „slavey“ wird als Gegenentwurf zu der hübschen, bescheidenen und tugendhaften Erin dargestellt. Ihre Kleidung und Accessoires wirken vulgär und gemein. Ausdrücke wie „depress“, „ragged“ und „disordered“ unterstützen diesen Eindruck. Die Beschreibung der Kleidung wird ironisch eingeführt durch den Ausdruck „Sunday Finery“, um dann entsprechend widerlegt zu werden. Das ganze Ensemble mitsamt des verkehrt herum angesteckten Blumensträußchens vermitteln eher das Bild einer herausgeputzten Prostituierten, als das Ideal eines züchtigen irischen Mädchens.

Das Äußere des Dienstmädchens wirkt derb und körperbetont, sein Gesichtsausdruck erscheint lüstern und dümmlich. Auch dies steht im Gegensatz zum klassischen Bild der Erin, dessen Betonung eher im geistig-spirituellen liegt. Ihr offensichtliches Interesse auf Corley einen guten Eindruck zu machen und ihn für sich zu gewinnen, zeigt sich sowohl am Aussehen der „slavey“ als auch an dem Gesichtsausdruck. Sie hat sich zu rechtgemacht, damit ihre Reize zur Geltung kommen und erwartet ihren Bekannten mit „unabashed blue eyes“ und „a contented leer“ (D 49). Dies bekräftigt den Eindruck, dass das Mädchen nicht hilflos und schutzbedürftig ist. Vielmehr wird es als kräftig und gesund beschrieben. Es hat „a stout short muscular body“ und strahlt „frank rude health“ aus. Diese Darstellung wirkt nicht demütig und bescheiden, sondern vermittelt viel eher das Bild einer Frau, die sexuell aktiv und aggressiv ist. So wird deutlich, dass es sich bei dem Mädchen nicht um ein passives, wehrloses Opfer handelt, dem Unrecht geschieht. Vielmehr hat das Dienstmädchen aktiv teil an seiner Ausbeutung durch Corley und zieht für sich selbst einen Nutzen aus der Beziehung.

³⁰⁶ Es ist umstritten, ob die „slavey“ als unwissendes Opfer der beiden Männer gesehen werden kann, oder ob ihr durchaus eine Mitschuld an ihrer Ausbeutung gegeben werden kann. Vertreter der Auffassung, das Dienstmädchen sei zu dumm und gutgläubig, um seine Ausbeutung zu bemerken, sehen es als passives Opfer. Vgl. z. B. Jim Haughey, „Joyce and Trevor's Dubliners: The Legacy of Colonialism.“ *Studies in Short Fiction*. 32-2 (1995), 355-65. Haughey sieht in der Geschichte eine Kritik am irischen Chauvinismus, der keinen Respekt vor den irischen Frauen zeigt. Therese Fischer-Seidel vertritt in ihrem Artikel hingegen die These, die „slavey“ sei zumindest bereitwillig unterwürfig, wenn nicht sogar wilens, Profit aus ihrer Situation zu erlangen. Fischer-Seidel, „Injured Lady“, 330.

Dieser Frauentypus, der eine kritische Neugestaltung der traditionellen Verkörperungen Irlands in den Gestalten der *Shan Van Vocht* oder der *Cathleen ni Houlihan* darstellt, kehrt im Joyceschen Werk wieder. Allerdings nutzt Joyce in späteren Werken nicht mehr das Bild der Jungfrau als Irland-Allegorie, sondern das der alten Frau.³⁰⁷

Da die Gestalt der Erin und das irische Frauenideal der Jungfrau einander sehr ähnlich sind³⁰⁸, stellt die Figur der „slavey“ gleichzeitig eine kritische Version dieses Ideals dar. Es findet gar eine Art Rollentausch zwischen den männlichen und weiblichen Figuren in dieser Geschichte statt. Nicht nur die weibliche Figur stellt nun den Typus der Hure dar, sondern auch die männliche. Dies deutet sich schon durch den Namen „Corley“ an, den dieser „whorley“ ausspricht: „[...] he aspirated the first letters of his name after the manner of Florentines.“ (D 45) Seinem Freund gegenüber brüstet sich Corley damit, dass das Mädchen ihm Geschenke macht:

Cigarettes every night she'd bring me and paying the tram out and back. And one night she brought me two bloody fine cigars – O, the real cheese, you know, that the old fellow used to smoke. (D 44)

Damit sind die Geschlechterverhältnisse in dieser Geschichte vertauscht, nicht nur das Mädchen prostituiert sich, um einen Vorteil für sich zu erlangen, sondern auch Corley lässt sich für seine Dienste möglicherweise als Zuhälter bezahlen. Lenehan träumt von einer Beziehung wie sein Freund Corley sie hat: „He might yet be able to settle down in some snug corner and live happily if he could only come across some good simple-minded girl with a little of the ready.“ (D 53) Auch in dieser Vision Lenehans sind die üblichen Rollen vertauscht, nicht die Frau träumt von ihrem Prinzen, der sie versorgt, sondern der Mann träumt seinerseits von einer ‚Prinzessin‘.

Dass aber auch eine Verkehrung der Geschlechterrollen die Problematik nicht aufzulösen vermag³⁰⁹, verdeutlicht Joyce mit einem Verweis auf Simonie am Ende der Geschichte. Corley hat von seiner „slavey“ eine Goldmünze erhalten, die er seinem Freund Lenehan präsentiert: „Then with a grave gesture he extended a hand towards the light and, smiling, opened it slowly to the gaze of his disciple. A small gold coin shone in the palm.“ (D 55) Diese Szene erinnert durch ihren beinahe rituellen Charakter an eine Messe und verstärkt somit die Assoziation mit der Sünde der Simonie. Durch den Begriff „disciple“, der Jünger bedeutet, wird einerseits ein religiöser Zusammenhang hergestellt, andererseits ist Lenehan aber auch als Corleys ‚Schüler‘ zu sehen.

Durch diese Verkehrung der traditionellen Irland-Allegorie bezieht Joyce die Gestalt der Erin mit in seine Kritik ein. Im Gegensatz zu anderen Darstellungen ist diese Irland-

³⁰⁷ So verweist Walzl z. B. darauf, dass sich bei der Darstellung der „milk-woman“ im ersten Kapitels des *Ulysses* eine vergleichbare Figurenkonstellation findet, wie bei der „slavey“ in „Two Gallants“. Stephen denkt über die Frau: „serving her conqueror and her gay betrayer“. (U 15) Florence Walzl, „Two Gallants“, 81.

³⁰⁸ Vgl. Kapitel B.II.3.b dieser Arbeit.

³⁰⁹ Dieser Aspekt wird auch im Circe-Kapitel des *Ulysses* wieder betont. Siehe Kapitel D.III.3 dieser Arbeit.

Figur mitschuldig an ihrer Situation, indem sie sich bereitwillig unterwirft. Die Beziehung zwischen den Figuren lässt sich aber nicht nur unter dem Aspekt der Irland-Allegorie sehen, sondern auch in Bezug auf das Verhältnis zwischen den Geschlechtern im zeitgenössischen Dublin. Das Dienstmädchen gestaltet seine Situation selbst mit und trägt so zu seiner eigenen Ausbeutung bei. Sowohl in Bezug auf die Irland-Frage, als auch bei der Partnersuche stehen bei allen Beteiligten stets die eigenen, meist finanziellen Interessen im Vordergrund. Durch den Versuch, sich selbst einen Vorteil zu verschaffen, erreichen die Figuren das Gegenteil: Sie begeben sich in eine Abhängigkeit.

c. *Determined to take advantage of her daughter's name: Kathleen als passive, ausgebeutete Irland-Figur in „A Mother“*

Die Figur der Kathleen Kearney lässt sich ebenfalls als eine kritische Version des irischen Frauenideals der Jungfrau begreifen. Schon ihr Name erinnert an die traditionelle Figur der *Cathleen ni Houlihan*, die Irland etwa in W. B. Yeats' gleichnamigem Drama verkörpert. Dieser Eindruck wird durch die häufige Nennung des Namens Holohan, ähnlich wie Houlihan, und die Tatsache, dass Mr Holohan stellvertretender Vorsitzender der „Eire Abu Society“³¹⁰ ist, die sich im Kielwasser des *Irish Revivals* betätigt, noch verstärkt.

Auf die Bedeutung des Namens Kathleen wird offen verwiesen: „When the Irish Revival began to be appreciable Mrs Kearney determined to take advantage of her daughter's name and brought an Irish teacher to the house.“ (D 135) Mrs Kearney beschließt aus zweierlei Gründen, den Namen ihrer Tochter zum Vorteil zu nutzen. Einerseits will sie deren Zukunftsaussichten verbessern, sei es in Bezug auf eine musikalische Karriere oder Chancen auf dem Heiratsmarkt. Andererseits wird aber auch deutlich, dass Mrs Kearney ihre eigenen Träume durch Kathleen verwirklicht sehen möchte. Auf das Verhalten und die Motive der Mutter wurde bereits oben genauer eingegangen, an dieser Stelle geht es um die Kritik am traditionellen Irland-Bild.

Um Kathleen Chancen zu eröffnen, gestaltet Mrs Kearney ihre Tochter bewusst als junge und talentierte Version Irlands. Dem Mädchen wird sowohl Irisch beigebracht, als auch Gesang und Klavierspielen, und es wird mit „musical friends or Nationalist friends“ umgeben. Die Mutter hat Erfolg: „Soon the name of Miss Kathleen Kearney began to be heard often on people's lips.“ (D 135)

Kathleen spielt in dieser Geschichte eine passive Rolle, da sie nur in Abhängigkeit von ihrer Mutter dargestellt wird. Dabei erscheint sie beinahe wie ein Gegenstand, den

³¹⁰ „Eire Abu“ bedeutet so viel wie „mature Ireland“ laut A. Nicholas Fagnoli und Michael P Gillespie, beziehungsweise „Ireland to Victory“ laut Terence Brown. Wichtig für das Verständnis der Geschichte ist jedoch nicht die exakte Übersetzung, sondern der Eindruck, dass es sich hier um eine der zahlreichen Gruppen und Vereinigungen handelt, die sich zur Zeit des Irish Literary Revival gründeten. Vgl. *James Joyce A To Z*, s. v. „*Mother, A*“. Brown, 291.

Mrs Kearney mitbringt: „Mrs Kearney arrived with her daughter“ (D 137); „she passed by with her daughter“ (Ebd.); „Mrs Kearney, with her husband and daughter, arrived“ (D 139); „Mrs Kearney placed her daughter’s clothes and music in charge of her husband“ (Ebd.). Zuletzt, als Mrs Kearney sich geschlagen geben muss, ‚packt‘ sie ihre Tochter regelrecht ein und geht nach Hause: „Mrs Kearney wrapped the cloak round her daughter and followed him [her husband].“ (D 148) Diese Textstellen zeigen, dass Kathleen nicht als eigene Persönlichkeit gestaltet wird. Vielmehr ist sie für ihre Mutter Mittel zum Zweck. Dies gilt ebenso für die „Eire Abu Society“, die durch die Konzerte, auf denen Kathleen spielen soll, offiziell die *Irish Revival*-Bewegung unterstützen und fördern will. Das Verhalten der Mitglieder lässt jedoch darauf schließen, dass es ihnen darum geht, ihre persönlichen Ziele zu erreichen. So verbringt Mr Holohan viel Zeit mit Mrs Kearney und ihrer Likörflasche, und während der Konzerte versammeln sich die Komitee-Mitglieder an der Bar.

Es geht in der Auseinandersetzung bezüglich der Organisation der Konzerte und Bezahlung Kathleens letztlich weder um das Mädchen noch um die irische Sache, sondern um die persönlichen Interessen der streitenden Parteien. Indem er die Irland-Allegorie Kathleen als passiv gestaltet, stellt Joyce die Beweggründe der Nationalisten und Mitstreiter des *Irish Revival* in Frage. Die Leser erfahren nichts über Kathleen selbst und wie sie die Situation bewertet. Wörtliche Rede des Mädchens findet sich nur an zwei Stellen im Text und besteht aus zwei kurzen zusammenhängenden Sätzen sowie einer Aufforderung. Die Aufforderung ist zudem in einen beschreibenden Satz eingebunden und kann daher sogar als indirekte Rede gewertet werden. „But Kathleen gathered in her skirt and said: *Now, Mr Bell*, to the first item, who was shaking like an aspen.“ (D 145)

Auf eine für Joyce bedeutungsvolle Episode der Geschichte Irlands wird durch eine Nebenfigur Bezug genommen. Kathleen hat eine Freundin namens Healy: „one of her Nationalist friends, Miss Healy“ (D 141) Miss Healy trägt schließlich dazu bei, dass der Streik, in den Mrs Kearney ihre Tochter treten lässt, ins Leere läuft. Solange unklar ist, wer gewinnen wird – Mrs Kearney, die darauf besteht, dass ihre Tochter bezahlt wird, oder die Eire Abu Society, die nicht zahlen will – bezieht Miss Healy noch nicht Partei. „Miss Healy wanted to join the other group but she did not like to do so because she was a great friend of Kathleen’s and the Kearneys had often invited her to their house.“ (D 146) Doch als der Ausgang der Auseinandersetzung entschieden ist, betätigt sie sich gewissermaßen als Streikbrecherin: „But Miss Healy had kindly consented to play one or two accompaniments.“ (D 147) Damit verweist Joyce auf den Politiker Timothy M. Healy, der sich zu Anfang seiner Karriere als Unterstützer von Charles Stewart Parnell hervortat. Als der jedoch politisch unter Druck geriet, wandte Healy sich von ihm ab und schloss sich den „Anti-Parnellites“ an.³¹¹

³¹¹ Vgl. *Joyce A to Z, s. v. Healy, Timothy M. (1855-1931)*. Den „Parnellites“ galt Parnell als „uncrowned king of Ireland“, der Irland in eine bessere und unabhängige Zukunft führen sollte. Joyces Vater

Insgesamt lässt sich die Irland-Allegorie in der Figur der Kathleen Kearney ebenfalls als Kritik verstehen. Hier steht allerdings nicht die Kritik an der Figur selbst im Vordergrund, wie dies bei der „slavey“ aus „Two Gallants“ der Fall ist, denn Kathleen entspricht durchaus dem irischen Frauenideal ihrer Zeit. Vielmehr geht es um das Verhalten der übrigen Figuren in Bezug auf das Mädchen. Kathleen – oder Irland – erscheint eher als leere Form, die sich jeder zunutze machen kann, um seine persönlichen Ziele zu erreichen.

4. Wiederholung der Frauentypen in „The Dead“: Das Infragestellen traditioneller Frauenbilder und die Bereicherung des Typeninventars um archetypische Facetten

Die Geschichte „The Dead“ wurde von Joyce als letzte dem Kurzgeschichten-zyklus hinzugefügt, ursprünglich war „Grace“ als Abschluss konzipiert worden.³¹² Da sich die Auseinandersetzung mit den Verlegern über Jahre hinzog, hatte Joyce Gelegenheit, *Dubliners* mehrfach zu überarbeiten und einzelne Geschichten hinzuzufügen.³¹³ „The Dead“ wird meist unter dem Eindruck eines Briefes, den Joyce an seinen Bruder Stanislaus schrieb, betrachtet. In diesem Brief reflektiert Joyce seine Darstellung Dublins in seinen Kurzgeschichten und kommt zu dem Schluss, er sei unnötig hart gewesen und seiner Heimatstadt und deren Menschen nicht gerecht geworden.³¹⁴ Mit diesen Zweifeln schrieb Joyce Anfang 1907 „The Dead“, die längste Geschichte der *Dubliners*.

Von Interesse für die vorliegende Arbeit ist, dass diese Geschichte einen deutlich versöhnlicheren Ton anschlägt und alle Themen und Typen erneut aufgegriffen werden. Aus diesem Grunde wird „The Dead“ auch meist als Coda betrachtet.³¹⁵

Im Hinblick auf die Frauentypen in *Dubliners* ist „The Dead“ von Bedeutung, weil hier die Frauentypen der vorangegangenen Geschichten wiederkehren.³¹⁶ Die weibli-

war ein Anhänger Parnells; James Joyce schrieb mit neun Jahren ein Gedicht „Et Tu, Healy“, in dem er Healy als Verräter darstellte. Das Gedicht ist heute jedoch nicht mehr erhalten. Der Sturz Parnells durch seine Affäre mit der verheirateten Katherine O’Shea fand auch in *A Portrait* Niederschlag.

³¹² Vgl. Florence L. Walzl, „Gabriel and Michael: The Conclusion of ‚The Dead‘“. In: James Joyce Quarterly, 4 (1966), 19f. und Bernhard Benstock, „The Dead“. In: Hart, 153.

³¹³ Insgesamt arbeitete Joyce von 1904-1907 an den Geschichten. Einen guten, präzisen Überblick über die Entstehung der *Dubliners* bietet *Joyce A to Z, s. v. Dubliners*.

³¹⁴ In seinem Brief vom 25. September 1906 schreibt Joyce an seinen Bruder Stanislaus: „Sometimes thinking of Ireland it seems to me that I have been unnecessarily harsh. I have reproduced (in *Dubliners* at least) none of the attraction of the city for I have never felt at my ease in any city since I left it except Paris. I have not reproduced its ingenuous insularity and its hospitality. The latter ‚virtue‘ so far as I can see does not exist elsewhere in Europe. I have not been just to its beauty: for it is more beautiful naturally in my opinion than what I have seen of England, Switzerland, France, Austria or Italy.“ Ellmann, *Selected Letters*, 109f. Vgl. auch das Kapitel „The Backgrounds of ‚The Dead‘“ Ellmann, *James Joyce*, 243-253.

³¹⁵ So z. B. Walzl, „Gabriel and Michael“.

³¹⁶ Vgl. Hana Wirth-Nesher, „Reading Joyce’s City; *Public Space, Self, and Gender in Dubliners*“. In: Bernhard Benstock (Hrsg.), *The Augmented Ninth; Proceedings of the Ninth International James Joyce Symposium, Frankfurt: 1984*. Syracuse, 1988, 290. Wirth-Nesher erwähnt zwar, dass die Frauentypen der vorhergehenden Geschichten in „The Dead“ wiederholt und problematisiert werden, führt dies jedoch nicht weiter aus.

chen Rollen, die bisher als starr und unausweichlich dargestellt wurden, werden hier in Frage gestellt. Dies geschieht durch die Interaktion der weiblichen Figuren mit dem männlichen Protagonisten Gabriel, aus dessen Sicht große Teile der Geschichte dargestellt werden. Im Gegensatz zu den vorangegangenen Geschichten zeichnet sich „The Dead“ in Bezug auf die Erzähltechnik dadurch aus, dass die Handlung hier nicht nur aus der Sicht einer Figur geschildert wird, sondern dass der Fokus wechselt.³¹⁷

Die weiblichen Figuren werden jedoch hauptsächlich durch Gabriels Bewusstsein beschrieben. Es ist dieser männlichen Figur daher möglich, das letzte Wort zu haben und jeweils ein scheinbar endgültiges Urteil über die weiblichen Figuren zu fällen. Jedoch wird deutlich, dass Gabriel festgefügte Vorstellungen von weiblichen sozialen Rollen hat, die im Verlaufe der Handlung immer wieder erschüttert werden. Dies relativiert wiederum Gabriels jeweilige Urteile über die Frauenfiguren, da deutlich wird, dass sie das Ergebnis seiner Unsicherheit sind.

Dies zeigt sich zum Beispiel an dem Dienstmädchen Lily, der ersten Frau, auf die Gabriel trifft. Gabriels Interaktion mit ihr scheitert, weil sie nicht entsprechend seiner Erwartungen an ihre Rolle reagiert und er sie zudem nicht einzuordnen weiß. Er trägt verschiedene weibliche Rollen an sie heran, die sie jedoch zurückweist. Zunächst hält Gabriel sie für ein Schulmädchen, das noch mit Puppen spielt. „Tell me Lily, he said in a friendly tone, do you still go to school?“. (D 177) Als Lily entgegnet, sie habe die Schule schon vor über einem Jahr beendet, nimmt Gabriel automatisch an, sie würde nun, dem konventionellen Lebenslauf folgend, ans Heiraten denken. „O, then, said Gabriel gaily, I suppose we’ll be going to your wedding one of these fine days with your young man, eh?“ (Ebd.) Da Gabriel von Lily ein rollenkonformes Verhalten erwartet, überrascht ihn ihre Antwort: „The girl glanced back at him over her shoulder and said with great bitterness: – The men that is now is only all palaver and what they can get out of you.“ (D 178) Gabriel reagiert verstört auf diese Erwiderng und geht nicht näher darauf ein. Stattdessen steckt er Lily eine Münze zu, die diese jedoch nur widerwillig annimmt.

Diese Reaktion Gabriels, Lilys Ausbruch aus dem rollenkonformen Verhalten mit einem Geldgeschenk zu überspielen, lässt sich als Simonie deuten. Es entsteht der Eindruck, er wolle sich aus dieser für ihn unangenehmen Situation freikaufen. Andererseits stellt die Münze den Rückverweis auf die Geschichte „Two Gallants“ her. Lilys Ausspruch über „the men that is now“ assoziiert Gabriels galantes Geplänkel mit dem Verhalten der beiden galanten Ausbeuter.

³¹⁷ Für eine ausführliche Darstellung der Erzähltechnik in „The Dead“ siehe Fischer, *Bewußtseinsdarstellung*, 48-65.

Indem Lily Gabriels herablassend wohlmeinenden Smalltalk³¹⁸ brüsk zurückweist, lehnt sie auch die verschiedenen Rollen, die er ihr anträgt ab. Dies wird später von Tante Kate bestätigt. „There’s that Lily, I’m sure I don’t know what has come over her lately. *She’s not the girl she was at all.*“ (D 181, meine Hervorhebungen) Auch gegenüber ihren Arbeitgeberinnen Kate und Julia Morkan scheint Lily sich nicht mehr in die ihr angetragene Rolle einfügen zu wollen.

Diese Auseinandersetzung Gabriels mit Lily wird ebenso wenig aufgelöst, wie seine Diskussion mit Molly Ivors, deren Verhalten ebenfalls nicht rollenkonform ist. „Gabriel was about to ask his aunt some questions on this point [d.h. Lilys merkwürdiges Verhalten] but she broke off suddenly [...]“ (D 181) Erst in Bezug auf seine Ehefrau Gretta wird Gabriel am Ende der Geschichte erfolgreich diese weibliche Rolle reflektieren.

Molly Ivors lässt sich von Gabriel ebenso schwer in seine Vorstellung von weiblichen Rollen einordnen wie Lily. Schon die Charakterisierung dieser Figur, die aus Gabriels Sicht geschieht, macht deutlich, wie sehr sie ihn irritiert, da sie nicht die typischen Merkmale einer jungen unverheirateten Frau aufweist: „She was a frank-mannered talkative young lady, with a freckled face and prominent brown eyes. She did not wear a low-cut bodice and the large brooch which was fixed in the front of her collar bore on it an Irish device.“ (D 187) Molly Ivors stellt einen Gegenentwurf zu den jungen irischen Frauen dar, die in den übrigen Kurzgeschichten beschrieben werden. Weder nutzt sie das traditionelle Frauenbild zu ihren Gunsten, wie dies Polly Mooney oder Kathleen Kearney tun, noch erscheint sie paralysiert oder unterwürfig wie Eveline oder das Dienstmädchen aus „Two Gallants“. Molly stellt ihre Reize nicht zur Schau, um sich einen Ehemann zu sichern und kokettiert auch nicht mit ihren Überzeugungen hinsichtlich des *Irish Revival*, sondern gibt ihnen nachdrücklich Ausdruck durch ihre Brosche und ihre Äußerungen. Sie wirkt authentisch, auch wenn ihre Ansichten in Bezug auf das *Irish Revival* extrem erscheinen mögen.³¹⁹ Gabriel weiß auf Mollys Sticheleien wegen seiner mangelnden Begeisterung für das *Irish Revival* nichts zu erwidern, weil sie ihm intellektuell ebenbürtig ist:³²⁰

He did not know how to meet her charges. He wanted to say that literature was above politics. But they were friends of many years’ standing and their careers had been parallel, first at University and then as teachers: he could not risk a grandiose phrase with her. (D 188)

Statt sich auf eine Diskussion mit Molly einzulassen, die er immerhin als „frank-mannered“ und „talkative“ empfindet, rechnet er gedanklich mit ihr ab indem er ihr eine Rollenzugehörigkeit abspricht: „Of course the girl or woman, or whatever she was, was

³¹⁸ Dass Gabriels Einstellung gegenüber Lily als herablassend bezeichnet werden kann, zeigt sich auch an seinen Gedanken über sie. „Gabriel smiled at the three syllables she had given his surname and glanced at her.“ (D 177).

³¹⁹ Dass Joyce die Überzeugungen der Mitglieder des *Irish Revival* ablehnte, ist hinlänglich bekannt. Er sah eher einen Rückschritt in der Beschäftigung mit irischen Sagen und der irischen Sprache und verfasste seine Werke in englischer Sprache. Dennoch ist dies kein Grund, Molly Ivors als negative Figur zu bewerten.

³²⁰ Dies steht im Gegensatz zu seinem Verhalten gegenüber Lily, der er sich aufgrund ihrer Aussprache seines Namens intellektuell überlegen fühlt.

an enthusiast but there was a time for all things.“ (D 191) Ähnlich wie Mr Holohan, der Mrs Kearney aufgrund ihres Verhaltens den Status der *lady* abspricht, verweigert Gabriel Molly den Status eines Mädchens oder einer Frau. Allerdings stellt er gleich darauf sein eigenes Verhalten in Frage: „Perhaps he ought not to have answered her like that.“ (D 191) Wenig später beschäftigt er sich weiter mit Molly Ivors: „Miss Ivors had praised the review. Was she sincere? Had she really any life of her own behind all her propagandism?“ (D 192) Dennoch widerstrebt es Gabriel, sich einer Auseinandersetzung mit ihr zu stellen: „It unnerved him to think that she would be at the supper-table, looking up at him while he spoke with her critical quizzing eyes.“ (Ebd.) Dass Molly offenbar ein eigenes Leben hat, welches nicht durch das traditionelle Frauenbild abgedeckt wird, irritiert Gabriel.

Als Molly ankündigt, das Fest vorzeitig zu verlassen, macht Gabriel einen letzten Versuch, ihr im Rahmen der konventionellen Rollenvorstellung zu begegnen. Gretta macht mit ihrer Frage „But how can you get home?“ (D 196) darauf aufmerksam, dass eine junge Frau nachts nicht alleine nach Hause gehen kann. Daraufhin bietet Gabriel Molly nach einem Zögern seine Begleitung an. Molly reagiert auf dieses Angebot ausdrücklich abwehrend: „But Miss Ivors broke away from them.—I won't hear of it, she cried. For goodness sake go in to your suppers and don't mind me. I'm quite well able to take care of myself.“ (D 196) Gretta quittiert diesen Ausbruch mit einem „Well, you're the comical girl, Molly“ (D 196) und bringt damit ebenso wie Mary Jane mit ihrer „moody puzzled expression“ zum Ausdruck, dass Mollys Verhalten nicht rollenkonform ist. Bei Molly wird somit, wie zuvor bei Lily, festgestellt, dass sie sich nicht auf die Rolle des Mädchens festlegen lässt. Lily ist „not the girl she was at all“, während Molly als „the comical girl“ bezeichnet wird.

Gretta, Gabriels Ehefrau, wird in „The Dead“ nicht vorrangig als Muttertypus gestaltet, obwohl sie die einzige Mutter junger Kinder auf dem Fest ist, von der die Leser erfahren. Stattdessen werden zwei andere Mutterfiguren gestaltet: Freddy Malins Mutter und Gabriels verstorbene Mutter, an die dieser sich erinnert.

Freddy Malins Mutter zählt aufgrund ihrer Charakterisierung mehr zum Typus der alten Frau als zu dem der Mutter. So wird sie als „a stout feeble old woman with white hair“ (D 190) beschrieben. Als „Freddy Malins' mother“ wird sie vermutlich bezeichnet, um die Figur des vierzigjährigen Freddy, der von den meisten Anwesenden eher wie ein Lausbub behandelt wird, herauszustellen. Von dieser Bezeichnung abgesehen, erscheint Mrs Malins eher als eine nicht ernst zu nehmende alte Frau, die unaufhörlich von Dingen erzählt, die nur sie interessieren. Gabriel setzt sich zu ihr, nachdem er in seiner Diskussion Molly Ivors unterlegen ist. Da Gabriel von Mollys unkonventionellem Verhalten irritiert ist, sucht er Schutz in der Nähe einer Frau, deren Rolle für ihn leicht zu definieren ist und die darüber hinaus keinerlei Anstalten macht, ein wirkliches Gespräch mit ihm zu führen.

Die Mutterfigur, die Gabriel in seinen Erinnerungen heraufbeschwört, trägt hingegen Züge der Muttertypen, die Joyce in seinen späteren Werken, besonders in *Ulysses*, noch ausführlicher gestalten wird.

a. Erweiterung des Mutterarchetypus um die archetypische Dimension der *furchtbaren Mutter*

Ellen Conroy wird in den wenigen Erinnerungsbruchstücken Gabriels als typische Mutterfigur gestaltet. Ähnlich wie Mrs Mooney und Mrs Kearney hat sie in Bezug auf ihre Kinder die Zügel in der Hand gehalten und ihren Lebensweg maßgeblich bestimmt.

It was she who had chosen the names for her sons for she was very sensible of the dignity of family life. Thanks to her, Constantine was now senior curate in Balbriggan and, thanks to her, Gabriel himself had taken his degree in the Royal University. (*D* 187)

Einen Aspekt der alten Frau weist die Gestaltung der Figur durch die Wahl der Berufe ihrer Söhne auf. Constantine dient, dank seiner Mutter, der Kirche, während Gabriel unter den Einfluss der britischen Machthaber (*Royal University*) geriet. Die große Wirkung, die sie auf das Leben ihrer Kinder hatte, konnte Ellen Conroy in Bezug auf Gabriels Wahl seiner Ehefrau nicht durchsetzen. Dennoch hat ihre Ablehnung noch nach ihrem Tod Macht über ihren Sohn:

A shadow passed over his face as he remembered her sullen opposition to his marriage. Some slighting phrases she had used still rankled in his memory; she had once spoken of Gretta being country cute and that was not true of Gretta at all. (*D* 187)

Durch diese düstere Erinnerung an die Mutter, die sogar physische Folgen hat („a shadow passed over his face“), wird eine Mutterfigur gestaltet, die schon dadurch mächtig ist, weil mit ihr nicht diskutiert werden kann. Während es sich hier um eine harmlose wengleich unangenehme Erinnerung handelt, nimmt die Bedrohlichkeit der Mutterfiguren im Werk von Joyce bis hin zu *Ulysses* immer weiter zu.

In Bezug auf Ellen Conroy wird bereits angedeutet, wofür die Mutter in späteren Werken stehen wird. Sie erscheint als hindernde Kraft im Gegensatz zu ihrem archetypisch kreativen Potential und symbolisiert die drei Netze, denen Stephen Dedalus in *A Portrait* zu entfliehen versucht: Nation, Sprache und Religion (*P* 220). Gabriels Mutter verkörpert für den Sohn den Zusammenhalt der Familie („the dignity of family life“) und das Festhalten an der Religion („thanks to her, Constantine was now senior curate“). Dies steht im Gegensatz zu seinem Bestreben, sich eher an den Sitten und Gebräuchen kontinentaleuropäischer Ländern zu orientieren und sich mit Literatur zu beschäftigen.

In dieser eher düsteren Manifestation der behindernden und einschränkenden Mutter ohne kreative Energie ähnelt dieser Frauentypus stark dem der alten Frau. Tatsächlich gehören diese beiden Typen im späteren Werk Joyces enger zusammen als in *Dubliners*, was in „The Dead“ bereits angedeutet wird. Verkörpert die Mutter in *Dubliners* noch

vorrangig die Familie, während der Typus der alten Frau Religion und Nationalismus repräsentiert, so verschiebt sich diese Gewichtung in den späteren Werken. Die Mutter als dunkle und lebensbedrohliche Kraft verkörpert die Familie und das hartnäckige Festhalten an der Religion, während die alte Frau als Irland-Allegorie vor allem den Nationalismus repräsentiert. Beide weisen jedoch ähnliche Merkmale auf, indem sie als bedrohlich, erdrückend und lebensverweigernd erscheinen.

b. Rebellische alte Frauen: Kate und Julia als positive Ausnahmen im Joyceschen Typeninventar

Die Geschichte „The Dead“ stellt in vielerlei Hinsicht eine Wiederholung der Geschichte „The Sisters“ dar. Zum einen gibt es eine thematische Wiederholung indem sich bei „The Dead“ zwei unverheiratete alte Schwestern finden, die ihren Bruder überlebt haben. Während James Flynn noch aufgebahrt liegt, ist Pat Morkan schon vor dreißig Jahren verstorben. (D 175) Thematisch betrachtet sind sogar die Titel der beiden Geschichten austauschbar, handelt doch „The Sisters“ von einer Totenwache während es in „The Dead“ um das alljährliche große Fest der beiden Morkan Schwestern geht. Beide Geschichten weisen auch eine ähnliche Figurenkonstellation auf. Zwei Schwestern erhalten Besuch von einem Jungen und seiner Tante beziehungsweise von ihrem Neffen und seiner Frau.

Aufgrund dieser thematischen und strukturellen Verknüpfungen liegt es nahe, die Figuren Kate und Julia als Wiederholungen von Eliza und Nannie zu betrachten. Tatsächlich scheint sich dies zunächst zu bestätigen, denn Kate und Julia werden, ähnlich wie die Flynn-Schwestern, als dümmlich, unterwürfig und nicht ernst zu nehmend beschrieben. Diese Charakterisierung geschieht zu einem großen Teil aus Sicht ihres Neffen Gabriel, aber Gabriel ändert seine Einstellung in Anbetracht der Endlichkeit des Lebens.

Gabriel vermag es nicht, Kate und Julia als eigenständige Persönlichkeiten zu sehen, er nimmt sie stets als zwei alte Frauen wahr: „His aunts were two small plainly dressed old women.“ (D 179) „What did he care that his aunts were only two ignorant old women?“ (D 193) Während der gesamten Feier gelingt es ihm nicht, sich von diesem Bild zu lösen. Dies zeigt sich unter anderem auch daran, dass die beiden grundsätzlich immer als „Aunt Kate“ und „Aunt Julia“ bezeichnet werden, wenn die Erzählinstanz Gabriels Sicht einnimmt. Erst am Ende der Geschichte, an der Gabriels Bewusstsein dargestellt wird, während er langsam einschläft, vermag er es, Julia losgelöst von Aunt Kate zu sehen. Diese Loslösung wird allerdings erst durch Julias Tod ermöglicht.

Insgesamt werden beide Frauen als alt und verbraucht beschrieben. Kates Lebhaftigkeit ergibt sich nur aus dem direkten Vergleich mit ihrer Schwester, die völlig grau und leblos erscheint.

Aunt Julia was an inch or so the taller. Her hair, drawn low over the tops of her ears, was grey; and grey also, with darker shadows, was her large flaccid face. Though she was stout in

build and stood erect her slow eyes and parted lips gave her the appearance of a woman who did not know where she was or where she was going. Aunt Kate was more vivacious. Her face, healthier than her sister's, was all puckers and creases, like a shrivelled red apple, and her hair, braided in the same old-fashioned way, had not lost its ripe nut colour. (D 179)

Außerdem werden sie mehrfach als beinahe infantil und komisch dargestellt, indem ihr Gang als „toddling“ bezeichnet wird:

[...] Aunt Kate came toddling out of the supper-room, almost wringing her hands in despair. (D 196) [...] Aunt Kate and Aunt Julia were still toddling round the table, walking on each other's heels, getting into each other's way and giving each other unheeded orders. (D 198)

Besonders in dieser Szene am Esstisch erscheinen Kate und Julia einerseits beinahe slapstick-artig komisch, indem sie einander stets im Weg sind und andererseits selbstlos, weil sie darauf bestehen, ihre Gäste zu bedienen, anstatt selbst zu essen.

Im Gegensatz zu Eliza und Nannie, die ihre Rollen nicht in Frage stellen, geschieht dies bei Kate und Julia jedoch durchaus. Auslöser dafür ist Julias Vortrag des Liedes *Arrayed for the Bridal*, bei dem sie zunächst, ähnlich wie Maria in „Clay“, eher der Lächerlichkeit und dem Mitleid der Zuhörer preisgegeben wird. So wie auch Marias Lied, in dem es um Liebe und Hoffnung geht, wirkt Julias Lied *Arrayed for the Bridal* merkwürdig und deplaziert aus dem Munde einer alten Jungfer. Der anschließende Applaus ist nur scheinbar aufrichtig: „It sounded so genuine that a little colour struggled into Aunt Julia's face [...]“ (D 193) Besonders Mr Brownes Komplimente und seine Beteuerung, Julias Stimme würde immer besser werden, wirken nicht ernst gemeint, sondern lenken die Aufmerksamkeit auf ihr Alter und ihren körperlichen Verfall.

Kate nimmt dieses harmlose Geplänkel jedoch auf und bringt ihre Wut gegenüber dem Papst zum Ausdruck, der verfügt hat, dass Frauen nicht mehr in Kirchenchören singen dürfen³²¹. Indem Kate sich im Rahmen dieser Feier öffentlich über eine Anordnung des Papstes beschwert, stellt sie die Autorität der Kirche in Frage. Zudem impliziert sie, der Papst denke zwar an das Wohl der Kirche, nicht aber an das der Gläubigen: „I suppose it is for the good of the Church if the pope does it. But it's not just, Mary Jane, and it's not right.“ (D 195) Auf Beschwichtigungsversuche ihrer Nichte hin zieht Kate sich wieder in ihre Rolle als alte Frau zurück, bleibt aber bei ihrer Überzeugung:

—O, I don't question the pope's being right. I'm only a stupid old woman and I wouldn't presume to do such a thing. But there's such a thing as common everyday politeness and gratitude. And if I were in Julia's place I'd tell that Father Healy straight up to his face ... (D 195)

Im Gegensatz zu Eliza Flynn, welche die Rebellion ihres Bruders negiert, erscheint Kate selbst als unterdrückte Rebellin. Joyce gestaltet in ihr eine Frauenfigur, die die Autorität der Kirche in Frage stellt und dabei von einer jüngeren Frau unterdrückt wird. Kate ist damit die einzige alte Frau in *Dubliners*, die einen Ansatz von Rebellion zeigt.

³²¹ Papst Pius X legte 1903 in seinem Motu Proprio Maßnahmen fest, die sicherstellen sollten, dass die Liturgie geordnet ist. Dazu gehörte unter anderem, dass Frauen aus Kirchenchören ausgeschlossen wurden. Vgl. Brown, 312.

Diese Version der alten Frau kehrt im späteren Werk nicht wieder und kann damit nicht als Vorausdeutung auf ein positiveres Bild des Frauentypus der alten Frau gesehen werden. Vielmehr muss Kate im Zusammenhang mit Eliza in „The Sisters“ betrachtet werden. Kate stellt eine Wiederholung der Figur der Eliza dar mit dem auffälligen Unterschied, dass sie selbst rebelliert. Durch diese Rebellion deutet Joyce an, dass es doch Wege aus der Dubliner Paralyse gibt, auch wenn die vorherigen Geschichten nicht viel Hoffnung ließen. Dieser Ausweg wird allerdings wiederum in Frage gestellt, da sich eine junge Frau als einschränkende Kraft zeigt.

c. Gretta als Vorausdeutung auf Molly Bloom: Erweiterung des Muttertypus um archetypische Aspekte

Die Gestaltung der Figur Gretta Conroy stellt die deutlichste Veränderung im Hinblick auf Joycesche Frauentypen in *Dubliners* dar. Obwohl sie eigentlich zum Typus der Mutter/Ehefrau gehört, wird sie nicht vergleichbar mit Mutterfiguren wie Mrs Mooney oder Mrs Kearney gestaltet. Sie tritt nicht gemeinsam mit ihren Kindern auf und wird auch nicht als dominante Übermutter dargestellt. Hier zeichnet sich ab, was bereits in Bezug auf die Mutterfiguren Mrs Malins und Mrs Conroy dargelegt wurde. Im späteren Werk ist der Muttertypus eher mit dem der alten Frau deckungsgleich, während jüngere Ehefrauen mit Kindern eher eine Mittelposition zwischen den Typen Jungfrau und Mutter einnehmen.

Figuren, die sowohl Züge der Jungfrau als auch der Mutter tragen, erinnern natürlich zunächst an die christliche Vorstellung der Jungfrau Maria. Tatsächlich finden sich auch bei diesen Joyceschen Typen Assoziationen mit der heiligen Maria, allerdings auch mit anderen mythologischen Frauenfiguren. Sie werden deutlich facettenreicher gestaltet als dies in den ersten Geschichten von *Dubliners* der Fall ist. An der Figur Gretta Conroy ist diese Entwicklung bereits erkennbar.³²² Sie erhält im Verlauf der Geschichte immer mehr an Individualität, bis sie schließlich am Ende als eigenständige Persönlichkeit erscheint.

Zunächst wird Gretta nur als die Ehefrau von Gabriel dargestellt und, abgesehen von wörtlicher Rede, nur als „his wife“, „Gabriel’s wife“ oder „Mrs Conroy“ bezeichnet. Die Leser erhalten so gut wie keinen Einblick in ihre Gedanken, da sie während der Party nur in Szenen gestaltet wird, die sie in Interaktion mit Gabriel zeigen.

Gabriel selbst begegnet Gretta mit einem gewissen Besitzerstolz, beschäftigt sich ansonsten jedoch kaum mit ihr. Dies hat zur Folge, dass zu der Figur Gretta zu Beginn der Geschichte eine Distanz aufgebaut wird, die an einigen Stellen jedoch zu zerbrechen

³²² Tilly Eggers sieht eine ähnliche Entwicklung innerhalb des Kurzgeschichtenzyklus. Sie sieht die Figur Gretta als eine Neuinterpretation des Frauenbildes der Jungfrau, die zusätzliche Facetten mit ins Bild nimmt und ihm dadurch mehr Lebendigkeit und Individualität verleiht. Tilly Eggers: „What is a Woman A Symbol of?“. In: Bloom, 23-38.

droht. Wann immer dies geschieht, findet ein Themenwechsel statt und die Situation wird nicht weiter ausgeführt. Die Leser erhalten bruchstückhafte Informationen über Gretta, die sich jedoch erst am Ende der Geschichte zu einem kompletten Bild zusammenfügen. So zeigen z. B. Grettas Redebeiträge in der Unterhaltung zwischen ihr, Gabriel und den beiden Tanten, dass sie durchaus eigene Ansichten hat, welche jedoch nur angedeutet, aber nicht ausgeführt werden. Dies zeigt sich daran, dass Gabriel das Gesprächsthema und damit Kates Wiedergabe von Grettas Meinungsäußerungen beendet, indem er Aunt Kate unterbricht.

— But tell me, Gabriel, said Aunt Kate with brisk tact. Of course, you've seen about the room. Gretta was saying ...

— O, the room is all right, replied Gabriel. I've taken one in the Gresham. (*D* 181)

Ein weiteres Beispiel für die Verweise auf Grettas Eigenleben ist ihre Reaktion auf Gabriels entschiedene Ablehnung, an einem Ausflug an die Westküste Irlands teilzunehmen. Dieser Vorschlag stammt von Molly Ivors, die annimmt, Gretta würde gerne ihre Heimat wiedersehen. Gabriel akzeptiert jedoch Grettas Herkunft aus Westirland nicht und gesteht ihr lediglich zu, dort Vorfahren zu haben: „She's [Gretta] from Connaught, isn't she? —Her people are, Gabriel replied shortly.“ (*D* 189) Gretta hingegen wäre gerne nach Galway gefahren und bringt ihre Empfindungen auf Gabriels kalte Ablehnung zum Ausdruck, indem sie sich an eine Nebenstehende wendet und sagt: „— There's a nice husband for you, Mrs Malins.“ (*D* 191) Mrs Malins reagiert jedoch nicht auf diese Episode und auch die Leser erfahren nicht mehr über Grettas Beweggründe.

Bevor Gretta am Ende der Geschichte als eigenständige Persönlichkeit erscheint, wird sie zunächst mit noch größerer Distanz dargestellt, so dass sie als Objekt erscheint. Gabriel beobachtet sie, wie sie im Halbdunkeln auf der Treppe steht und Gesang lauscht, der aus einem der oberen Räume kommt.

A woman was standing near the top of the first flight, in the shadow also. He could not see her face but he could see the terracotta and salmonpink panels of her skirt which the shadow made appear black and white. It was his wife. She was leaning on the banisters, listening to something. (*D* 210f.)

Gretta wird auf ihre äußere Form reduziert: Sie erscheint nur noch als (Ehe)Frau, ihr Gesicht ist nicht zu sehen und selbst die Farben ihres Kleides entstammen Gabriels Bewusstsein. Der Leser erfährt weder, was es für eine Musik ist, der Gretta lauscht, noch warum. Stattdessen reduziert Gabriel das Bild seiner Frau weiter, so dass er sie schließlich nur noch als Symbol wahrnimmt und sich daher wünscht, sie in einem Gemälde festhalten zu können.

There was grace and mystery in her attitude as if she were a symbol of something. He asked himself what is a woman standing on the stairs in the shadow, listening to distant music, a symbol of. If he were a painter he would paint her in that attitude. (*D* 211)

Indem Gretta hier durch das Bewusstsein Gabriels als ästhetisches Objekt gestaltet wird, entfällt jegliche Individualität. Sie erscheint nur noch in Abhängigkeit von Gabriels Wahrnehmung und Erinnerung. Gabriel deutet den Ausdruck seiner Frau somit

auch nur von seinem Standpunkt aus — und daher völlig falsch. „Gabriel watched his wife who did not join in the conversation. [...] At last she turned towards them and Gabriel saw that there was colour on her cheeks and that her eyes were shining. A sudden tide of joy went leaping out of his heart.” (D 213) Gabriel bezieht Grettas gerötete Wangen und die feuchten Augen auf sich und deutet sie fälschlicherweise als Zeichen sentimentaler Erinnerungen an ihre gemeinsame Vergangenheit und Vorfreude auf die Nacht im Hotel, frei von familiären Verpflichtungen. Auf dem Weg zum Hotel steigert Gabriel sich immer weiter in diesen Glauben hinein und verliert dadurch den Blick für die Realität. Grettas Schweigsamkeit irritiert ihn nicht, weil er seinerseits in romantisch-kitschigen Erinnerungen und Hoffnungen schwelgt.

Diese übersteigerten Emotionen werden abrupt beendet, als Gretta offenbart, dass sie während der gesamten Rückfahrt an ihre verstorbene Jugendliebe Michael Fury gedacht hat. Indem Gretta ihre eigene Geschichte erzählt, die völlig unabhängig von den sentimentalischen Erinnerungen und Empfindungen ihres Mannes ist, erscheint sie als eigenständige Persönlichkeit. Rückblickend erklärt sich ihr Verhalten; es erscheint völlig anders als in Gabriels Interpretation.

Zu Beginn der Geschichte hatte Gabriel Gretta stets nur als seine Ehefrau betrachtet und sie nicht so gesehen, wie sie tatsächlich ist: „[...] her husband, whose admiring and happy eyes had been wandering from her dress to her face and hair.” (D 180) Nun jedoch gelingt es ihm, sie objektiv zu betrachten, auch wenn dies bedeutet, dass sie nicht mehr als Ideal erscheint:

He watched her while she slept as though he and she had never lived together as man and wife. His curious eyes rested long upon her face and on her hair: and, as he thought of what she must have been then, in that time of her first girlish beauty, a strange friendly pity for her entered his soul. He did not like to say even to himself that her face was no longer beautiful but he knew that it was no longer the face for which Michael Fury had braved death. (D 223)

Gabriel kann Gretta jetzt nicht nur eine Vergangenheit sondern auch Vergänglichkeit zugestehen. Damit erlangt diese Figur einen Facettenreichtum, der sie nicht mehr auf die rigide Rolle der Jungfrau oder Mutter festlegt. In den vorangegangenen Geschichten hat Joyce auf die starren und unnatürlichen Grenzen der Rollenbilder verwiesen, während er hier die Grenzen verwischt und die Rollen ineinander übergehen lässt. So wird aus Gretta, die zunächst nur Ehefrau und Mutter schien, auch Geliebte und Jungfrau; sie hat eine eigene Vergangenheit und altert. Damit erhält die Gestaltung dieser Figur bereits archetypische Züge welche den Gestaltungen der Frauenfiguren in *Ulysses* ähneln. Darüber hinaus beinhaltet die Figur in ihrer Rolle als Geliebte sogar noch einen bedrohlichen statt verklärt-romantischen Aspekt, da mittels einer Anspielung auf *Cathleen ni Houlihan* auf die alles verschlingende Frau alludiert wird. „I think he died for me, she answered. A vague horror seized Gabriel at this answer [...].“ (D 221)

Mit dieser Fülle an Allusionen und Aspekten deutet sich in der Figur der Gretta bereits Molly Bloom an, die ebenfalls nicht als reiner Muttertypus gestaltet wird, obwohl sie Mutter ist. Auch das durchaus positiv anmutende Ende, das die Eheleute gemeinsam

im Bett zeigt, wiederholt sich in *Ulysses*. Während in „The Dead“ das Ende zwar deutlich durch die weibliche Figur bestimmt wird, endet die Geschichte mit der Bewusstseinsdarstellung des männlichen Protagonisten. In *Ulysses* wird die weibliche Figur selbst zu Wort kommen.³²³

II. Ein Vergleich von *Stephen Hero* und *A Portrait of the Artist as a Young Man*: Zur Veränderung im Vorgehen bei der kritischen Auseinandersetzung mit traditionellen Frauenbildern

Joyce arbeitete von 1904 bis 1905 am Manuskript zu *Stephen Hero*, das er jedoch verwarf, um es dann, im Zeitraum von 1907 bis 1915, als Grundlage für *A Portrait* zu benutzen.³²⁴ Ein Vergleich des Manuskripts mit dem Roman *A Portrait* ist deshalb von Nutzen, weil *Stephen Hero* aus der Zeit stammt, in der Joyce auch *Dubliners* schrieb. Die radikale Überarbeitung und Neugestaltung geschah jedoch erst, nachdem die Arbeiten an den Kurzgeschichten abgeschlossen waren. Die Frauenfiguren in *Stephen Hero* erscheinen deutlich realistischer, ähneln eher denen in *Dubliners*, während die weiblichen Figuren in *A Portrait* nicht vorrangig als eigenständige Figuren konzipiert sind, sondern Facetten verschiedener Frauenbilder reflektieren.

Das Manuskript sowie der abgeschlossene Roman können zur Gattung des Künstler- oder Bildungsromans³²⁵ gezählt werden. Sie beschäftigen sich mit der Entwicklung des Künstlers und seiner Auseinandersetzung mit der Gesellschaft, mit Familie, Kirche und Nation. Frauenfiguren erscheinen nur insofern, als sie für die Entwicklung Stephens von Bedeutung sind und diese illustrieren. Da die katholische Kirche eine bedeutende Institution innerhalb der irischen Gesellschaft und im Leben des Protagonisten darstellt, ist es nicht verwunderlich, dass sich in diesen beiden Werken fast ausschließlich Frauenfiguren finden, deren Gestaltung vom katholischen Frauenbild geprägt ist, beziehungsweise von Gegenentwürfen dazu.

Auch in diesem Hinblick lässt sich ein Unterschied zwischen dem Manuskript und dem Roman feststellen. Obwohl auch in *Stephen Hero* der Protagonist Stephen und seine Entwicklung den größten Raum einnehmen, finden die Schicksale der Frauenfiguren Erwähnung. Anhand der Geschichte von Stephens Schwester Isabel, die nach ihrem Tod keine Leere hinterlässt, stellt Joyce exemplarisch ein typisches Frauenleben seiner Zeit dar. Auch die Beschreibung von Emma Clery, Stephens Angebeteter, bezieht die Aus-

³²³ Vgl. Brivic, 5.

³²⁴ Die Anekdote, dass Joyce das Manuskript von *Stephen Hero* ins Feuer warf, weil es ihm als nicht gut genug erschien, die meisten Seiten jedoch von Nora gerettet wurden, ist hinlänglich bekannt. In seiner Einleitung zur posthum erschienen Ausgabe des erhaltenen Manuskripts von *Stephen Hero* bezweifelt Theodore Spencer allerdings den Wahrheitsgehalt dieser Anekdote, da die erhaltenen Manuskriptseiten keinerlei Brandspuren aufweisen. Vgl. Spencer 7f. Vgl. auch Herbert Gorman, *James Joyce. A Definitive Biography*. London, 1949, 196, sowie Maddox, 113f.

³²⁵ Vgl. Abrams, s. v. *Novel, Bildungsroman*.

wirkungen, welche die gesellschaftlichen Strukturen auf die Frauen haben, mit ein. Dies ist in *A Portrait* nicht der Fall. Hier werden nur die Auswirkungen, die die Dubliner Gesellschaftsstrukturen auf Stephen haben, beschrieben. Im Gegensatz zu *Dubliners*, wo Frauen vorrangig als Grenzgängerinnen erscheinen, stellen die Frauenfiguren in *A Portrait* meist selbst die Begrenzungen dar.

Auch in diesen beiden Werken finden sich wieder die drei Frauentypen Jungfrau/Hure, Mutter und alte Frau. Sie verkörpern in *A Portrait* zudem die Netze, von denen Stephen sich nach seiner eigenen Aussage befreien muss, um Künstler werden zu können: Religion, Sprache und Nation. So sagt er im Gespräch mit einem Kommilitonen, der stark nationalistisch geprägt ist: „When the soul of a man is born in this country there are nets flung at it to hold it back from flight. You talk to me of nationality, language, religion. I shall try to fly by those nets.“ (P 220) In *A Portrait* werden Frauentypen eingeführt, die erst in *Ulysses* in archetypischer Größe gestaltet werden. So verkörpert zum Beispiel die Mutterfigur May Dedalus in den beiden Werken verschiedene Aspekte: den der *furchtbaren Mutter* und den der alten Frau. In *A Portrait* wird sie als dominante Mutterfigur gestaltet, die außerdem deutliche Züge des Typus der alten Frau aufweist. Wie sich weiter unten zeigen wird, werden in *A Portrait* Figuren gestaltet, die in *Ulysses* wiederkehren.

1. Die kritische Auseinandersetzung mit dem Frauenideal der Jungfrau und seinem Gegenentwurf der Verführerin

Der Frauentypus Jungfrau/Hure ist sowohl in *Stephen Hero* als auch in *A Portrait* häufig zu finden. Dies liegt zum einen am Alter des Protagonisten, der in beiden Versionen des Romans jugendlich ist und daher Umgang mit jungen Menschen beiderlei Geschlechts hat. Zum anderen liegt dies aber auch an der Bedeutung, den dieser Frauentypus innerhalb der Dubliner Gesellschaft und der katholischen Kirche hat. Letzteres kommt besonders im Hinblick auf *A Portrait* zum Tragen.³²⁶

Eine vergleichende Betrachtung von *Stephen Hero* und *A Portrait* ist besonders im Hinblick auf den Frauentypus der Jungfrau/Hure von Interesse, da hier die Entwicklung von den frühen eher durch Sozialkritik geprägten Typen hin zu Frauenfiguren mit archetypischer Bedeutung erkennbar wird. Während in *Stephen Hero* noch vorwiegend soziale Frauentypen gestaltet und kritisch dargestellt werden, verlieren die Frauenfiguren in *A Portrait* ihre individuelle Bedeutung und werden universeller.

In *Stephen Hero* wird durch lange Dialoge und ausführliche Beschreibungen des Protagonisten Stephen eindeutig Position bezogen. Wie es auch in *Dubliners* der Fall ist, finden sich in *Stephen Hero* vorwiegend Frauenfiguren des Typus Jungfrau/Hure, die

³²⁶ Für eine psychoanalytische Sichtweise der Jungfrau/Hure Dichotomie siehe Henke, *Politics*, Kapitel 2: „Stephen Dedalus and women: A Portrait of the Artist as a Young Narcissist“. Daraus besonders den Absatz „Virgin and Whore“, 59-67.

die Doppelmoral in der Dubliner Gesellschaft verdeutlichen. Besonders Emma Clery wird als Figur gestaltet, die, ähnlich der Polly Mooney aus *Dubliners*, wenn auch sympathischer, ihren Vorteil aus diesen gesellschaftlichen Strukturen zu ziehen weiß. Im Gegensatz dazu steht Stephens Schwester Isabel, die an den Erwartungen der Gesellschaft zerbricht und schließlich stirbt. Diese Figur erinnert wiederum an Eveline aus der gleichnamigen Geschichte der *Dubliners*. Emma Clery und Isabel werden in *Stephen Hero* als eigenständige Figuren ausgestaltet, an deren Beispiel sich die Wirkung der gesellschaftlichen Strukturen auch auf Frauen zeigen lässt. In *A Portrait* hingegen fällt dieser Aspekt der Sozialkritik weg, was sich auch daran zeigt, dass Isabels Schicksal überhaupt nicht mehr geschildert wird.

Die Frauenfiguren in *A Portrait* werden nicht als individuelle Figuren gestaltet, sondern stellen jeweils Facetten der beiden christlichen Frauenbilder dar, mit denen sich Stephen konfrontiert sieht. Hier geht es im Wesentlichen um die Entwicklung des Künstlers und seine Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Strukturen. Daher erscheint Emma Clery in *A Portrait* auch weniger als eigenständige Figur denn als Version des christlich geprägten Frauenideals, dessen Vorbild die Jungfrau Maria ist. Dieser Frauentypus wird in *A Portrait* typologisch mit Stephens „temptress of the villanelle“ verknüpft. Es findet sich hier, wie auch schon in *Dubliners*, eine umgekehrte typologische Beziehung, bei der die Jungfrau als Vorausdeutung auf die Hure gestaltet ist. Dadurch wird die Bedeutung des Frauenideals der Jungfrau in Frage gestellt. Beide Frauenbilder werden in *A Portrait* jedoch als unzureichend entlarvt, da sie einander bedingen und daher keine Alternative zu den traditionellen Bildern bieten. Der Protagonist Stephen ist in beiden Werken auf der Suche nach einem alternativen Frauenbild zu dem von ihm abgelehnten christlichen Frauenideal. In *Stephen Hero* wird diese Alternative in Gestalt der Huren geschildert, die laut Stephen ehrlich in ihren Absichten sind. In *A Portrait* hingegen findet der Protagonist diese Alternative in Gestalt der von ihm künstlerisch überhöht wahrgenommenen Figur des „bird-girl“.

a. Joyces Kritik an der Doppelmoral der Dubliner Gesellschaft: Emma Clery und Isabel Daedalus³²⁷ als repräsentative Frauenschicksale in *Stephen Hero*

Anhand der Figuren Emma Clery und Isabel Daedalus bringt Joyce in *Stephen Hero* seine Kritik an der gesellschaftlichen Situation zum Ausdruck. Emma weiß die gesellschaftlichen Konventionen für sich zu nutzen, während Stephens Schwester Isabel daran zerbricht.

In diesem Manuskript wird beschrieben, wie der Protagonist Stephen am Beispiel seiner verehrten Emma Clery eine Theorie von der Ehe als gesellschaftlich akzeptierte

³²⁷ Joyce hat die Schreibung des Nachnamens seines Protagonisten bei der Neubearbeitung seines autobiographischen Romans geändert. Daher schreibt sich der Familienname in *Stephen Hero* Daedalus, in *A Portrait* jedoch Dedalus.

Form der Prostitution entwickelt. Durch seine Beziehung zu Emma lernt Stephen die Spielregeln kennen, die in Dublin für den Umgang zwischen den Geschlechtern herrschen, und lehnt sie ausdrücklich ab. Diese Ablehnung einer ökonomischen Betrachtung der Liebe erinnert an das Thema der Simonie, das in *Dubliners* entwickelt wird.³²⁸ Emma Clery nimmt in der Entwicklung von Stephens Sexualität, die er als ‚erwachendes Monster‘ (vgl. *SH* 40) beschreibt, den Platz der Angebeteten ein. Es wird beschrieben, wie er sie bei einem geselligen Treffen junger Leute im Hause der Daniels-Familie trifft: „[...] the curiosity occasioned by the advent of a new *figure*.“ (*SH* 46, meine Hervorhebung) Die Bezeichnung von Emma als „figure“ hat nicht so viel Gewicht, sieht man sie nur im Kontext von *Stephen Hero*. Hier wird sie zwar auch nur soweit ausgestaltet, wie sie Bedeutung für Stephens Entwicklung hat, erscheint aber dennoch als realistisch gestaltete Persönlichkeit. In *A Portrait* hingegen wird sie tatsächlich zu einer „figure“ und verliert ihren individuellen Charakter.³²⁹

Die Beschreibung Emmas in *Stephen Hero* geschieht ausschließlich durch die Erzählinstanz, die Stephens Blickwinkel wiedergibt. Aus diesen Informationen ergibt sich trotzdem ein vollständiges Bild. Emma erscheint als „a dark full-figured girl“ (*SH* 46), aktiv in der *Irish League*; sie hat ein forsches Auftreten und ist ausgesprochen kokett. Im Manuskript von *Stephen Hero* erlebt der Leser die gesamte Beziehung von Stephen und Emma. Dies geschieht nicht nur durch Stephens Überlegungen, sondern auch durch zahlreiche Szenen, in denen Begegnungen zwischen den beiden geschildert werden. Stephen entdeckt am Beispiel Emmas ein Verhalten, das er im Laufe der Erzählung als typisch für junge irische Frauen bezeichnet. Er empfindet ihre Koketterie als eine Art gesellschaftlich akzeptierte Prostitution. Emma erscheint ihm als schlimmste Vertreterin ihres Geschlechts: „By brooding constantly upon this he ended by anathemising (*sic*) Emma as the most deceptive and cowardly of marsupials.“ (*SH* 210) Was Stephen an Emma beanstandet, ist ihr stereotypes Verhalten, mit dem sie ihn anzieht, um ihn dann abzuweisen, sobald er auf ihr Angebot eingeht.

[...] when he helped her into her jacket, she allowed his hands to rest for a moment against the warm flesh of her shoulders. (*SH* 47)

[...] by her code of honour she was obliged to insist on the forbearance of the male and despised him for forbearing. (*SH* 68)

Dieses Verhalten, Männer anzulocken und zu verführen, um sie so zur Eheschließung zu bewegen, hat Joyce bereits in der Geschichte „The Boarding House“ dargestellt. In *Dubliners* wird die Verführerin Polly, wie oben gezeigt, unter anderem als Jungfrau/Hure-Figur gestaltet, indem sie folgendermaßen beschrieben wird: „Her eyes, [...] had a habit of glancing upwards when she spoke with anyone, which made her look like a little perverse madonna.“ (*D* 57) Dieses Bild der Jungfrau/Hure, also das Zusam-

³²⁸ Joyce hat selbst auch die Ehe abgelehnt und sich geweigert, Nora Barnacle zu heiraten. Erst 1931 hat er in eine Ehe eingewilligt, um so seinen Sohn Giorgio zu legitimieren, der ansonsten nicht hätte heiraten können. Vgl. Maddox, 255ff.

³²⁹ Der englische Begriff „figure“ hat eine weitere Bedeutung als der deutsche Begriff ‚Figur‘. ‚Figure‘ kann in diesem Zusammenhang auch als ‚Typus‘ verstanden werden.

menspiel zweier gegensätzlicher katholischer Frauenbilder in einer Figur, wird in *Stephen Hero* in Zusammenhang mit Emma Clery ebenfalls verwendet: „Her eyes, he thought, must look strange when upraised to some holy image and her lips when poised for the reception of the host.“ (SH 210) Beide Bilder bringen eine Kritik an der Doppelmoral, dem Vorspielen einer keuschen Existenz bei gleichzeitiger Koketterie, zum Ausdruck. Im Vergleich wird deutlich, wie austauschbar das Objekt der Anbetung ist: Ob sie ein „holy image“ oder einen Mann ansehen, beide Frauen haben den gleichen, verkehrten Ausdruck.³³⁰

Emma wird allerdings nicht ausdrücklich mit den katholisch geprägten weiblichen Frauentypen Eva und Maria in Verbindung gebracht, wie dies in *A Portrait* geschieht und auch bei Polly in *Dubliners* der Fall ist. Dennoch wird die Kirche ausdrücklich in die Kritik miteinbezogen, denn Stephen verdächtigt sie, die Frauen zu diesem Verhalten anzustiften. Er sieht eine Verschwörung zwischen den jungen Frauen und der Kirche, die das Ziel hat, Kontrolle über die Männer zu erlangen.³³¹

Diese Vermutung bewirkt bei Stephen Eifersucht und Wut auf den Geistlichen Father Moran, zu dem Emma offenbar ein vertrautes Verhältnis hat. Stephen empfindet diese Beziehung als typisch irisch: „[...] the spectacle seemed to him typical of Irish ineffectualness.“ (SH 66) So wird in *Stephen Hero* auch ausführlich das kokette Verhalten Emmas im Gespräch mit Father Moran dargestellt. Die Unmöglichkeit des Zustandekommens einer Ehe zwischen beiden wird durch den Begriff „ineffectualness“ – Nutzlosigkeit – ausgedrückt.

She seemed to conform to the Catholic belief, to obey the commandments and the precepts. By all outward signs he was compelled to esteem her holy. But he could not so stultify himself as to misread the gleam in her eyes as holy or to interpret the [motions]³³² rise and fall of her bosom as a movement of a sacred intention. (SH 156)

Diese Textstelle beschreibt sehr genau, wie das Stereotyp der katholischen Jungfrau Stephen zufolge funktioniert. Die Augen Emmas als Fenster zur Seele verraten ihre wahren Wünsche. An diversen anderen Stellen wird immer wieder darauf hingewiesen, dass Emmas Augen „bright“ seien: „Her eyes were very bright.“ (SH 152, 158) „Stephen had expected that she would blush but her cheek maintained its innocence and her eyes grew brighter and brighter.“ (SH 154) Wird Begierde in *Dubliners* als „excitement“ umschrieben, erkennt man sie bei *Stephen Hero* an den „bright eyes“.³³³

³³⁰ Interessanterweise findet sich diese Kritik an ‚schauspielernden‘ Frauen bereits in A. Popes „Epistle to a Lady“ (1735). Dort wird der nach oben gerichtete Blick als Pose beschrieben, die Maria Magdalena imitieren soll! Ist bei Magdalena der Blick religiös (Heilige) gen Himmel gelenkt, instrumentalisieren die Frauen in Popes Gesellschaft diesen nur kokett (Hure). Vgl. Tobias A. J. Quast, „Happiness below“. *Funktion und Wandel der „Vanitas“ im Werk von Alexander Pope*. Trier, 2007, 218.

³³¹ Vgl. Mark Shechner, *Joyce in Nighttown. A Psychoanalytic Inquiry into Ulysses*. Berkeley, Los Angeles und London, 1974, 174.

³³² Der Herausgeber von *Stephen Hero* markiert durch eckige Klammern Worte, die Joyce bei der Abschrift des Manuskripts verändert hat. Französische Anführungszeichen zeigen durch Joyce gemachte Markierungen von Phrasen an, die der Autor offenbar überarbeiten wollte. Spencer, 18.

³³³ Die symbolische Bedeutung der Augen von Figuren übernimmt James Joyce auch in *A Portrait*. Siehe zu diesem Thema: Bernard Benstock, „A Light from Some Other World: Symbolic Structure in A

Stephen empfindet diese Methode, einen Ehemann zu finden, als Simonie, also als Verkauf heiliger Güter. Das Konzept der Ehe als Gegenleistung für die körperlichen Freuden, die er dann erhält, lehnt er ausdrücklich ab. (Vgl. *SH* 192) In einer Szene, die vollständig aus *A Portrait* herausgelassen wurde, bittet Stephen Emma um eine gemeinsame Nacht ohne anschließende Verpflichtungen, was sie empört ablehnt. (Vgl. *SH* 198) Diese Szene dient in *Stephen Hero* dazu, die Doppelmoral herauszustellen, da Stephen anschließend im Gespräch mit seinem Freund Lynch bemerken kann: „If I had run after her and proposed to her, proposed marriage that is, you would not say I had acted strangely.“ (*SH* 201) Durch Szenen wie diese und Stephens Aussagen sowie Überlegungen wird die Kritik an der Doppelmoral in der irisch-katholischen Gesellschaft sehr deutlich.

Dem Siechtum und Tod von Stephens Schwester Isabel wird in *Stephen Hero* viel Platz eingeräumt, während diese Geschehnisse in *A Portrait* ausgelassen werden. Isabels Schicksal kann stellvertretend für das der jungen Frauen gesehen werden, die ihren Lebensunterhalt nicht durch eine Ehe sichern können und stattdessen ins Kloster gehen.³³⁴ Als sie erkrankt, hat sie auch dort keinen Platz mehr und wird nach Hause zu ihren Eltern geschickt, wo sie, vor allem aus Sicht des Vaters, eine Belastung darstellt: „He was annoyed that his daughter would not avail herself of the opportunity afforded her in the convent [...]. The reflection that his daughter, instead of being a help to him would be a hindrance, [...] troubled his vision of the future. (*SH* 109) Isabel wird als lebensverneinende Figur gestaltet, die aufgrund ihrer Rolle als Tochter in einem verarmten, kinderreichen Haushalt ohnehin keine Existenzberechtigung hat. Sogar ihr langsames Sterben wird vor allem als Belastung der Haushaltskasse empfunden. (Vgl. *SH* 161) Stephen erkennt, dass seine Schwester nie wirklich als eigenständiges Individuum gelebt hat. Die Beschreibung dieses vergeudeteten Lebens erinnert an Eveline Hill, die auch kaum Lebendigkeit zeigt:

He could not go in to his sister and say to her “Live! Live!” [...] Stephen felt very acutely the futility of his sister’s life. [...] The wasted body³³⁵ that lay before him had existed by suffering; the spirit that dwelt therein had literally never dared to live [...]. Even her name, a certain lifeless name³³⁶, had held her apart from the plays of life. (*SH* 163f.)

Die Figur der Isabel repräsentiert einen gegensätzlichen Lebensweg zur Figur der Emma. Während Emma die gesellschaftlichen Spielregeln kennt und für sich zu nutzen

Portrait of the Artist.“ In: Thomas F. Staley und Bernard Benstock (Hrsg.), *Approaches to Joyce’s Portrait. Ten Essays.* Pittsburgh, 1976, 185-211.

³³⁴ Die Vorlage für diese Szenen war der Tod von James Joyces Bruder George Joyce, der im März 1902 an Bauchfellentzündung starb. (Vgl. Ellmann, *James Joyce*, 93f) Dass Joyce dieses Erlebnis in seinem Manuskript verwendet, hier aber den Tod einer Schwester anstelle eines Bruder schildert, zeigt, dass er absichtsvoll ein Frauenschicksal darstellt.

³³⁵ Das Bild von Isabels Körper als „wasted body“ erinnert an die Beschreibung von May Dedalus in *Ulysses*: „her wasted body within its loose brown graveclothes“ (*U* 4).

³³⁶ Stephen empfindet den Namen Isabel hier als passend, da er ihm ebenso leblos erscheint wie das Mädchen selbst. Dies erinnert ebenfalls an die Geschichte „Eveline“ aus *Dubliners*. Hier wird der Gegensatz zwischen Leben und Tod durch die Gestaltung der leblos erscheinenden Protagonistin und ihrem Namen (wie bereits erläutert bedeutet der Name „Eva“ Leben) betont.

weiß, stirbt Isabel, ohne Spuren zu hinterlassen. Stephen sieht sich hier mit zwei Dubliner Frauen konfrontiert, die zwar repräsentativen, aber auch individuellen Charakter haben. Davon abgesehen, dass die beiden Frauenfiguren gegensätzliche Lebenswege repräsentieren, werden sie jedoch strukturell oder inhaltlich nicht weiter in Zusammenhang gebracht. Auch gibt es keine ausdrücklichen Bezüge zu den katholischen Frauenbildern, dem Ideal Maria und dessen Gegenentwurf Eva. Dies geschieht jedoch in *A Portrait*, wie im folgenden Kapitel gezeigt wird.

b. Die Marienfigur Emma Clery als Vorausdeutung auf die „temptress of the villanelle“: Umgekehrte Typologie in *A Portrait*

In *Stephen Hero* ist Emma Clery, wie gezeigt wurde, eine vollständig entwickelte und eigenständige Figur. In *A Portrait* hingegen hat sie kaum einen Namen. Sie wird nur in einem Abschnitt als Emma bezeichnet (*P* 124f.), ansonsten lediglich als E. C., „beloved“ oder als „she“. Emma ist hier tatsächlich „a figure“ wie Joyce es schon in *Stephen Hero* angelegt, aber nicht weiter ausgeführt hat. Stephen bezeichnet sie als „a figure of the womanhood of her country“ (*P* 239f.). Emma verkörpert als Typus der jungen irischen Frau einen großen Teil der Begrenzungen, die Stephen überwinden will und muss, um zum Künstler zu werden.

Im letzten Teil des Romans beschreibt Stephen Dedalus die irische Gesellschaft aus Sicht des Künstlers und nutzt dabei das schon erwähnte Bild der Netze, aus denen er sich befreien muss: „When the soul of a man is born in this country there are nets flung at it to hold it back from flight. You talk to me of nationality, language, religion. I shall try to fly by those nets. (*P* 220) Emma, als Vertreterin eines Teils dieser Gesellschaft – den anderen Teil vertritt die Mutterfigur May Dedalus – symbolisiert zwei dieser drei Netze, die Stephen in seiner Entwicklung behindern: die Religion und die Sprache.

Die laut Stephen existierende Verschwörung zwischen den Frauen und der Kirche, wie sie in *Stephen Hero* beschrieben wird, findet sich in *A Portrait* nur in Andeutungen. Joyce stellt hier Stephens Bewusstsein dar und bringt so dessen Einstellung viel überzeugender zum Ausdruck, als dies in *Stephen Hero* der Fall ist. Es handelt sich zwar um Stephens Erinnerung an eine Szene zwischen Emma Clery und Father Moran, doch diese Erinnerung wird dem Leser als wörtliche Rede präsentiert. Dadurch erscheint die Behauptung, es gäbe eine Art Verschwörung zwischen der Kirche und den Frauen, glaubwürdiger als in *Stephen Hero*, wo sie deutlich als Stephens Überzeugung gekennzeichnet wurde.

It was like the image of the young priest in whose company he had seen her last, looking at him out of dove's eyes, toying with the pages of her Irish phrasebook.
— Yes, yes, the ladies are coming round to us. I can see it every day. The ladies are with us. The best helpers the language has.

— And the church, Father Moran?

— The church too. Coming round too. The work is going ahead there too. Don't fret about the church. (P 238f.)

Emma Clery und Father Moran geben, zumindest in Stephens Erinnerung, selbst zu, dass die jungen Frauen die besten Helfer und Mitarbeiter in Bezug auf die irische Sprache und die katholische Kirche sind. Schon durch diesen Bezug wird klar, dass Emma Clery nicht als individuelle Figur, sondern als eine Vertreterin dieses Frauentypus gestaltet wird. Diese Sichtweise wird durch die Analyse eines Abschnitts im letzten Kapitel des Romans unterstützt. Hier schreibt Stephen die „villanelle of the temptress“³³⁷.

In diesem Abschnitt wird geschildert, wie Stephen erwacht und ein Gedicht niederschreibt, zu dem ihn ein Traum inspiriert hat. Es handelt sich bei dem Gedicht, wie der Name schon andeutet, um den Frauentypus der Verführerin. Stephen notiert die Verse und lässt sie dann auf sich wirken. Über eine Reihe von Assoziationen erinnert er sich an Emma und denkt über sie nach. Stephen lässt verschiedene Erinnerungen an sich vorüberziehen und versucht, sie zu bewerten und einzuordnen, um ein Bild von Emma zu erhalten. Doch dieses Bild zerbricht an Stephens Wut über Emmas Hinwendung zur Kirche. Dieses zerbrochene mentale Bild von Emma ermöglicht es ihm und damit den Lesern, zu erkennen, dass sie als Typus gesehen werden kann. Stephen erkennt sie in einer Reihe anderer Frauen, die ihm begegnet sind:

Rude brutal anger routed the last lingering instant of ecstasy from his soul. It broke up violently her fair image and flung the fragments on all sides. On all sides distorted reflections of her image started from his memory: the flowergirl in the ragged dress with damp coarse hair and a hoyden's face who had called herself his own girl and begged his hand, the kitchen-girl in the next house who sang over the clatter of her plates with the drawl of a country singer the first bars of *By Killarney's Lakes and Fells*, a girl who had laughed gaily to see him stumble when the iron grating in the footpath near Cork Hill had caught the broken sole of his shoe, a girl he had glanced at, attracted by her small ripe mouth as she passed out of Jacob's biscuit factory, who had cried to him over her shoulder: – Do you like what you see of me, straight hair and curly eyebrows? (P 239)

Aus dieser Erkenntnis, dass Emma ein Typus ist, der in allen möglichen jungen Frauen zu sehen ist, resultiert Stephens Aussage, Emma sei „a figure of the womanhood of her country“ sei. Dies wiederum führt zu weiteren Erinnerungen Stephens, über die er reflektiert. An dieser Stelle werden Ereignisse aus den ersten Kapiteln des Romans aufgegriffen und wiederholt.

In den frühen Kapiteln beherrscht das Bild der heiligen Jungfrau Maria Stephens Denken und die Darstellung der jungen weiblichen Figuren. Im letzten Kapitel erschafft Stephen einen Gegenentwurf zu diesem Bild der Jungfrau indem er die „Villanelle of the Temptress“ schreibt. Hier lässt sich eine typologische Beziehung zwischen diesen beiden Bildern aufzeigen, die durch die Wiederholung von Ereignissen aus dem ersten Teil des Romans hergestellt wird. Zwei Erinnerungen Stephens können exemplarisch

³³⁷ Eine Villanelle ist ein Gedicht, das aus fünf dreizeiligen und einer vierzeiligen Strophe besteht. Die erste und dritte Zeile der ersten Strophe werden am Ende der folgenden Strophen systematisch wiederholt. Vgl. Abrams, s. v. *Stanza, villanelle*.

als *plot typology* gedeutet und entsprechend analysiert werden.³³⁸ Auslöser ist seine Erinnerung an die gemeinsame Fahrt mit Emma in einer leeren Straßenbahn. Diese Erinnerung verweist wiederum auf ein noch weiter zurückliegendes Erlebnis mit Stephens protestantischer Spielkameradin Eileen. Die Erinnerung ist eine beinahe wörtliche Wiederholung der Szene aus dem zweiten Kapitel; einige Sätze wurden komplett übernommen, andere wurden gekürzt, enthalten aber die spezifischen Begriffe der ersten Szene, so dass ein Erkennen garantiert ist.

Ten years before she had worn her shawl cowlwise about her head, sending sprays of her warm breath into the night air, tapping her foot upon the glassy road. It was the last tram; the lank brown horses knew it and shook their bells to the clear night in admonition. The conductor talked with the driver, both nodding often in the green light of the lamp. They stood on the steps of the tram, he on the upper, she on the lower. She came up to his step many times between their phrases and went down again and once or twice remained beside him forgetting to go down and then went down. Let be! Let be! (P 241)³³⁹

Stephen unterbricht seine Erinnerung mit dem Ausruf „Let be! Let be!“ und kürzt so die Szene ab, die insgesamt länger war. Doch die wichtigsten Elemente werden wiederholt: Emmas Kopfbedeckung die an eine Marienfigur erinnert und ihr Verhalten, das Koketterie verrät. Dennoch handelt es sich hier nicht nur um eine Frauenfigur, die als Jungfrau/Hure-Typus gestaltet wird. Vielmehr wird durch die Gestaltung Emmas im zweiten Kapitel bereits auf die „Temptress of the Villanelle“, zu der sie Stephen zehn Jahre später inspiriert, vorausgedeutet.

Wie bereits erwähnt, verweist Stephens Erinnerung an die Szene in der Straßenbahn auf ein weiteres zurückliegendes Ereignis. Es handelt sich dabei um ein Erlebnis mit Stephens Freundin Eileen, das erst durch zwei Wiederholungen zu einer vollständigen Geschichte wird. Eileen, ein protestantisches Mädchen aus Stephens Nachbarschaft, wird in Stephens Überlegungen mit der heiligen Jungfrau Maria assoziiert.

And she [Dante] did not like him to play with Eileen because Eileen was a protestant and when she was young she knew children that used to play with protestants and the protestants used to make fun of the litany of the Blessed Virgin³⁴⁰. *Tower of Ivory*, they used to say, *House of Gold!* How could a woman be a tower of ivory or a house of gold? [...] Eileen had long white hands. One evening when playing tig she had put her hands over his eyes: long

³³⁸ Bruce Comens geht in einer Arbeit auch auf diese und andere Wiederholungen ein, deutet sie jedoch nur als erzählerische Methode, die zunehmende Identifikation des Protagonisten mit dem Erzähler darzustellen. Dies ist sicherlich ebenfalls eine wichtige Funktion dieser Wiederholungen in *A Portrait*. Es erklärt aber nicht die Wiederholungen in den übrigen Werken. Vgl. Bruce Comens, „Narrative Nets and Lyric Flights in Joyce’s *A Portrait*“. *James Joyce Quarterly*. 29-2 (1992), 307.

³³⁹ Zum Vergleich hier die Szene aus dem zweiten Kapitel: „She had thrown a shawl about her and, as they went together towards the tram, sprays of her fresh warm breath flew gaily above her cowed head and her shoes tapped blithely on the glassy road. It was the last tram. The lank brown horses knew it and shook their bells to the clear night in admonition. The conductor talked with the driver, both nodding often in the green light of the lamp. [...] They seemed to listen, he on the upper step and she on the lower. She came up to his step many times and went down to hers again between their phrases and once or twice stood close beside him for some moments on the upper step, forgetting to go down, and then went down.“ (P 72)

³⁴⁰ Gemeint ist die Lauretansche Litanei der heiligen Jungfrau Maria. Die beiden Sätze, über die Stephen nachdenkt, stammen aus diesem Wechselgesang, der in der katholischen Kirche gesungen wird. Vgl. Deane, 285.

and white and thin and cold and soft. That was ivory: a cold white thing. That was the meaning of *Tower of Ivory*. (P 35)

Stephen verbindet Eileens kühle weiße Hände mit Elfenbein und begreift sie als die Bedeutung der Zeile „Tower of Ivory“ aus der Litanei der Jungfrau Maria. In dieser ersten Szene fällt zunächst nur auf, dass Stephen ein protestantisches Mädchen, das von seiner erzkatholischen Tante Dante vehement abgelehnt wird, mit der Jungfrau Maria in Zusammenhang bringt. Aus Dantes Sicht, die hier einen streng konservativen Standpunkt vertritt, kann Eileen als negativer Typus gewertet werden. Dieser Eindruck bestätigt sich bei der ersten Wiederholung dieser Szene. Hier wird deutlich, dass Eileen als Verführerin gestaltet wird:

She had put her hand into his pocket where his hand was and he had felt how cool and thin and soft her hand was. She had said that pockets were funny things to have: and then all of a sudden she had broken away and run laughing down the sloping curve of the path. (P 43)

Eileens Verhalten, eine Hand in Stephens Hosentasche zu stecken, kann sicherlich aus damaliger Sicht als sündhaft bewertet werden. Im Gegensatz dazu steht Stephens Wahrnehmung von ihr als marienhafte Gestalt. Auch in dieser Szene assoziiert er Eileen wieder mit Zeilen aus der Litanei der Jungfrau:

Eileen had long thin cool white hands too because she was a girl. They were like ivory; only soft. That was the meaning of *Tower of Ivory* but protestants could not understand it and made fun of it. [...] Her fair hair had streamed out behind her like gold in the sun. *Tower of Ivory. House of Gold*. (P 43)

Diese Annäherungsversuche Eileens werden erst in der zweiten Wiederholung endgültig erklärt und hier auch mit Emmas Koketterie assoziiert. In Zusammenhang mit Emmas Flirt erinnert sich Stephen an das Erlebnis mit Eileen und daran, wie sie lachend davon gelaufen ist. „Now, as then, he stood listlessly in his place, seemingly a tranquil watcher of the scene before him. – She too wants me to catch hold of her, he thought.“ (P 73) Stephen erkennt die Absicht hinter dem Verhalten der Mädchen, vermag jedoch nicht, entsprechend darauf zu reagieren. Stattdessen schreibt er ein Gedicht über Emma, in dem er seine Anbetung auslebt: „The verses told only of the night and the balmy breeze and the maiden lustre of the moon. [...] and when the moment of farewell had come the kiss, which had been withheld by one, was given by both.“ (P 74) Das kokette Verhalten der beiden Mädchen inspiriert Stephen zu einem romantischen Gedicht, in dem er das gesellschaftlich akzeptierte Frauenbild der heiligen Jungfrau („the maiden lustre of the moon“) verarbeitet. Diese Erlebnisse deuten auf Stephens spätere Erkenntnis voraus, die im letzten Kapitel geschildert wird. Hier weiß Stephen das Verhalten der Frauen um ihn herum richtig zu deuten, was ihn zu der Villanelle inspiriert.

Durch diese Struktur stellt Joyce eine Typologie her, die in Umkehrung der traditionellen Typologie funktioniert. Nicht Eva und ihre Sünde deuten auf die heilige Jungfrau Maria voraus, sondern die Jungfrau stellt den Typus zu Stephens Antitypus der „temptress“ dar, die mit der Villanelle erfüllt wird. Die „temptress of the villanelle“, die mit eindeutig sündhaften und sinnlichen Merkmalen dargestellt wird, steht im Gegen-

Conscious of his desire she was waking from odorous sleep, the temptress of his villanelle. Her eyes, dark and with a look of languor, were opening to his eyes. Her nakedness yielded to him, radiant, warm, odorous and lavishlimbed, enfolded him like a shining cloud, enfolded him like water with a liquid life: and like a cloud of vapour or like waters circumfluent in space the liquid letters of speech, symbols of the element of mystery, flowed forth over his brain. (P 242)

Durch die Beschreibung von Sinneseindrücken wie Geruch, Wärme, den Anblick von Nacktheit und das Gefühl von Flüssigkeit, erzeugt Joyce in dieser Passage einen Eindruck von Sinnlichkeit, der bereits die Figur der Molly in *Ulysses* vorwegnimmt. Auch Molly wird durch die Assoziation mit verschiedenen Sinneseindrücken beschrieben, woraus sich dann im Penelope Kapitel ihr Monolog ergibt, der auch häufig als fließend beschrieben wird.³⁴¹

Diese „temptress of the villanelle“ kann als Erfüllung des Typus, der durch die Figur der Emma Clery verkörpert wird, gesehen werden. Durch diese ‚verkehrte‘ typologische Verknüpfung von Jungfrau und Hure wird die Gleichwertigkeit dieser beiden Typen betont. Erscheint der Typus der Hure in traditionellen Darstellungen lediglich als negativer Gegenentwurf zu dem der Jungfrau, so wird hier die Jungfrau zum Gegenentwurf der Hure. In der Figur der Molly Bloom werden beide Typen nur noch als verschiedene Facetten erscheinen, deren Bewertung gänzlich dem Leser überlassen bleibt.

c. Die Hure als Alternative zum Frauenideal der Jungfrau in *Stephen Hero*

In *Stephen Hero* erläutert der Protagonist ausführlich, was seine Meinung bezüglich des irisch-christlichen Frauenideals und seines Gegenentwurfes ist. Aus seinen Erfahrungen mit Emma Clery gewinnt Stephen die Erkenntnis, dass es zwischen den Geschlechtern keine Verständigung, sondern einen Handel gibt, bei dem sich die Frauen stets prostituieren, egal welchen Weg sie wählen: „A woman’s body is a corporal asset of the state: if she traffic with it she must sell it either as a harlot or as a married woman or as a working celibate or as a mistress.“ (SH 202)³⁴² Der Austausch von körperlicher Liebe gegen Geld, wie die ‚gefallenen Frauen‘ ihn praktizieren, erscheint Stephen ehrlicher als das gesellschaftlich akzeptierte Verhalten der ‚guten Frauen‘. Nachdem er die Beziehung zu Emma beendet hat, verhält er sich wie folgt:

She [Emma] leaned a little more towards him and the same expression of tender solicitude appeared in her eyes. The warmth of her body seemed to flow into his and without a moment’s hesitation he put his hand into his pocket and began to finger out his coins. (SH 189)

³⁴¹ Vgl. Henke, *Politics*, 127, sowie James Van Dyck Card, „The Ups and Downs, Ins and Outs of Molly Bloom: Patterns of Words in Penelope.“ *James Joyce Quarterly*. 19-2 (1982), 138.

³⁴² Simone de Beauvoir beschreibt dies ähnlich: „Wie früher betrachtet man den Anteil der Frau am Liebesakt als einen *Dienst*, den sie dem Mann erweist. Er holt sich sein Vergnügen und schuldet dafür eine Wiedergutmachung. Der Körper der Frau ist ein käufliches Objekt. Für sie stellt er ein Kapital dar, das sie verwerten darf.“ De Beauvoir, 522.

Emma flirtet mit Stephen, was ihn dazu bewegt, mit dem Geld in seiner Hosentasche zu spielen. Er assoziiert Emmas Verhalten direkt mit monetären Aspekten. Wenige Momente später, nachdem er sich von Emma verabschiedet hat, spricht ihn eine Hure an: „She asked him to come for a little walk. Stephen did not speak to her but, still humming the chant of the passion, transferred his coins to her hand and continued on his way. (SH 189) Die Münzen, die er festgehalten hat, während Emma sich ihm anbot, gibt er nun bereitwillig an die Hure weiter. In dieser Szene werden Emma und die Hure nacheinander in der gleichen Situation gezeigt: beide bieten sich Stephen an. Dass er Emmas Angebot ausschlägt und stattdessen die Hure unterstützt, bringt wiederum zum Ausdruck, dass er den klaren und ehrlichen Handel dem gesellschaftlich akzeptierten Handel vorzieht.³⁴³ Eine weitere Szene aus *Stephen Hero* stellt Stephens Überzeugung, die Ehe sei lediglich eine gesellschaftlich akzeptierte Form der Prostitution, ebenfalls deutlich heraus:

A young lady was standing on the steps of one of those brown brick houses which seem the very incarnation of Irish paralysis. A young gentleman was leaning on the rusty railings of the area. Stephen as he passed on his quest heard the following fragment of colloquy out of which he received an impression keen enough to afflict his sensitiveness very severely.
 The Young Lady – (drawling discreetly) . . . O, yes . . . I was . . . at the . . . cha . . . pel . . .
 The Young Gentleman – (inaudibly) . . . I . . . (again inaudibly) . . . I . . .
 The Young Lady – (softly) . . . O . . . but you’re . . . ver . . . ry . . . wick . . . ed . . . (SH 211)³⁴⁴

Auch in dieser Episode werden wieder Elemente der Heiligen („I was at the chapel.“) und der Hure („drawling“; „you’re very wicked“) miteinander in Zusammenhang gebracht. Diese *young lady* verhält sich, ebenso wie Emma, kokett aber gesellschaftlich akzeptiert.³⁴⁵ Stephen zufolge unterscheidet sich dieses Verhalten jedoch von dem der Huren lediglich dadurch, dass letztere einen ehrlichen Handel betreiben. Er empfindet dieses Verhalten als „the very incarnation of Irish paralysis“. Diese Lähmung, die auch in den *Dubliners*-Geschichten vorherrscht, lässt sich auf die Unehrllichkeit im Umgang der Geschlechter zurückführen. Als Alternative zu dem christlich geprägten Frauenideal, das Stephen als unehrlich entlarvt hat, bietet sich ihm in *Stephen Hero* lediglich der gesellschaftliche Gegenentwurf des Typus der Hure. Damit bleibt er innerhalb der von der Kirche und Gesellschaft vorgegeben Typen und kann sich deren Einfluss somit nicht entziehen.

³⁴³ Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt auch Patrick J. Keane in seiner Arbeit. Vgl. Keane, 34f.

³⁴⁴ Diese Szene erinnert an die Beobachtungen des Jungen in „Araby“, dessen Basar-Besuch durch den Flirt der Verkäuferin mit den englischen Kunden entzaubert wird. Vgl. D 27.

³⁴⁵ In *Stephen Hero* ist diese Szene der Auslöser für Stephen, die „Villanelle of the Temptress“ zu verfassen. Das Verfassen des Gedichts nimmt in *Stephen Hero* allerdings keinen zentralen Platz ein und das Gedicht wird auch nicht rezitiert. Allerdings wird durch den Vergleich deutlich, dass die „Villanelle of the Temptress“ auf eine Auseinandersetzung mit dem Frauentypus Jungfrau/Hure abzielt.

d. Das „bird-girl“ als alternativer und neuer Frauentypus in *A Portrait*

Der Protagonist von *A Portrait* ist schon früh auf der Suche nach einem Frauenbild, mit dem er seine Erfahrungen, seine Sehnsüchte und Ängste in Einklang bringen kann. Dabei orientiert er sich meist an Frauenbildern, die seinem Umfeld entstammen, also dem traditionellen Frauenbild Heilige und Hure.

Zunächst überwiegt in Stephens Vorstellung das gesellschaftlich bevorzugte Bild der Jungfrau Maria, von dem er in seiner Erziehung und Ausbildung geprägt wird. Er assoziiert seine Kinder- und Jugendfreundinnen Eileen und Emma mit Attributen der heiligen Jungfrau und weiß nicht auf ihre Koketterie zu reagieren, weil seine Erziehung ihn diese Antworten nicht gelehrt hat. Geprägt durch seine strenge religiöse Erziehung und die Wertvorstellungen der Gesellschaft kann der Protagonist sich nicht offen mit seiner erwachenden Sexualität auseinandersetzen. Sein heimliches Sehnen nach einer Begegnung mit dem anderen Geschlecht wird denn auch verbrämt zum Ausdruck gebracht.

He did not know where to seek it or how: but a premonition which led him on told him that this image would, without an overt act of his, encounter him. [...] They would be alone, surrounded by darkness and silence: and in that moment of supreme tenderness he would be transfigured. He would fade into something impalpable under her eyes and then in a moment, he would be transfigured. Weakness and timidity and inexperience would fall from him in that magic moment. (P 67)

Stephens Wunsch nach Transfiguration kommt hier in religiös gefärbter Sprache zum Ausdruck. Seine Erwartung an diese mystisch anmutende Begegnung kommt beinahe einer Heilserwartung gleich. Dieser Eindruck wird durch folgende Formulierung verstärkt: „He wanted to meet in the real world the unsubstantial image which his soul so constantly beheld.“ (P 67) Die Erzählinstanz scheint hier Stephens Sehnsucht in Worte zu kleiden, die seiner religiösen Unterweisung entstammen und in dieser Form durchaus zur Marienverehrung zu gebrauchen wären.

Um so deutlicher erscheint die kritische Darstellung dieses Frauenbildes der Heiligen durch ihre Assoziation mit der Hure. Nicht durch eine mystische Begegnung mit der heiligen Jungfrau Maria wird Stephens Heilserwartung erfüllt, sondern durch seine Begegnung mit einer Hure. Stephen sucht die Transfiguration, nach der er sich sehnt, zunächst im Rotlichtviertel der Stadt. „The yellow gasflames arose before his troubled vision against the vapoury sky, burning *as if before an altar*. Before the doors and in the lighted halls groups were gathered *arrayed as for some rite*.“ (P 107, meine Hervorhebung) Hier wird das Rotlichtviertel mit einer Kirche verglichen: die Gasflammen werden mit Altarkerzen verglichen, die herausgeputzten Huren mit der festlich gekleideten Gemeinde. „As for some rite“ rundet einerseits den Vergleich des Rotlichtviertels mit der Kirche ab, andererseits deutet sich Stephens bevorstehende sexuelle Initiation durch eine Prostituierte an. An dieser Stelle werden nicht nur die beiden Frauentypen Heilige und Hure zusammengenommen, auch deren jeweiliger Kontext wird zu einem Bild zu-

sammengefasst. Stephen findet hier tatsächlich die mystische Begegnung, nach der er gesucht hat.³⁴⁶ Freilich wird dieses Glückgefühl bald durch massive Schuldgefühle wieder zunichte gemacht.

In her arms he felt that he had suddenly become strong and fearless and sure of himself. [...] He closed his eyes, surrendering himself to her, body and mind, conscious of nothing in the world but the dark pressure of her softly parting lips. They pressed upon his brain as upon his lips as though they were the vehicle of a vague speech; and between them he felt an unknown and timid pressure, darker than the swoon of sin, softer than sound or odour. (P 107f)

Diese Erfahrungen im Rotlichtviertel sind für Stephen letztlich ebenso unbrauchbar wie zuvor das Bild der Jungfrau, da es sich ohnehin lediglich um Frauenbilder handelt, die aus der Gesellschaft stammen, von der er sich befreien möchte. In der Beichte werden beide Bilder durch den Priester sogar noch enger miteinander gekoppelt, indem er Stephen rät, an die heilige Maria zu denken, wenn ihn der Wunsch nach Sünde überkommt: „Pray to Our Blessed Lady when that sin comes into your mind.“ (P 156)

Emma wird für Stephen zu einer weltlichen Jungfrau Maria, denn die Heilige Jungfrau ist „too pure and holy“ (P 124) für einen Sünder. Indem Stephen in seinen von Schuldgefühlen beladenen Gedanken zunächst Emma statt der Jungfrau Maria um Vergebung bittet und sich dann vorstellt, wie die heilige Jungfrau ihnen beiden vergibt und ihre Hände ineinander legt (P 125), werden die Assoziationen von Heiliger und Sünderin, Jungfrau und Verführerin wiederum vermischt.³⁴⁷ Der Typus der Hure stellt für Stephen keine brauchbare Alternative dar, da sich beide Typen nicht voneinander trennen lassen.

Stephens Abwenden von der Kirche bedeutet gleichzeitig seine Absage an das Bild der heiligen Jungfrau. Während eines Spazierganges kommt er zu dem Schluss, dass er das Angebot, ein Kirchenamt aufzunehmen, ablehnen wird. Dieser wegweisende und grundlegende Entschluss wird dadurch symbolisch bekräftigt, dass Stephen einen Fluss überquert und gleichzeitig die Jungfrau Maria zurückweist: „He crossed the bridge over the stream of the Tolka and turned his eyes coldly for an instant towards the faded blue shrine of the Blessed Virgin which stood fowlwise on a pole in the middle of a ham-shaped encampment of poor cottages. (P 175f.) Ein neuer Typus wird, wie bereits angedeutet, durch die Figur des „bird-girl“ eingeführt. Das „bird-girl“ erscheint Stephen an einem weiteren Wendepunkt in seinem Leben, nämlich während sein Vater Verhandlungen anstellt, um ihm den Zugang zur Universität zu ermöglichen. (P 178)

³⁴⁶ F. L. Radford weist darauf hin, dass in der Darstellung dieser Szene keinerlei Hinweise auf Schuld oder Scham zu finden seien. Vgl. F. L. Radford, „Dedalus and the Bird Girl: Classical Text and Celtic Subtext in A Portrait.“ *James Joyce Quarterly*. 24-3 (1987), 265. Tatsächlich kann dieses Erlebnis, für sich genommen, als spirituelle Erfüllung von Stephens Heilserwartung gesehen werden. Erst durch die Bewertungen, mit denen Kirche und Gesellschaft die Erfahrung belegen, entwickelt Stephen Schuldgefühle. Diese Verknüpfung von Heilserwartung und ihrer Erfüllung durch eine Hure im Rotlichtviertel kann als ironische Verkehrung gedeutet werden.

³⁴⁷ Vgl. Sherry Burgus Little, „The Figure of Woman in *A Portrait of the Artist as a Young Man*“. Vortrag auf dem Internationalen James Joyce Symposium in Trieste, 2002.

Während Stephen am Meer spazieren geht, denkt er über seine Zukunft nach und empfindet die Bedeutung seiner Abkehr von der Kirche und seiner Hinwendung zur Kunst. Dabei spielt das Erscheinen eines Mädchens, das mit gerafften Röcken durchs Meer wadet und Stephen dabei zusehen lässt, eine bedeutende Rolle. Stephen nimmt das Mädchen künstlerisch überhöht wahr. Dadurch stellt auch diese Figur keine individuelle Frauenfigur dar, sondern wiederum ein Bild in Stephens Vorstellung.³⁴⁸

A girl stood before him in midstream, alone and still, gazing out to sea. She seemed like one whom magic had changed into the likeness of a strange and beautiful seabird. Her *long slender bare legs* were delicate as a crane's and pure save where *an emerald trail of seaweed had fashioned itself as a sign* upon the flesh. Her thighs, fuller and soft-hued *as ivory*, were *bared almost to the hips* where the white fringes of her drawers were like featherings of soft white down. Her *slate-blue skirts* were kilted boldly about her waist and dovetailed behind her. Her bosom was as a bird's soft and slight, slight and soft as the breast of some dark-plumaged dove. But her *long fair hair* was girlish: and girlish, and touched with the wonder of *mortal beauty*, her face. (P 185f., meine Hervorhebungen.)

Die Assoziationen mit Elfenbein und goldenem Haar („tower of ivory, house of gold“) sind Züge der Jungfrau Maria, die ebenfalls bei Eileen und Emma zu finden sind. Auch die blaue Farbe der Röcke kann als Allusion auf Maria gedeutet werden. Die smaragdgrüne Zeichnung der ansonsten makellosen Beine kann sicherlich als Hinweis auf diese Prägung durch die irische Gesellschaft verstanden werden, die an dieser im Übrigen positiven Erscheinung haftet. Im Gegensatz dazu stehen jedoch die Betonung der nackten Beine und der „mortal beauty“. Das Mädchen stellt für Stephen eine ehrliche Präsenz dar, frei von Koketterie und falscher Scham.³⁴⁹

[...] when she felt his presence and the worship of his eyes her eyes turned to him in quiet sufferance of his gaze, without shame or wantonness. Long, long she suffered his gaze and then quietly withdrew her eyes from his and bent them towards the stream [...]. (P 186)

Im Gegensatz zu Emma treibt diese Figur keine Spiele mit ihren Augen, sondern erlaubt Stephen, sie anzusehen und blickt frei und offen zurück.³⁵⁰ Diese Figur stellt für Stephen eine Alternative zu den beiden christlichen Frauentypen Eva und Maria dar.³⁵¹ Nur eine solche Frauenfigur, die nicht Teil der Gesellschaft ist³⁵², der er zu entfliehen versucht, vermag es, ihn auf seinem Weg zum Künstler zu inspirieren.

³⁴⁸ Edmund Epstein sieht dies ähnlich, indem er das „bird-girl“ als Echo aller andere Frauenfiguren, Eileen, E. C., Mercedes etc. sieht. Vgl. Edmund Epstein, *The Ordeal of Stephen Dedalus*. Carbondale, 1971, 99f.

³⁴⁹ David Weir sieht Stephens Vision aus psychologischer Sicht als positive sexuelle Phantasie im Gegensatz zu den vorangegangenen negativen, von Schuldgefühlen geprägten sexuellen Phantasien. Weir hält eine Studie des Psychologen Havelock Ellis, in der er erotische Träume von Männern analysiert, für die Quelle dieser Szene. Ellis' zufolge treten in erotischen Männerträumen häufig Visionen von Vögeln, die sich in Frauen verwandeln, auf. Diese Sichtweise unterstreicht meine Argumentation, dass Joyce in der Figur des „bird-girl“ mehrere, teils gegensätzliche Assoziationen angelegt hat. David Weir, „Stephen on the Rocs: A Source for the Bird-Girl Epiphany.“ *James Joyce Quarterly*. 32-3/4 (1995), 709-12.

³⁵⁰ Emmas Augen hingegen trauen Stephen nicht: „At certain instants her eyes seemed about to trust him but he had waited in vain.“ (P 238)

³⁵¹ Elliott Gose sieht dies ähnlich; ihm zufolge nimmt das „bird-girl“ den Platz in Stephens Leben ein, den zuvor die Jungfrau Maria inne hatte. Vgl. Elliott B. Gose, „Destruction and Creation in *A Portrait of the Artist as a Young Man*.“ *James Joyce Quarterly*. 22-3 (1988), 262.

³⁵² Suzette Henke sieht das „bird-girl“ durchaus als Teil der irischen Gesellschaft und als eine weitere Version der irischen Jungfrau, deren Ziel es ist, Stephen in die Ehe zu locken. Das smaragdgrüne Zeichen

Her image had passed into his soul for ever and no word had broken the holy silence of his ecstasy. Her eyes had called him and his soul had leaped at the call. To live, to err, to fall, to triumph, to recreate life out of life! A wild angel had appeared to him, the angel of mortal youth and beauty, an envoy from the fair courts of life, to throw open before him in an instant of ecstasy the gates of all the ways of error and glory. On and on and on and on! (*P* 186)

Hier erfüllt sich für Stephen zudem endgültig der Wunsch nach einer transfigurierenden Begegnung. Diese wird am Ende des vierten Kapitels beschrieben und lässt sich daher strukturell mit Stephens Initiation durch die Prostituierte am Ende des zweiten Kapitels in Verbindung bringen. Der Besuch im Rotlichtviertel führte Stephen in die Abhängig der Kirche, auch wenn er als Akt der Rebellion gegen gesellschaftliche Normen oder als Versuch der Selbstbefreiung gedeutet werden kann. Die Begegnung mit dem „bird-girl“ hingegen steht am Anfang einer ganzen Reihe von Loslösungsprozessen in Stephens Leben die schließlich in seinen Weggang aus Dublin münden.³⁵³ Die Assoziation des „bird-girl“ mit der Figur des Dedalus, der mit Hilfe von Vogelfedern aus dem Labyrinth flieht, ist sicherlich beabsichtigt.

2. Die Mutter als bedrohliche und einschränkende Kraft: Zur Zuspitzung des Muttertypus auf den Aspekt der *furchtbaren Mutter*

In *Dubliners* erscheint der Typus der Mutter, wie oben gezeigt, vorwiegend in zwei Varianten. Zum einen in der Gestalt eines Mutter-Tochter Gespanns, das die gesellschaftlichen Konventionen zu seinem Vorteil zu nutzen weiß. Zum anderen zeigt sich die Mutter in *Dubliners* als gescheiterte Figur, die an den Erwartungen, welche an sie herangezogen werden, zerbricht. In *Stephen Hero* und *A Portrait* treten diese Varianten allerdings in den Hintergrund. Hier, wie auch in *Ulysses*, weist der Typus der Mutter zudem Ähnlichkeiten mit dem Typus der alten Frau auf, indem die Mutter als fromm und obrigkeitshörig erscheint. Positive Aspekte des Muttertypus, wie Kreativität und Lebendigkeit, treten hingegen kaum in Erscheinung. Bei einem Vergleich der Werke *Stephen Hero* und *A Portrait* lässt sich am Beispiel der Gestalt der Mrs Dedalus diese Zuspitzung des Muttertypus auf den Aspekt der *furchtbaren Mutter* zeigen.

In beiden Werken übernimmt die Figur der Mutter die durchaus traditionelle Rolle der moralischen und religiösen Instanz, deren konservative Werte der Sohn überwinden

auf dem Bein des Mädchens deutet sie als Hinweis auf deren Potential, Stephen in den drei Netzen, denen er entfliehen möchte, einzufangen. Diese Betrachtungsweise bezieht jedoch nicht die Tatsache mit ein, dass diese Figur, im Gegensatz zu z. B. Emma, nicht als kokett gestaltet ist. Vgl. Suzette Henke, „Stephen Dedalus and Women: „A Portrait of the Artist as a Young Misogynist“. In: Henke/Unkeless, 95.

³⁵³ Erwin R. Steinberg sieht eine ähnliche Struktur. Er setzt in seinem Artikel die Schlusszenen der Kapitel II, III und IV in Zusammenhang, indem er die Begegnung mit dem „bird-girl“ am Ende von Kapitel IV als Synthese der vorausgegangenen Szenen sieht. Steinberg zufolge kann die Begegnung mit der Hure am Ende des zweiten Kapitels als profan, Stephens Beichte bei dem Priester am Ende des dritten Kapitels als heilig und die Vision des „bird-girl“ als Synthese beider Szenen gedeutet werden. Erwin R. Steinberg, „The Bird-Girl in *A Portrait* as Synthesis: The Sacred Assimilated to the Profane.“ *James Joyce Quarterly*. 17 (1980), 149-63.

muss. In *Stephen Hero* erscheint die Mutter Daedalus jedoch nicht nur als Bewahrerin eines konservativen Wertesystems, sondern darüber hinaus als eigenständige Persönlichkeit, die zumindest Ansätze von Selbstreflektion aufweist. In *A Portrait* hingegen ist die Mutterfigur im Wesentlichen auf die Rolle der bedrohlichen und einschränkenden Kraft reduziert. Diese Reduktion der individuellen und positiven Facetten des Muttertypus im Werk von James Joyce, die sich bei dem Vergleich von *Stephen Hero* und *A Portrait* bereits deutlich zeigt, wird in *Ulysses* weiter zugespitzt, indem die Mutter nur noch als Geist auftritt und daher den Aspekt der archetypischen *furchtbaren Mutter* verkörpert. Schon in *A Portrait* kann man diese Zuspitzung des Muttertypus auf eine geistig-moralische Instanz, deren Versuche die Entwicklung der jüngeren Generation aufzuhalten nicht physisch, sondern psychisch sind, erkennen. Der Muttertypus und der Typus der alten Frau erscheinen dabei ähnlich bedrohlich: beide werden als ‚priest-ridden‘, verblendet und entwicklungsfeindlich dargestellt. Der wesentliche Unterschied besteht darin, dass die alte Frau den irischen Aspekt verkörpert, während sich der Einflussbereich der Mutter auf die Familie bezieht.

a. Die Gestaltung der Figur Mrs Daedalus als Frauenschicksal in *Stephen Hero*

Der Muttertypus tritt in *Stephen Hero* in Gestalt von Stephens Mutter, Mrs Daedalus, auf. Andere Muttertypen werden nicht gestaltet, es finden sich lediglich einige Verweise auf Mutter-Tochter Gespanne, wie es sie auch in *Dubliners* gibt.³⁵⁴ Mrs Daedalus erscheint zwar in erster Linie als typische Mutterfigur, die um das Wohlergehen und Seelenheil ihrer Familie und besonders ihres Erstgeborenen besorgt ist. Darüber hinaus wird ihr jedoch ein gewisses Interesse an Kunst und Literatur zugestanden, das sie freilich ihrer Mutterrolle unterordnet. In einem Gespräch, das Stephen mit seiner Mutter führt, legt er ihr seinen Kunstbegriff dar und erzählt von dem norwegischen Dramatiker Ibsen. Mrs Daedalus erklärt daraufhin ihr Interesse, Dramen von Ibsen zu lesen: „Well, of course, I don’t speak about it but I’m not so indifferent . . . Before I married your father I used to read a great deal. I used to take an interest in all kinds of new plays.” (SH 85) Die Mutter wird hier durchaus als interessiert beschrieben; sie beschäftigt sich mit den Dramen, äußert sich positiv über Ibsen (SH 86f.) und überredet sogar ihren Ehemann, einige Stücke zu lesen³⁵⁵. Dennoch bleibt ihr vorrangiges Ziel das Seelenheil Stephens:

³⁵⁴ So bemerkt Stephen beispielsweise: „There are too many mammas and daughters going chapel-hunting. The chapel smells too much of flowers and hot candles and women.” (SH 117) Hier kommt wieder Stephens Überzeugung zum Ausdruck, dass Frauen im Allgemeinen und Mütter und Töchter im Speziellen die Kirche zu ihren persönlichen Zwecken, nämlich dem Finden von Ehemännern nutzen.

³⁵⁵ „His mother, in fact, had so far evangelised herself that she undertook the duties of missioner to the heathen; that is to say, she offered some of the plays to her husband to read.“ SH 87.

However as the essayist's [Stephen's] recent habits were not very re-assuring she decided to combine a discreet motherly solicitude with an interest, which without being open to the accusation of factitiousness was at first intended as a compliment. (SH 84)

So reagiert sie denn auch äußerst bestürzt und verzweifelt, als sie herausfindet, dass ihr Sohn seinen Glauben verloren hat. Diese Auseinandersetzung zwischen Stephen und seiner Mutter, die sich an Stephens Weigerung, seiner „Easter duty“ nachzukommen, entzündet, wird ausführlich dargestellt. Mrs Daedalus gibt Stephens Ausbildung, der Universität und den Büchern, mit denen er sich beschäftigt, die Schuld daran, dass er seinen Glauben verloren hat:

It's all the fault of those books and the company you keep. Out at all hours of the night instead of in your home, the proper place for you. I'll burn every one of them. I won't have them in the house to corrupt anyone else. [...] I knew no good would come of your going to that place [the university]. You are ruining yourself body and soul. (SH 135)

In einem anschließenden Gespräch schlägt Stephens Freund Cranly ihm vor, der Mutter zuliebe den Osterriten nachzukommen: „Your mother will suffer very much. You say you do not believe. The Host for you is a piece of ordinary bread. Would you not eat a piece of ordinary bread to avoid causing your mother pain?“ (SH 138) Stephen empfindet ein solches Verhalten jedoch als Akt der Unterwerfung und Verrat an seiner Einstellung: „[...] I insist on disobeying the Church. I will not submit any longer.“ (SH 139)

Die Figur der Mutter und die Institution der Kirche werden hier in engen Zusammenhang gebracht. Einerseits erscheint die Mutter als Bewahrerin des Glaubens, die dafür sorgt, ihre Familie innerhalb der Kirche zu behalten. Andererseits wird die Mutter als Instanz dargestellt, der zuliebe zumindest der äußere Schein von Gläubigkeit aufrecht erhalten werden sollte. Diese Verknüpfung unterstreicht die Funktion der Mutterfigur als religiöse Instanz und Bewahrerin konservativer Werte.

In Bezug auf die Entwicklung des Protagonisten hat diese Funktion der Mutter jedoch einen negativen, weil einschränkenden Charakter. Der Intellekt, das Universitätsstudium und die Lektüre, denen Mrs Daedalus feindlich gegenübersteht, sind für Stephen unverzichtbare Mittel für seine Entwicklung zum Künstler. Dennoch erscheint Mrs Daedalus wie gezeigt in *Stephen Hero* nicht ausschließlich in der Rolle der einschränkenden und tadelnden Mutter. Der Leser erhält auch Einblicke in Einstellungen und Interessen jenseits der Religion.

b. Mrs Dedalus als moralisierende und einschränkende Instanz in *A Portrait*: Etablierung des Typus der furchtbaren Mutter

In *A Portrait* erscheint Mrs Dedalus deutlich weniger als Individuum, sondern ausdrücklicher als Muttertypus, als dies in *Stephen Hero* der Fall ist. Zunächst tritt sie auf als traditionell gestaltete Mutterfigur, die für den jungen Stephen eine gedankliche Zu-

fluchtsstätte im bisweilen überwältigenden Schulalltag darstellt (Vgl. *P* 5, 7, 9, 21) und bei Familienfeiern stets eine vermittelnde Rolle inne hat (Vgl. *P* 25ff.). Ihre eigenen Einstellungen und Überzeugungen kommen dabei kaum zum Ausdruck. Damit entspricht sie durchaus dem traditionellen Frauenbild der fürsorglichen und um Ausgleich bemühten Mutter. Dazu gehören auch die Assoziationen mit dem mütterlichen Aspekt der Jungfrau Maria, die durch den Vornamen Mary und die oben angesprochene Vermittlerfunktion und Opferbereitschaft hervorgerufen werden.

Der Vorname der Mutter, Mary, wird nur an einer Stelle beiläufig erwähnt. (*P* 29) Im ersten Teil des Romans wird sie stets „Mrs Dedalus“ genannt (Vgl. *P* 29ff., 74ff.), während sie im zweiten Teil des Romans meist als „his mother“ beziehungsweise „Stephen’s mother“ bezeichnet wird (Vgl. *P* 189, 262ff., 271). Dies unterstreicht die Tatsache, dass die Figur im Verlaufe des Romans immer mehr auf den Typus der Mutter reduziert wird.³⁵⁶

Je weiter der Protagonist Stephen sich entwickelt und je mehr er sich dadurch von den Werten und Traditionen der Gesellschaft entfernt, umso mehr wird die Figur der Mrs Dedalus auf ihren einschränkenden und damit bedrohlichen Mutteraspekt reduziert. Es scheint Stephen, als bemühe sich seine Mutter, durch eigenen, stärkeren Glauben den Glaubensverlust ihres Sohnes auszugleichen.

Yes, his mother was hostile to the idea [i.e. Stephen going to university], as he had read from her listless silence. Yet her mistrust pricked him more keenly than his father’s pride and he thought coldly how he had watched the faith which was fading down in his soul aging and strengthening in her eyes. A dim antagonism gathered force within him and darkened as a cloud against her disloyalty: and when it passed, cloudlike, leaving his mind serene and dutiful towards her again, he was made aware dimly and without regret of a first noiseless sundering of their lives. (*P* 178)

Die Mutter wird von Stephen zunehmend als feindselig und misstrauisch gegenüber seiner intellektuellen Entwicklung empfunden, was sie zu seiner Gegenspielerin macht. Hier wird Stephen diese Tatsache erst zaghaft bewusst, doch verfestigt sie sich im Laufe seines Studiums weiter, bis er Dublin und damit die Mutter und die Dubliner Gesellschaft schließlich verlässt.

Auch in *A Portrait* wird Stephens Weigerung, seiner „Easter Duty“ nachzukommen, thematisiert. Anders als im Manuskript von *Stephen Hero* ist diese jedoch Gegenstand einer Diskussion zwischen Stephen und seinem Freund Cranly, in deren Verlauf Stephen sein Credo zum Ausdruck bringt. Die Auseinandersetzung mit der Mutter wird nicht gestaltet, sondern ist lediglich Anlass zum Gespräch. Dadurch liegt die Gewichtung hier eindeutig auf Stephens Standpunkt. Das Leid und die Sorge der Mutter werden nicht direkt abgebildet, sondern indirekt von Cranly geschildert. Wie auch in *Stephen Hero* rät Cranly seinem Freund, der Mutter zuliebe die Gläubigkeit vorzuspielen:

³⁵⁶ In *Stephen Hero* hingegen wird die Mutter im Wechsel als „Mrs Daedalus“ und „his mother“ bezeichnet. Dies legt nahe, dass Joyce hier noch nicht beabsichtigt, die Figur der Mutter in diesem Maße auf den Aspekt der *furchtbaren Mutter* zu reduzieren.

Your mother must have gone through a good deal of suffering, he said then. Would you not try to save her from suffering more even if ... or would you? [...] Then do so, Cranly said. Do as she wishes you to do. What is it for you? You disbelieve in it. It is a form: nothing else. And you will set her mind at rest. (P 262f)

Auch hier wird die Mutter mit dem Glauben gleichgesetzt. Stephens Loslösung vom Glauben bedeutet damit gleichzeitig die Loslösung von der Mutter. In einem Plädoyer für die Mutterliebe³⁵⁷ setzt Cranly diese als höchsten Wert, der sich die intellektuelle Entwicklung („ideas and ambitions“) unterzuordnen habe.

Whatever else is unsure in this stinking dunghill of a world a mother's love is not. Your mother brings you into the world, carries you first in her body. What do we know about what she feels? But whatever she feels, it, at least, must be real. It must be. What are our ideas and ambitions? Play. Ideas! Why, that bloody bleating goat Temple has ideas. MacCann has ideas too. Every jackass going the roads thinks he has ideas. (P 263)

Stephen weigert sich jedoch, seiner Mutter zuliebe religiösen Glauben vorzuspielen, weil er dies als Unterwerfung empfindet.³⁵⁸ Die Abkehr vom Glauben, die gleichzeitig eine Abkehr von seiner Mutter bedeutet, gelingt ihm jedoch erst in *Ulysses* völlig. Bis zu dieser endgültigen Befreiung nimmt der Muttertypus für Stephen die Rolle einer inneren, seinen Lebensweg missbilligenden Instanz ein, die ihm ein fortwährend schlechtes Gewissen³⁵⁹ beschert. Dieses schlechte Gewissen, das besonders in *Ulysses* thematisiert wird, deutet sich bereits in *A Portrait* an. In *Ulysses* wird beschrieben, wie Stephen, nach seiner Rückkehr aus Paris immer wieder das Gesicht seiner Mutter sieht und ihr Wehklagen hört, obwohl sie zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben ist. In *A Portrait* sucht Stephen Trost und Ablenkung in der Betrachtung von Vögeln, die um die National Library kreisen.

The inhuman clamour soothed his ears in which his mother's sobs and reproaches murmured insisently and the dark frail quivering bodies wheeling and fluttering and swerving round an airy temple of the tenuous sky soothed his eyes which still saw the image of his mother's face. (P 244)

Die Beschreibung der Vögel und ihre beruhigende und tröstliche Wirkung auf Stephen lassen zweierlei Interpretation zu: Zum einen erinnert Stephens Betrachtung der Vögel an seine Betrachtung des „bird-girl“, das als alternative Frauenfigur verstanden werden kann. Zum anderen wird hier Stephens Flucht aus Dublin angedeutet. „Flight“ hat im englischen die doppelte Bedeutung des Fluges und der Flucht, was wiederum auf den Flug/die Flucht des mythologischen Daedalus aus dem Labyrinth verweist. In *A Portrait* zeigt sich der Übergang von vielseitigeren Mutterfiguren (*Dubliners*) hin zum Typus

³⁵⁷ Über den Stellenwert der Mutterliebe (*amor matris*) grübelt Stephen auch im zweiten Kapitel des *Ulysses* noch. (Vgl. U 34)

³⁵⁸ Stephen formuliert sein Credo wie folgt: „I will not serve that in which I no longer believe whether it call itself my home, my fatherland or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use – silence, exile, and cunning.“ (P 268f).

³⁵⁹ „Agenbite of inwit.“ (Vgl., U 18) Auf Stephens schlechtes Gewissen im Zusammenhang mit der Erinnerung an seine Mutter wird im Kapitel zum Muttertypus in *Ulysses* eingegangen.

der *furchtbaren* Mutter, wie er schließlich in *Ulysses* in der Gestalt der May Dedalus zu finden ist.

3. *God and religion before the world!:* Die blinde Frömmigkeit der alten Frau in *A Portrait*

Wie bereits am Beispiel von *Dubliners* herausgearbeitet wurde, wird der Typus der alten Frau im Werk von James Joyce als dümmlich und ungebildet, mit einem naiven Vertrauen in Autoritäten und blinder Frömmigkeit und gelegentlich auch als fanatisch gestaltet. Gleichzeitig können diese Frauenfiguren auch als Verkörperungen Irlands aufgefasst werden.

In *Stephen Hero* wird dieser Frauentypus überhaupt nicht thematisiert, während er in *A Portrait* in Gestalt Dantes ähnlich wie in *Dubliners*, wenn auch differenzierter, erscheint. Abgesehen von der bedeutsamen Figur der Dante finden sich in *A Portrait* auch weitere Figuren die sich dem Typus der alten Frau zuordnen lassen und eine allegorische Funktion haben.

Dante, wie Stephen seine Tante, Mrs Riordan, nennt, kann als Variante des Joyce-schen Typus der alten Frau gesehen werden. Der Gehorsam gegenüber der Kirche hat für sie absolute Priorität, was dazu führt, dass sie ihre Unterstützung für Charles Stewart Parnell zurückzieht, nachdem dieser als Ehebrecher und damit Sünder entlarvt wird.³⁶⁰ Damit bezieht sie im Streit um die Person Parnells und seine Bedeutung für die Unabhängigkeitsbestrebungen Irlands die, aus Sicht der Nationalisten, falsche Position der Kirche.

He [Stephen] wondered which was right, to be for the green or for the maroon, because Dante had ripped the green velvet back off the brush that was for Parnell one day with her scissors and had told him that Parnell was a bad man. [...] That was called politics. There were two sides in it: Dante was on one side and his father and Mr Casey were on the other side [...]. (P 13)

Diese beiden Seiten treffen in der Weihnachtsszene von *A Portrait* aufeinander und bekämpfen sich, wobei letztlich keine Einigung erzielt wird. Die Figur der Dante jedoch wird im Verlauf dieser Szene von einer respektheischenden älteren Dame auf ein kreischendes altes Weib reduziert und verliert damit ihre Glaubwürdigkeit.

Zunächst wird Dante als belesen und gut informiert beschrieben. Obwohl sie in religiösen Dingen starre Ansichten vertritt, wird sie von Stephen nicht in erster Linie als Lehrerin in Religionsfragen empfunden. Vielmehr erweitert sie den Interaktionskreis des Kindes:

Dante knew a lot of things. She had taught him where the Mozambique Channel was and what was the longest river in America and what was the highest mountain in the moon. Fa-

³⁶⁰ Vgl. P 13, 25ff. Zu den historischen Zusammenhängen in Bezug auf Charles Stewart Parnell und James Joyces Einstellung dazu siehe: *Joyce A to Z*, s. v. *O'Shea, Katharine (Kitty) (1846-1921)*, *O'Shea, Capt. William Henry (1840-1905)*, *Parnell, Charles Stewart (1846-1891)*.

ther Arnall knew more than Dante because he was a priest but both his father and uncle Charles said that Dante was a clever woman and a wellread woman. (P 7)

Sie erscheint hier nicht generell als dümmliche und ungebildete alte Frau – wie dies zum Beispiel bei den Schwestern Nannie und Eliza Flynn aus *Dubliners* betont wurde –, sondern als interessiert und weltgewandt. Bei der Weihnachtsmahlszene lässt sie sich jedoch von den anwesenden Männern so lange provozieren, bis sie völlig die Fassung verliert, wüste Beschimpfungen von sich gibt und damit ihr wahres Gesicht zeigt. Sie identifiziert sich absolut mit der Position der Kirche und stellt diese als einzige Autorität dar: „The priests were right to abandon him [Parnell]. The priests were always the true friends of Ireland. [...] God and religion before everything! Dante cried. God and religion before the world!“ (P 38) Indem gezeigt wird, wie Dante sich immer mehr in ihre Überzeugungen hineinsteigert und schließlich Gott und Religion sogar über die Welt stellt, werden ihre Engstirnigkeit und Verbohrtheit betont.

Parallel zur Figur der Dante wird während dieser Szene eine weitere Version der alten Frau gestaltet. Diese „drunken old harridan“, von der Mr Casey in seiner Anekdote erzählt, steht stellvertretend für Dante.

Well there was one old lady, and a drunken old harridan she was surely, that paid all her attention to me. She kept dancing along beside me in the mud bawling and screaming into my face: *Priesthunter! The Paris Funds! Mr Fox! Kitty O'Shea!* [...] She stuck her ugly old face up at me when she said it and I had my mouth full of tobacco juice. I bent down to her and *Phth!* Says I to her like that. [...] —*O Jesus, Mary and Joseph!* Says she. *I'm blinded! I'm blinded and drowned!* (P 35f.)

Auf der Erzählebene nutzt Mr Casey diese Geschichte, um sich an Dante für ihr vehementes Festhalten an ihrer Position zu rächen, indem er ausführlich beschreibt, wie er eine Frau anspuckt, die einen ähnlichen Standpunkt wie Dante vertritt. Strukturell betrachtet kann diese Figur als Abbild Dantes begriffen werden. Tatsächlich ist Dante am Ende der Szene selbst zu einer „alten Vettel“, wie der in Mr Caseys Geschichte, geworden:

—Blasphemer! Devil! screamed Dante, starting to her feet and almost spitting in his [Mr Casey's] face. [...] At the door Dante turned round violently and shouted down the room, her cheeks flushed and quivering with rage: —Devil out of hell! We won! We crushed him to death! Fiend! (P 39)

An dieser Stelle wird die irrationale Obrigkeithörigkeit der alten Frau gezeigt, die auch in *Ulysses* wieder gestaltet wird.

Außer der Figur der Dante werden in *A Portrait* nur wenige weitere Figuren des Typus der alten Frau beschrieben. Lediglich im Hintergrund finden sich einige Frauenfiguren, die stets dem Typus der ungebildeten, obrigkeitshörigen und frommen alten Frau entsprechen:

Before the fire an old woman was busy making tea and, as she bustled at her task, she told in a low voice of what the priest and the doctor had said. (P 70)

Stephen at his post by the window heard the old lady and the priest laugh together. (P 78)

In beiden Textstellen wird die alte Frau als Vertraute der Kirche dargestellt, was ihr das Misstrauen Stephens und damit auch das des Lesers einbringt.³⁶¹ Dadurch, dass diese Frauentypen beiläufig im Hintergrund der Geschichte auftreten, wirken sie umso überzeugender, da sie als das alltägliche Irland erscheinen. Zudem fällt auf, dass die alten Frauen häufig an gesellschaftlichen Schlüsselpositionen zu finden sind. So kümmert sich Dante beispielsweise um die frühkindliche Erziehung Stephens während sich die alten Frauen im oben angeführten Zitat sowohl mit dem Haushalt, als auch mit der Weitergabe von Informationen beschäftigen. Aufgrund dieser Position innerhalb der Gesellschaft gelingt es den alten Frauen, ihre Einstellung und ihre Verhalten weiterzugeben und dadurch zu erhalten.

4. *A woman without guile, calling the stranger to her bed: Verurteilung der Hure aufgrund ihrer falschen Wahl in A Portrait*

Sowohl in *Stephen Hero* als auch in *A Portrait* versucht der Protagonist, sich aus den gesellschaftlichen Zwängen zu befreien. In *A Portrait* verdeutlicht Stephen seinen Wunsch nach Selbstbefreiung in einem Bild:

The soul is born, he said vaguely, first in those moments I told you of. It has a slow and dark birth, more mysterious than the birth of the body. When the soul of a man is born in this country there are nets flung at it to hold it back from flight. You talk to me of nationality, language, religion. I shall try to fly by those nets. (*P* 220)

Die Netze der Nationalität und der Sprache werden auch in *Stephen Hero* thematisiert, aber nicht, wie dies in *A Portrait* der Fall ist, auf einen bestimmten Frauentyp bezogen. In *Stephen Hero* sieht der Protagonist in dem Umstand, dass die Kirche die Verbreitung des Irischen unterstützt, eine weitere Strategie, die Gläubigen unmündig zu machen:

– Do you not see, said Stephen, that they encourage the study of Irish that their flocks may be more safely protected from the <<wolves of disbelief>>; they consider it is an opportunity to withdraw the people into a past of literal, implicit faith? (*SH* 54)

Die Frauen spielen insofern eine Rolle in dieser Konstellation als sie aus Stephens Sicht zu den Handlangern der Kirche zu zählen sind. In *A Portrait* werden die Netze der Nationalität und der Sprache hingegen mit einem Frauentypus assoziiert, der mehrfach wiederholt wird. Dieser Frauentypus findet zum ersten Mal Erwähnung, als Stephens Kommilitone Davin, „the peasant student“ (*P* 195), Stephen eine Geschichte erzählt, die großen Eindruck auf ihn macht. Tatsächlich verweist diese Stelle auf zwei frühere Textstellen zurück, in denen dieser Frauentypus bereits erwähnt wurde. Um die Struktur der *plot typology* deutlich zu machen, werden die betreffenden Textstellen vom ersten Rückverweis ausgehend erläutert und analysiert.

³⁶¹ Das Bild der alten Frau, die auf den Priester und den Arzt, nicht aber auf den Dichter hört, wird im ersten Kapitel des *Ulysses* erneut aufgegriffen.

Davin erzählt, er sei eines nachts gezwungen gewesen, auf dem Land eine weite Strecke zu Fuß zurückzulegen, weil er den letzten Zug zurück in die Stadt verpasst habe. An einer einsamen Hütte habe er geklopft und um ein Glas Wasser gebeten. Eine halbtentblöbte, schwangere junge Frau habe ihm geöffnet, ein Glas Milch gegeben und ihm vorgeschlagen, die Nacht bei ihr zu verbringen:

After a while a young woman opened the door and brought me out a big mug of milk. She was half undressed as if she was going to bed when I knocked and she had her hair hanging; and I thought by her figure and by something in the look of her eyes that she must be carrying a child. She kept me in talk a long while at the door and I thought it strange because her breast and her shoulders were bare. [...] And all the time she was talking, Stevie, she had her eyes fixed on my face and she stood so close to me I could hear her breathing. When I handed her back the mug at last she took my hand to draw me over the threshold and said: *Come in and stay the night here. You've no call to be frightened. There's no one in it but ourselves.* . . . I didn't go in, Stevie. I thanked her and went on my way again, all in a fever. At the first bend of the road I looked back and she was standing at the door. (P 197f.)

Wird Davins Geschichte isoliert betrachtet, so ist hier der traditionelle Frauentypus der Verführerin zu erkennen, die einen unschuldigen Mann zur Sünde überreden will. Da es typisch irische Elemente gibt, wie die kleine Hütte mitten auf dem Land und die irisch gefärbte wörtliche Rede, kann die Frauenfigur sowohl als biblischer Eva-Typus als auch im Kontext der keltischen Mythologie begriffen werden. Insgesamt handelt es sich bei dieser Gestalt jedoch um eine stereotype Ausgestaltung des Typus der Verführerin, die alle typischen Merkmale aufweist: Nacktheit, langes, offenes Haar, Betörung durch Nähe und Blicke etc. Einige Elemente dieser Erzählung verweisen jedoch zurück auf eine weitere Geschichte die Stephen erzählt wurde und die ebenfalls das Bild einer Frau mit Kind vor einer kleinen Hütte beinhaltet. Stephen selbst macht diese Assoziation:

[...] the figure of the woman in the story stood forth, reflected in other figures of the peasant women whom he had seen standing in the doorways at Clane as the college cars drove by, as a type of her race and his own, a batlike soul waking to the consciousness of itself in darkness and secrecy and loneliness and, through the eyes and voice and gesture of a woman without guile, calling the stranger to her bed. (P 198)

Hier geschieht zweierlei: Zum einen wird deutlich auf zwei Textstellen im ersten Kapitel des Romans zurückverwiesen, zum anderen werden zusätzliche Begriffe eingeführt, die im weiteren ebenfalls wiederholt werden. Durch beides wird die Bedeutung der Frauenfigur des Typus der Verführerin verändert und erweitert. Stephen hat die Bauersfrauen nur in seinen Fieberträumen im Internat gesehen, die Geschichte selbst wurde ihm auch von einem Schulkameraden erzählt:

They [the peasants] lived in Clane, a fellow said: there were little cottages there and he had seen a woman standing at the halfdoor of a cottage with a child in her arms, as the cars had come past from Sallins. It would be lovely to sleep for one night in that cottage before the fire of smoking turf, in the dark lit by the fire, in the warm dark, breathing the smell of the peasants, air and rain and turf and corduroy. (P 15)

Stephens Wunsch, eine Nacht in der Hütte der Bauersfrau zu verbringen, wird nicht erfüllt, selbst nicht in seinem Traum. In Stephens Traum werden aus der einen Frau, von

der sein Freund ihm erzählte, viele Frauen, die alle jeweils vor ihren Hütten stehen, während die Männer „here and there“, also nicht ausdrücklich zugeordnet stehen. „The peasant women stood at the halfdoors, the men stood here and there. The lovely smell there was in the wintry air: the smell of Clane: rain and wintry air and turf smouldering and corduroy.“ (P 17) Diese Vervielfältigung der Frauenfiguren im Traum wird durch Stephens Erinnerung, wie oben zitiert, verständlich: Diese Frauenfigur ist ein Typus und in diesem Zusammenhang eine Verkörperung Irlands.

Stephen bewertet das Verhalten der Frau, anders als Davin, nicht als sündigen Verführungsversuch, sondern als argloses und naives Angebot an den Falschen: „calling the stranger to her bed.“ Dieses Bild, in dem Irland in Gestalt einer Frau den Falschen um Hilfe bittet — beziehungsweise um seine Aufmerksamkeit buhlt — und dabei den Dichter Stephen verschmäht, wird im Verlauf des Romans mehrfach wiederholt und findet sich auch in *Ulysses*. (U 16) Im Anschluss an Stephens erste Analyse von Davins Geschichte sieht er in einem Blumenmädchen wiederum eine Version dieses Frauentypus:

A hand was laid on his arm and a young voice cried: —Ah, gentleman, your own girl, sir! The first handsel today, gentleman. Buy that lovely bunch. Will you, gentleman? The blue flowers which she lifted towards him and her young blue eyes seemed to him at that instant images of guilelessness [...]. (P 198)

Durch den Ausdruck „guilelessness“ wird die Figur des Blumenmädchens mit der der Bauersfrau assoziiert. Stephen verweigert dem Mädchen einen Handel: „Did you hear what I said? asked Stephen, bending towards her. I told you I had no money. I tell you again now.“ (P 198) Danach geht er schnell davon, um nicht mit ansehen zu müssen, wie wiederum die Fremden zu einem Handel eingeladen werden: „He left her quickly, [...] wishing to be out of the way before she offered her ware to another, a tourist from England or a student from Trinity. (P 199) Die Erwähnung des englischen Touristen und des Trinity³⁶² Studenten verweisen wiederum auf die „strangers“ beziehungsweise die britischen Besatzer, denen sich Irland Stephens Ansicht nach bereitwillig unterwirft.³⁶³ In dieser Szene wird zudem der Aspekt der Bezahlung betont, die bei dem Handel eine Rolle spielt.

Zweimal erinnert sich Stephen an die Frau aus Davins Geschichte. Dabei wird wiederum jedes Mal ein anderer Aspekt betont. War es zunächst der wohlhabende Fremde, den die Frauen Stephen vorzogen, so ist es in der ersten Wiederholung der Priester:

He had told himself bitterly as he walked through the streets that she [Emma] was a figure of the womanhood of her country, a batlike soul waking to the consciousness of itself in darkness and secrecy and loneliness, tarrying awhile, loveless and sinless, with her mild lover and leaving him to whisper of innocent transgressions in the latticed ear of a priest. (P 239f.)

³⁶² Das Trinity College wurde im Auftrag von Elisabeth I 1592 in Dublin mit dem Ziel gegründet, den protestantischen Glauben in Irland zu fördern und zu unterstützen. Daher war es bis 1793 auch nur protestantischen Studenten erlaubt, dort zu studieren. Auch wenn diese Regelung aufgehoben wurde, blieb Trinity doch bis ins zwanzigste Jahrhundert eine Hochburg der protestantischen Aszendenz. Vgl. *Joyce A to Z*, s. v. *Trinity College*.

³⁶³ Vgl. U 24. Auf diese Textstelle wird im Kapitel zu *Ulysses* eingegangen.

Hier assoziiert Stephen Emma mit der Figur der Bauersfrau. So wie die Bauersfrau den Fremden und damit den Falschen zu sich lädt, schenkt auch Emma dem Falschen ihr Vertrauen. Sie wendet sich dem Priester der Kirche zu, anstatt sich Stephen zu offenbaren, „a priest of eternal imagination, transmuting the daily bread of experience into the radiant body of everliving life.“ (P 240)

Von Bedeutung ist hier auch die stets wiederholte Beschreibung der Seele als „batlike“. Dieser Verweis auf die Fledermaus³⁶⁴ trägt zur kritischen Darstellung des traditionellen Irlandbildes bei, bedenkt man, dass „bat“ ein umgangssprachlicher Ausdruck für Prostituierte ist.³⁶⁵ Joyce gestaltet hier das Irlandbild ähnlich wie in *Dubliners* indem die Personifikation Irlands dadurch verkehrt wird, indem sie nicht als ehrbare, schützenswerte Jungfrau, sondern als sündhafte Verführerin erscheint. Auch bei der letzten Wiederholung dieser Erinnerung, die kurz vor Stephens Aufbruch in ein neues Leben stattfindet, wird auf die „bat“ angespielt.

How could he hit their conscience or how cast his shadow over the imaginations of their daughters, before their squires begat upon them, that they might breed a race less ignoble than their own? And under the deepened dusk he felt the thoughts and desires of the race to which he belonged flitting like bats, across the dark country lanes, under trees by edges of streams and near the poolmottled bogs. A woman had waited in the doorway as Davin had passed by at night and, offering him a cup of milk, had all but wooed him to her bed; for Davin had the mild eyes of one who could be secret. But him no woman's eyes had wooed. (P 259)

Hier wird ausgesprochen, woran Stephen sich stört: Davin wird eingeladen, während er selbst ignoriert wird. Um den Gegensatz zwischen Stephen und Davin deutlich zu machen, wird die Position Davins im Text ausdrücklich beschrieben:

His nurse had taught him Irish and shaped his rude imagination by the broken lights of Irish myth. He stood towards this myth [...] in the same attitude as towards the Roman catholic religion, the attitude of a dullwitted loyal serf. (P 195)

Davin erscheint als Knecht zweier Mächte, der katholischen Kirche und des *Irish Language Movement*. Irland in Gestalt der Bauersfrau vertraut diesem Knecht, der nicht dazu in der Lage ist, eigene Ideen und Gedanken zu entwickeln, mehr, als dem Poeten Stephen. Ähnlich wie in *Dubliners* wird das traditionelle Irland-Bild verändert, indem die Irland-Gestalt als lasziv („thoughts and desires flitting like bats“) dargestellt wird. Es fällt jedoch auf, dass Stephen sich mit diesem Bild identifiziert: „the race to which he belonged“. Im Gegensatz dazu wird Davin, als Vertreter für die Verfechter der irischen Sache kritisiert, da er die Bedeutung des Angebots, das die Frau ihm macht, nicht erkennt und daher ausschlägt.

Stephen ist es vorbehalten, das Potential dieser Frau und damit das Potential Irlands zu erkennen. Das Erwachen eines Bewusstseins wird durch das Bild der Fledermaus verdeutlicht: „a type of her race and his own, a batlike soul waking to the consciousness

³⁶⁴ Das Bild der Fledermaus wird in *Ulysses* wiederholt. Siehe Kapitel D.III.1 sowie D.III.2 dieser Arbeit.

³⁶⁵ Siehe dazu Elaine Unkeless, „Bats and Sanguivorous Bugaboos“. *James Joyce Quarterly*. 15 (1978), 128.

of itself in darkness and secrecy and loneliness“ (P 198) In Stephens letzter Erinnerung an die Bauersfrau wird dieses Bild deutlicher: „And under the deepened dusk he felt the thoughts and desires of the race to which he belonged flitting like bats, across the dark country lanes, under trees by edges of streams and near the poolmottled bogs.“ (P 259) Stephen erkennt diese Gedanken und Begehren, die in der Dunkelheit Irlands darauf warten, entdeckt und beschrieben zu werden. Der Vorwurf, der Irland in Gestalt der *peasant woman* gemacht wird, lautet, dass sie den Falschen in ihr Bett lockt.

Dies lässt sich durchaus als Kritik an der Engstirnigkeit der irischen Gesellschaft und deren kulturellen Leben deuten. Die Verhaftung in religiösen Traditionen und die ausschließliche Beschäftigung mit der keltischen Vergangenheit sowie das hartnäckige Festhalten an ihrer aussterbenden Sprache verstellt den Weg in eine vorwärtsgewandte Zukunft. Joyce zeigt in *A Portrait* nicht nur einen Protagonisten, der sich selbst aus der beengenden irischen Gesellschaft befreien muss, um sich entfalten zu können. Er zeigt auch der irischen Gesellschaft selbst Wege aus der Enge.

III. *Ulysses*: Das Infragestellen von Frauenrollen und die Gestaltung von Frauenfiguren als Facetten des Gesamtarchetypus der *Großen Mutter*

1. *Those lovely seaside girls*: Zur thematischen und typologischen Verknüpfung der Frauentypen in *Ulysses*

Die Struktur der Frauenfiguren in *Ulysses* unterscheidet sich von der Struktur der früheren Werken, da sich hier eine zentrale Figur ausmachen lässt: Molly Bloom. Durch verschiedene verbindende Merkmale lassen sich im Wesentlichen alle vorherigen Frauenfiguren auf die zentrale Figur Molly beziehen. Dennoch werden auch Frauentypen, wie sie in den frühen Werken zu finden sind, erkennbar. Es manifestieren sich auch hier wieder die Typen Jungfrau/Hure; Mutter; alte Frau und Irland als Frau. Durch die typologische Struktur von Wiederholung und Rückverweis erscheinen die Frauenfiguren jedoch im Gesamtbild weniger als Individuen, sondern vielmehr als unterschiedliche Aspekte der zentralen Frauengestalt Molly.

Kritische Darstellungen von gesellschaftlich oder religiös geprägten Frauenbildern, wie sie in den frühen Werken erkennbar sind, stehen hier nicht mehr im Vordergrund. Es gibt durchaus offensichtlich kritische Frauendarstellungen, wie die der alten Milchfrau als Personifikation Irlands. Allerdings wird die Kritik, die durch diese Figur zum Ausdruck kommt, dadurch relativiert, dass die Milchfrau mit Molly in Zusammenhang gebracht und ihre negative Bedeutung dadurch abgemildert wird. Der Schwerpunkt der Darstellung von Frauentypen liegt in *Ulysses* weniger in der kritischen Gestaltung einzelner Frauenfiguren, sondern in der komplexen Struktur von Wiederholung und Rück-

verweis. Es werden Bezüge zwischen Figuren hergestellt, die scheinbar nichts miteinander zu tun haben. Durch diese enge Verknüpfung der Frauenfiguren entsteht in der Gesamtbetrachtung das Bild des Archetypus der *Großen Mutter* in seiner archetypischen Breite. Die einzelnen Figuren erscheinen aus diesem Blickwinkel als Facetten des Archetypus.

Die zentralen Elemente, durch die die Frauenfiguren in *Ulysses* miteinander verbunden sind, werden im Weiteren erläutert, da auf sie in der folgenden Textanalyse immer wieder eingegangen wird.³⁶⁶ Es handelt sich dabei um Anspielungen auf das Meer als Verkörperung von Weiblichkeit, den Lebenszyklus und Verweise auf Fruchtbarkeit.

Das Meer erscheint in *Ulysses* vorwiegend unter seinem negativen Aspekt als *furchtbare Mutter* und symbolisiert Vergänglichkeit und Tod. Zu diesem Bedeutungsfeld gehören Verweise auf die zyklische Gestalt des Mondes, der Einfluss auf die Gezeiten und den weiblichen Zyklus hat. Der Verweis auf das Lied „Seaside Girls“ stellt den positiven Aspekt der *schöpferischen* und *fruchtbaren Mutter* heraus, deutet aber auch auf den Aspekt der gefährlichen und verführerischen Frau hin. Aus diesen Zusammenhängen ergibt sich bereits das Merkmal des Lebenszyklus, auf den immer wieder angespielt wird. Dies zeigt sich zum einen daran, dass in *Ulysses* sowohl eine Beerdigung als auch eine Geburt geschildert werden, zum anderen erscheinen einige der zentralen Frauenfiguren unter den archetypischen Aspekten von Jugend, Reife, Alter und Tod. Anspielungen auf Fruchtbarkeit und auch Unfruchtbarkeit finden sich in den zahlreichen Menstruationsflüssen, die thematisiert werden, sowie in dem immer wiederkehrenden Verweis auf Pflaumensteine (Unfruchtbarkeit) und *seedcake* (Fruchtbarkeit).

Von Bedeutung für die gesamtheitliche Betrachtung der Frauenfiguren unter archetypischen Aspekten sind auch die Symbole, die den jeweiligen Kapiteln nach dem *Ulysses*-Schema³⁶⁷ zugeordnet sind. Das Symbol für die Nausicaa-Episode ist die Jungfrau, gefolgt von der Mutter („Oxen of the Sun“) und der Hure („Circe“).³⁶⁸ Wie sich zeigen wird, lassen sich die dargestellten Frauenfiguren jedoch nicht ohne weiteres den jeweiligen Kategorien zuordnen, wie das Schemas es nahe legen mag. Aufgrund ihrer engen thematischen und typologischen Verknüpfung tragen die Figuren vielmehr jeweils Merkmale aller dieser archetypischen Aspekte.³⁶⁹

³⁶⁶ Lesley Higgins diskutiert in ihrem Artikel drei verbindende Merkmale, die alle Frauenfiguren in *Ulysses* teilen: wallendes Haar, Gesang und eine felsige Umgebung. Diese Bezeichnungen sind nicht sonderlich genau, sondern bedürfen der genaueren Differenzierung. So sagt Higgins selbst, dass zum Merkmal des wallenden Haares auch Fesseln und Nabelschnüre zählen. Higgins, 50, 52. Ich ordne diese drei Merkmale in das Bedeutungsfeld der verführerischen „seaside girls“, die dem Bild des Meeres als *furchtbare Mutter* entgegengesetzt sind.

³⁶⁷ Vgl. Gilbert, *Ulysses*, 41. Dieses Schema wurde von Joyce selbst in Umlauf gebracht und war als Hilfestellung für das Verständnis seines Romans gedacht. Jedem der achtzehn Kapitel wird in diese Schema eine Überschrift entsprechend der homerischen Korrespondenzen zugeordnet, die nicht im Roman selbst zu finden sind. Diese Titel haben sich innerhalb der Joyce-Kritik mittlerweile als Bezeichnungen für die Kapitel durchgesetzt. Siehe auch Ellmann, *Selected Letters*, 270f. für eine Beschreibung des Schemas in Joyces eigenen Worten.

³⁶⁸ Gilbert, *Ulysses*, 41.

³⁶⁹ Fritz Senn macht am Beispiel der drei Mädchen aus dem Nausicaa-Kapitel auf dieses Phänomen aufmerksam, führt es jedoch nicht weiter aus. Vgl. Senn, „Nausicaa“, 190.

2. Zur Bedeutung der Figuren Milly, Molly und May als Verkörperungen des Lebenszyklus und wesentliche Aspekte des Archetypus der *Großen Mutter*

Schon die Namen lassen vermuten, dass diese drei Figuren in engem Zusammenhang stehen: sie sind alliterativ, klingen ähnlich und stammen alle vom Namen Maria ab³⁷⁰. Die Gestaltung dieser Figuren, besonders die Mays und Mollys, beinhaltet zahlreiche Verweise auf die Figur der biblischen Maria, wie die Namen bereits andeuten.³⁷¹

In ihrer Gestaltung weisen Milly, Molly und May Züge der bei Joyce immer wieder auftretenden Frauentypen Jungfrau/Hure, Mutter und alte Frau auf. Die besondere Bedeutung liegt hier jedoch, anders als dies noch im frühen Werk der Fall war, auf der Strukturierung der Frauenfiguren. Sie stellen als Dreiergruppe die wesentlichen Aspekte des Archetypus der *Großen Mutter*, sowohl in guter als auch in böser Ausgestaltung dar. Die Übergänge zwischen diesen drei Figuren sind, wie sich zeigen wird, fließend. Milly und Molly weisen als Mutter-Tochter-Gespann in Gestaltung und Struktur diverse Ähnlichkeiten auf, so wie auch in der Gestaltung von Molly und May Parallelen zu finden sind. Milly und Molly stellen im Vergleich mit den früheren Werken eine Weiterentwicklung der Mutter-Tochter-Gespanne dar. Zwar sind sie, wie dies auch bei Mrs Mooney und Polly oder Mrs Kearney und Kathleen der Fall ist, ähnlich gestaltet. Doch Millys Zukunft erscheint im Gegensatz zu der Pollys und Kathleens als offen und nicht von der Dubliner Paralyse bedroht.

Die Parallelen zwischen Milly, Molly und May lassen sich, wie unten gezeigt wird, auf andere Frauenfiguren ausweiten. Thematische Verbindungen zwischen den Frauenfiguren sind auch bei diesen drei Figuren zu finden. Es ist zudem eine zyklische Struktur erkennbar: Sie stellen verschiedene Lebensphasen dar, die immer wieder durchlaufen werden. Der Roman beginnt mit Stephens Erinnerung an den Tod seiner Mutter, deren Verschwinden erst im fünfzehnten Kapitel beschrieben wird. Am Ende des Romans steht hingegen Molly, die sich zwar in der Blüte ihres Lebens befindet, jedoch auch schon Anzeichen von Alter und Vergänglichkeit zeigt. Milly wird als jung und gerade erst erblühend beschrieben.

Im Folgenden wird die Dreiergruppe unter drei Aspekten untersucht. Es wird gezeigt, wie Milly und Molly als Mutter-Tochter Gespann die Aspekte Jugend und Alter beziehungsweise Vergänglichkeit verkörpern. Wird Molly in Zusammenhang mit May betrachtet, so verschiebt sich der Fokus und Molly erscheint, im Gegensatz zu May, als schöpferische und *gute Mutter*. Wird die Figur der Molly für sich betrachtet, so zeigt sich ebenfalls, wie bedeutsam der jeweilige Blickwinkel des Betrachters ist. Molly kann

³⁷⁰ Milly ist kurz für Millicent, Molly kurz für Marion und May eine Abkürzung des Namens Maria. Millicent und Molly stammen ebenfalls vom Namen Maria ab. Vgl. Patrick Hanks und Flavia Hodges (Hrsg.), *A Dictionary of Surnames*, Oxford, 1988, s. v. *Marie*.

³⁷¹ Vgl. Restuccia, *Law of the Father*, 165ff. Vgl. Kiberd, 1182.

zwar auch als Version des Jungfrau/Hure-Typus gesehen werden, lassen sich die Kategorien jedoch nicht eindeutig festlegen.

a. Milly und Molly als Verkörperungen der Aspekte Jugend und Alter des Gesamtarchetypus der *Großen Mutter*

Milly und Molly sind nicht nur deshalb in ihrer Gestaltung ähnlich, weil sie Mutter und Tochter sind, auch die Ähnlichkeit der vorrangig benutzten Kosenamen zeigt, dass sie als Einheit angelegt wurden. Durch die Gedanken Blooms wird dieser Eindruck weiter verstärkt: „*Molly. Milly. Same thing watered down. Her tomboy oaths. O jumping Jupiter! Ye gods and little fishes! Still, she’s a dear girl. Soon be a woman. Mullingar. Dearest Papli. Young student. Yes, yes: a woman too. Life. Life.*“ (U 111) Bloom sieht in Milly eine kleinere Version Mollys, die kurz davor steht, in die Fußstapfen ihrer Mutter zu treten. Blooms Seufzer „Yes, yes: a woman too.“ kann in diesem Zusammenhang gar als Vorausdeutung auf Mollys Monolog im Penelope-Kapitel verstanden werden. Obwohl Milly bald erwachsen und selbständig sein wird und damit Lebendigkeit verkörpert, sieht Bloom diese Entwicklung eher negativ. Die Motivation für diese Melancholie mag die Unwilligkeit des Vaters sein, seine kleine Tochter an einen anderen Mann, den „young student“, abzugeben. Sein Seufzer bezieht sich aber auch auf darauf, dass Milly wie ihre Mutter wird: „a woman *too*“ (meine Hervorhebung).

Milly als junge Version von Molly verkörpert für sich betrachtet zwar Lebendigkeit und Zukunft, sie verdeutlicht aber auch die Vergänglichkeit und den Tod der älteren Generation. Dies findet seinen Ausdruck in den Erinnerungen von Bloom und Molly, die sich im Vergleich mit Milly als alt empfinden. Für Bloom implizieren die Erinnerungen an Millys Kindheit bessere Zeiten im Hinblick auf die Beziehung zu seiner Frau. Diese Erinnerungen sind für ihn verklärt und geprägt von Gemeinschaft und Einheit mit Molly und ihrer Miniaturversion Milly: „Do you remember a long long time, years and years ago, just after Milly, Marionette we called her, was weaned [...]?“ (U 577) Hier und im nächsten Beispiel wird deutlich, wie sehr Bloom Milly mit Molly und beide zusammen mit glücklichen Zeiten identifiziert:

Happy. Happier then. Snug little room that was with the red wallpaper, Dockrell’s, one and ninepence a dozen. Milly’s tubbing night. American soap I bought: elderflower. Cosy smell of bathwater. Funny she looked soaped all over. Shapely too. Now photography. (U 196)

Blooms Gedanken über seine Tochter („Cosy smell of bathwater.“ „Shapely too.“) unterscheiden sich kaum von denen über seine Frau, die er im Verlauf des Tages mit dem Duft der Zitronenseife, die er in der Tasche herumträgt, assoziiert, und deren Figur er immer wieder kommentiert.

Auch Molly sieht in Milly ihre eigene Vergangenheit und begegnet der Jugend ihrer Tochter neidisch: „they all look at her like me when I was her age of course any old rag looks well on you then [...] knowing shes pretty with her lips so red a pity they wont

stay that way I was too [...] she turned on the teartap I was just like that myself". (*U* 911f) Milly verkörpert somit einerseits Jugend, Leben und Zukunft, verdeutlicht andererseits durch die Assoziation mit ihrer Mutter Alter, Vergänglichkeit und Tod. Milly und Molly stellen aber auch jeweils die Vergangenheit beziehungsweise die Zukunft der anderen dar. Dies vermittelt wiederum einen Eindruck von Kontinuität und dem Zyklus des Lebens. Dies wird verstärkt, wenn die Figur der May mit in die Betrachtung einbezogen wird. Dann ergeben die drei Frauenfiguren einen Zyklus von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Auch in ihrem Verhalten stellt Milly eine kleinere Version Mollys dar, was sich an den Beziehungen der beiden zu Männern zeigt. Molly empfängt an diesem Tag Blazes Boylan zum Schäferstündchen, während Milly mit einem jungen Studenten namens Bannon anbändelt. Die Ähnlichkeit der Namen (Milly – Bannon sowie Molly – Boylan) ist ebenso beabsichtigt wie die beiden Dreiecks-Konstellationen mit dem eifersüchtigen Bloom, die sich daraus ergeben. Doch während Molly mit Boylan Ehebruch begeht, beginnt Milly immerhin nur eine erste Liebschaft, was den Vater Bloom freilich nicht weniger beunruhigt. Er empfindet beide Ereignisse ähnlich negativ und lähmend: „Milly too. Young kisses: the first. Far away now past. Mrs Marion. [...] Will happen, yes. Prevent. Useless: can't move." (*U* 81)

Durch Millys Brief an ihren Vater, in dem sie Boylan und Bannon erwähnt, wird die Assoziation Frau-Meer, die in den ersten drei Kapiteln bereits angelegt wurde³⁷², durch den Aspekt der „seaside girls“ erweitert. Millys junger Student singt ein Lied, das wiederum mit Mollys Liebhaber Boylan assoziiert wird: „There is a young student comes here some evenings named Bannon his cousins or something are big swells he sings Boylan's (I was on the pop of writing Blazes Boylan's) song about those seaside girls." (*U* 80) Im Verlauf des Romans werden sowohl Milly und Molly als auch viele andere Frauenfiguren immer wieder mit dem Lied über die „seaside girls“ assoziiert, wodurch der Bedeutungsspielraum dieses Themas immer mehr erweitert wird.³⁷³ Das Lied handelt von verführerischen, sirenenähnlichen Mädchen, die an der Strandpromenade Männern den Kopf verdrehen und sie dadurch in Gefahr bringen:

When you go to do a little boating just for fun you take,/ Those girls, dear girls, those lovely seaside girls,/ [...] The wind begins to blow each girl remarks ‚how rough today.‘/ ‚It's lovely don't you know,‘ and then they sneak away./ And as the yacht keeps rolling with the tide,/ You'll notice hanging o'er the vessel's side.³⁷⁴

Durch den Verweis auf das Lied in Zusammenhang mit Millys und Mollys Liebschaften bezieht sich das Bild der „seaside girls“ zunächst auf den Aspekt der Verfüh-

³⁷² Auf diese Verkettung von Motiven wird im folgenden Kapitel, das sich mit Molly und May beschäftigt, eingegangen.

³⁷³ Ähnlich deutet auch Zack Bowen die Funktion dieses Liedes. Vgl. Bowen, 90f. Auch Tindall sieht die Anspielung auf die „seaside girls“ als verbindendes Merkmal zwischen den Frauenfiguren in *Ulysses*. Allerdings bezieht er auch Figuren wie Mrs Purefoy mit ein, die nicht als Verführerinnen gestaltet werden. Vgl. Tindall, 233.

³⁷⁴ Bowen, 90.

rung. Dass nicht nur Milly und Molly mit diesem Thema der verführerischen „seaside girls“ assoziiert werden, sondern alle Frauen, wird auch aus dem Lied deutlich: „You fall in love of course upon the spot,/ But not with one girl always with the lot.“³⁷⁵

Zunächst wird das Lied an sich mit dem Familienfreund der Blooms und Liebhaber Mollys assoziiert. Bloom denkt über Boylans eigenartige Aussprache des Wortes „swirls“ nach. Dieses Wort stellt in zweifacher Hinsicht eine Markierung dar. Zum einen wird es durch Boylans Aussprache markiert, zum anderen stellt es eine Abweichung von der Vorlage des Original-Liedtextes dar, in dem es „whirls“ statt „swirls“ heißt.³⁷⁶

*All dimpled cheeks and curls,
Your head it simply swirls.*

Seaside girls. Torn envelope. Hands stuck in his trousers' pockets, jarvey off for the day, singing. Friend of the family. Swirls, he says. Pier with lamps, summer evening, band,
*Those girls, those girls,
Those lovely seaside girls (U 81)*

Diese Gedanken Blooms werden im Hades-Kapitel erneut aufgegriffen und hier in Zusammenhang mit Tod und Vergänglichkeit gebracht: „But they must breed a devil of a lot of maggots. Soil must be simply swirling with them. Your head it simply swirls. Those pretty little seaside gurls.“ (U 137) Bloom assoziiert hier die Maden sowohl mit den „seaside girls“, als auch mit Boylans spezieller Aussprache des Wortes „swirls“. Indem erneut auf Boylans Aussprache von „swirls“ angespielt wird, verweist die Textstelle zurück auf das Calypso-Kapitel, in dem Milly und Molly erstmalig mit den „seaside girls“ assoziiert werden. Diese Verbindung zwischen den beiden Textstellen lässt sich als *linguistic typology* verstehen; anhand einzelner Wörter wird auf eine zurückliegende Passage verwiesen. Dadurch erhält die frühere Textstelle eine zusätzliche Bedeutung, nämlich die Erweiterung des Bedeutungsfeldes der „seaside girls“ um den Aspekt von Tod und Vergänglichkeit.

Im Circe-Kapitel findet sich ein weiterer Rückverweis auf den Bedeutungskomplex von Milly und Molly als „seaside girls“. Hier glaubt Bloom zunächst, in einer Halluzination seine Frau Molly zu sehen, muss dann jedoch erkennen, dass es sich um seine Tochter Milly handelt:

BLOOM: [...] I see her! It's she! The first night at Mat Dillon's! But that dress, the green! And her hair is dyed gold and he . . .

BELLO: (*Laughs mockingly*) That's your daughter, you owl, with a Mullingar student. (*Milly Bloom, fair-haired, greenvested, slimsandalled, her blue scarf in the seawind simply swirling, breaks from the arms of her lover and calls, her young eyes wonderwide*)

Milly: My! It's Papli! But. O Papli, how old you've grown! (U 653)

Milly wird erneut als „seaside girl“ beschrieben, wenn auch die Worte in veränderter Reihenfolge auftauchen. Die mit den „seaside girls“ assoziierten Worte – sea, simply swirls – sind an dieser Stelle des Romans bereits etabliert und verweisen, auch ohne den Zusammenhang mit Boylans Lied, auf die frühere Textstelle.

³⁷⁵ Ebd., 89.

³⁷⁶ Der gesamte Original-Liedtext ist abgedruckt bei ebd., 89f.

Indem Bloom in seiner Tochter zunächst seine Frau sieht, um dann von Milly zu hören „O Papli, how old you’ve grown!“ wird explizit auf den Aspekt von Vergänglichkeit und Tod im Gegensatz zu Jugend und Leben verwiesen. Im Circe-Kapitel wird nicht nur die alte Frau in der Figur der May abgelöst, auch die junge Frau in der Gestalt von Milly wird mit Nachdruck angekündigt.

Diese Ankündigung von Milly an dieser Stelle ist auch daher von Interesse, da Milly im Roman nicht auftritt. Sie erscheint in den Erinnerungen und Gedanken ihrer Eltern und in der oben zitierten Halluzination Blooms. Lediglich durch die wörtliche Wiedergabe ihres Briefes an Bloom im Calypso-Kapitel kommt Milly selbst zu Wort. Dies verstärkt den Eindruck, dass die Figur der Milly eine Ankündigung und damit die Zukunft darstellt. Durch die ähnliche Gestaltung mit der Figur der Molly und die häufigen Betonungen, Milly sei eine Miniaturversion Mollys, wird wiederum der Erwartung entgegen gewirkt, eine völlig neue Zukunft stehe bevor. Vielmehr wird durch diese Konstellation ein Eindruck von Dauer, Ewigkeit und Kontinuität vermittelt.

b. Molly und May als kontrastiv gestaltete Figuren: Die archetypischen Aspekte der guten und der furchtbaren Mutter und ihre Assoziation mit Leben und Tod

Werden im Vergleich mit Milly bei der Figur der Molly eher deren Alter und Vergänglichkeit betont, so ist dies im Kontrast mit May andersherum. Diese Vielschichtigkeit, die besonders bei der Gestaltung von Molly auffällt, macht die Wirkung der Joyceschen Frauenfiguren aus.

Molly und May sind als Gegensatzpaar gestaltet, das Leben, Fruchtbarkeit und Kreativität (Molly) und Tod, Verfall und Destruktivität (May) kontrastiert. Auch hier ist die Ähnlichkeit der Namen bedeutungstragend angelegt.

Im ersten Kapitel des Romans werden Stephens Erinnerungen an seine Alpträume, in denen die Mutter aus dem Grab aufsteht und an sein Bett tritt, dargestellt. Diese Szenen sind Vorausdeutungen auf die Figur Molly, wie sie im Calypso- und im Penelope-Kapitel erscheint.

Die ersten sechs Kapitel des *Ulysses* sind, wie Stuart Gilberts Schema zeigt, zeitlich parallel angelegt. Es finden sich aber nicht nur Ereignisse, die in beiden Abschnitten gleich verlaufen, weil sie an die Tageszeit gebunden sind (wie das Frühstück³⁷⁷) oder in ganz Dublin geschehen (wie die Wolke, die sich vor die Sonne schiebt³⁷⁸). Es finden sich auch Parallelen zwischen den Kapiteln, die sich nicht aus der Gleichzeitigkeit der Handlung ergeben. So zeigen sich in der Bewusstseinsdarstellung von Stephen und Bloom zum Beispiel dieselben Assoziationen und dieselben Gedankenverläufe. Diese Parallelen ergeben sich auch bei der Gestaltung der beiden Frauenfiguren May und

³⁷⁷ Stephen, Mulligan und Haines frühstücken im Martello Tower (vgl. *U* 12ff) in etwa zur gleichen Zeit wie Molly und Bloom in der Eccles Street (vgl. *U* 65ff).

³⁷⁸ Vgl. *U* 9 und 73.

Molly. Dies deutet darauf hin, dass die beiden Figuren intendiert kontrastiv gestaltet wurden.

Stephens erste Erinnerung an den Albtraum über seine Mutter kann einerseits als Vorausdeutung auf die Figur der Molly verstanden werden, andererseits wird hier das Bedeutungsfeld Frau-Meer-Mutter etabliert.

Silently in a dream she had come to him after her death, her wasted body within its loose brown graveclothes giving off an odour of wetted ashes. Across the threadbare cuffed edge he saw the sea hailed as a great sweet mother by the wellfed voice beside him. The ring of bay and skyline held a dull green mass of liquid. A bowl of white china had stood beside her deathbed holding the green sluggish bile which she has torn up from her rotting liver by fits of loud groaning vomiting. (U 4)

Zum einen greift Stephen die Assoziation des Meeres mit der Mutter auf, die Mulligan zuvor gemacht hat und erweitert sie um die gedankliche Verknüpfung der Bucht mit dem Spucknapf seiner sterbenden Mutter. Da Stephen May immer wieder auf ihrem Sterbebett visualisiert, wird sie mit dem Tod in Verbindung gebracht. Auch die Assoziation Meer-Mutter, die Mulligan durchaus positiv gemeint hat, wird so umgedeutet. Dies ist vor allem für den Kontext Frau-Wasser von Interesse, auf den unten genauer eingegangen wird.

Stephens Bild seiner sterbenden Mutter, die in ihrem Todeskampf Galle speit, lässt sich mit einer Beschreibung Mollys aus dem letzten Kapitel des Romans kontrastieren: „the green sluggish bile which she has torn up from her rotting liver“. Hier erscheint May ganz offensichtlich als Verkörperung des Verfalls und Todes, während Molly im folgenden Zitat als fruchtbar und lebendig gezeigt wird: „O patience above its pouring out of me like the sea“ (U 914). Auch an diesem Beispiel lässt sich der Gegensatz zwischen den Bewertungen der Assoziation Meer-Frau erkennen. Sowohl „the green sluggish bile“ als auch Mollys Menstruationsfluss werden mit dem Meer verglichen. May kann als *furchtbare Mutter* gedeutet werden, während Molly in diesem Zusammenhang den Aspekt der *schöpferischen Mutter* verkörpert. Auch an diesem Beispiel ist wieder eine zyklische Struktur von Leben und Tod zu erkennen.

Stephens Erinnerung an die Erscheinung seiner Mutter wird im Text mehrfach beschrieben, wobei die Beschreibungsmerkmale „wasted body“, „loose graveclothes“, „odour of wax and rosewood“ und „her breath [...] a faint odour of wetted ashes“ etabliert werden. „In a dream, silently, she had come to him, her wasted body within its loose graveclothes giving off an odour of wax and rosewood, her breath bent over him with mute secret words, a faint odour of wetted ashes.“ (U 10) Im Gegensatz dazu steht Blooms Wahrnehmung seiner Frau Molly im Calypso-Kapitel:

She set the brasses jingling as she raised herself briskly, an elbow on the pillow. He looked calmly down on her bulk and between her large soft bubs, sloping within her nightdress like a shegoat's udder. The warmth of her couched body rose on the air, mingling with the tea she poured. (U 76)

Im Gegensatz zu Mays „wasted body“ stehen Mollys „bulk“ und „her large soft bubs“, wie auch die Wärme und der Duft von Mollys Körper und Tee mit dem Eindruck von Mays „odour of wetted ashes“ kontrastieren.

Stephen und Bloom beschäftigen sich im Laufe des Tages immer wieder mit Gedanken an May und Molly. Die Funktion, welche die beiden Frauenfiguren in diesem Hinblick haben, entspricht ihrer Assoziation mit dem Tod oder Leben. Für Stephen symbolisiert seine Mutter ein Festhalten an den Begrenzungen der Vergangenheit und damit die Gefahr, wieder in das Leben zurückzufallen, aus dem er sich schon befreit hatte. Da dies seinen geistigen und künstlerischen Tod bedeuten würde, erscheint die Mutter in seinen Träumen entsprechend todbringend:

Her glazing eyes, staring out of death, to shake and bend my soul. On me alone. The ghost-candle to light her agony. Ghostly light on the tortured face. Her hoarse loud breath rattling in horror, while all prayed on their knees. Her eyes on me to strike me down. *Liliata rutilantium te confessorum turma circumdet: iubilantium te virginium chorus excipiat.*

Ghoul! Chewer of corpses!

No mother. Let me be and let me live. (U 10)

Stephens Ausruf „Ghoul! Chewer of corpses!“ verweist auf Mays Rolle als *furchtbare Mutter*. Für Bloom hingegen bedeutet Molly Rettung, Leben und Geborgenheit. Als ihn dunkle Visionen bedrücken, rettet er sich in Gedanken an Mollys sinnliche Körperlichkeit. Das „Yes, yes.“ in Zusammenhang mit Blooms Wunsch, nahe bei Mollys „bedwarmed flesh“ zu sein, ist Vorausdeutung auf das Penelope-Kapitel.

Vulcanic lake, the dead sea: no fish, weedless, sunk deep in the earth. [...] A dead sea in a dead land, grey and old. [...] Dead: an old woman's: the grey sunken cunt of the world. Desolation. Grey horror seared his flesh. Folding the page into his pocket he turned into Eccles Street, hurrying homeward. [...] Well, I am here now. [...] Be near her ample bedwarmed flesh. Yes, yes. (U 73f.)

Die düsteren Visionen der beiden Protagonisten finden zeitgleich statt, wie sich anhand einer Wolke, die sich vor die Sonne schiebt, verifizieren lässt. Stephens Horror scheint sich hier auf Bloom zu übertragen: Beide werden durch Vorstellungen von Verfall, Unfruchtbarkeit und Tod in Verkörperung der archetypischen alten Frau gequält.³⁷⁹

Eine weitere Verbindung zwischen May und Molly als jeweilige Verkörperung von Leben und Tod entsteht durch Blooms missmutige Überlegungen bezüglich der amourösen Pläne seiner Frau und seiner Tochter. Seine Gedanken ähneln denen Stephens auch sprachlich.

Milly too. Young kisses: the first. Far away now past. Mrs Marion.

[...] Will happen, yes. Prevent. Useless: can't move. Girl's sweet light lips. Will happen too. He felt the flowing qualm spread over him. Useless to move now. Lips kissed, kissing kissed. Full gluey woman's lips. (U 81)

³⁷⁹ Auf diese Verbindung weist auch Ulrich Schneider in seinem Artikel „Alttestamentarische Anspielungen im >Ulysses<“ hin. Allerdings geht es dort nicht um die Relation zwischen May und Molly, sondern um die Parallelen zwischen Israel und Irland, auf die Joyce in seinem Roman anspielt. Vgl. Ulrich Schneider: „Alttestamentarische Anspielungen im >Ulysses<.“ In: Therese Fischer-Seidel (Hrsg.): *James Joyce >Ulysses<. Neuere deutsche Aufsätze*. Frankfurt, 1977, 189-212.

Diese Textstelle kann als *linguistic typology*, also als Rückverweis auf eine frühere Stelle betrachtet werden, in der Stephens Bewusstsein dargestellt wird. „Mouth to her kiss. No. Must be two of em. Glue ‘em well. Mouth to her mouth’s kiss. His lips lipped and mouthed fleshless lips of air: mouth to her womb. Oomb, allwombing tomb.“ (U 60) Der Leser wird durch Ähnlichkeiten wie „gluey woman’s lips“ und „glue ‘em well“ oder „lips kissed“ und „lips lipped“ dazu angehalten, im Text zurückzugehen. Dies erweitert die jeweiligen Bedeutungsfelder, die in den Textstellen gestaltet werden.³⁸⁰ Stephens düstere Überlegungen bezüglich des Meeres als Mutter in Assoziation mit dem Tod wird mit der positiv konnotierten Bedeutung von Milly und Molly als verführerische „seaside girls“ zusammengefügt. Auch finden sich hier wieder Gegensätze, die sich auf den Kontrast zwischen Lebendigkeit und Verfall beziehen: „full gluey woman’s lips“ und „fleshless lips of air“.

Im Verlaufe des Romans assoziiert Bloom Molly immer wieder mit Gerüchen und anderen Sinneseindrücken, die mit den Assoziationen Stephens in Bezug auf May kontrastieren. Wie schon erwähnt, wird May mit dem Geruch von „wax and rosewood“ und „a faint odour of wetted ashes“ beschrieben. Molly hingegen wird von Bloom mit angenehmen Zitrusdüften in Verbindung gebracht:

Sweet almond oil and tincture of benzoin, Mr Bloom said, and then orangeflower water . . . It certainly did make her skin so delicate white like wax. [...] What perfume does your? *Peau d’Espagne*. That orangeflower. Pure curd soap. (U 104f.)

Aufgrund dieser Erfahrung erinnert Zitrusduft Bloom an Molly und damit an Geborgenheit, wie eine weitere Textstelle zeigt: „Oranges in tissue paper packed in crates. Citrons too. [...] Nice to hold, cool waxen fruit, hold in the hand, lift it to the nostrils and smell the perfume. Like that, heavy, sweet, wild perfume.“ (U 72) Dieses vorgestellte Schnuppern an den Zitronen wird für Bloom später Realität, als er beim Apotheker Mollys Lotion bestellt und währenddessen an einer Zitronenseife riecht: „Mr Bloom raised a cake to his nostrils. Sweet lemony wax.“ (U 105) Die Seife befriedigt hier Blooms Sinne ebenso wie die Zitrone in seiner Vorstellung: Beide fühlen sich angenehm und kühl an und haben einen ansprechenden Duft.³⁸¹ Bloom trägt die Seife während des ganzen Tages mit sich und wird so durch diese Sinneswahrnehmung immer wieder an Molly erinnert. Die Seife und ihr Duft gehören damit in den positiven Bedeutungsrahmen, den Molly für Bloom hat.

Im Zusammenhang mit der Zitronenseife stellt sich Bloom seinen Besuch in einem Badehaus als ein Erlebnis von Ruhe und Geborgenheit vor. Diese Passage stellt eine Zusammenfassung positiver Assoziationen mit Weiblichkeit dar:

He foresaw his pale body reclined in it at full, naked, in a womb of warmth, oiled by scented melting soap, softly laved. He saw his trunk and limbs rippled over and sustained, buoyed

³⁸⁰ Bowen sieht ebenfalls eine Verbindung zwischen diesen beiden Textstellen, deutet sie aber in Bezug auf Stephens und Blooms Sexualität. Bowen, 91.

³⁸¹ Zur Gestaltung der Sinne und deren Funktion im Werk von James Joyce siehe: Susanne Peters, *Wahrnehmung als Gestaltungsprinzip im Werk von James Joyce*. Trier, 1995. Zum Geruch- und Tastsinn in *Ulysses*, siehe 168-176.

lightly upward, lemonyellow: his navel, bud of flesh: he saw the dark tangled curls of his bush floating, floating hair of the stream around the limp father of thousands, a languid floating flower. (U 107)

Der weibliche Schoß wird positiv als Ort der Sicherheit und Geborgenheit und in Einklang mit dem friedlich erscheinenden „limp father of thousands“ beschrieben. Dies steht im Gegensatz zu der negativen Gestaltung des Meeres als *furchtbare* und *todbringende Mutter*, die kontrastiv zu „Old Father Ocean“ gestaltet wird. Blooms „dark tangled curls of his bush floating“ fügt sich ebenfalls in das Bild von friedlicher Geborgenheit ein und findet seinen Kontrast in der negativen Deutung weiblicher Haare als Fesseln³⁸², wie sie zum Beispiel im Wandering-Rocks-Kapitel beschrieben werden: „Lank coils of seaweed hair around me [...]“ (U 313)³⁸³

Dass Molly mit Zitrusduft assoziiert wird, erleichtert wiederum das Verständnis der Szene, in der May zum letzten Mal auftritt. Sie erscheint als Stephens Vision im Circe-Kapitel und trägt hier nicht nur die bereits bekannten Merkmale, sondern auch einige, die bisher noch nicht erwähnt wurden:

Stephen's mother, emaciated, rises stark through the floor in leper grey with a wreath of faded orange blossoms and a torn bridal veil, her face worn and noseless, green with grave mould. Her hair is scant and lank. She fixes her bluecircled hollow eyesockets on Stephen and opens her toothless mouth uttering a silent word. A choir of virgins and confessors sing voicelessly. (U 680f.)

May kann in diesem Beispiel wiederum als Kontrast zu Molly gesehen werden, da sie auch hier eindeutig als Verkörperung des Todes erscheint. Auffällig hingegen sind der Kranz mit den verblassten Orangenblüten und der Brautschleier, mit denen May bisher noch nicht assoziiert wurde. Die Erwähnung von Zitrusfrüchten („orange blossoms“) legt einen Verweis auf Molly nahe. Der Brautschleier, als Symbol für den Eintritt in einen neuen Lebensabschnitt, lässt sich ebenfalls in Zusammenhang mit Molly begreifen.³⁸⁴ Mollys letzte Gedanken beziehen sich darauf, wie sie den Heiratsantrag, den Bloom ihr machte, annahm: „and yes I said yes I will Yes.“ (U 933) Mays letzte Äußerung hingegen lautet: „I was once the beautiful May Goulding. I am dead.“ (U 682) Damit wird wiederum verdeutlicht, dass May und Molly unterschiedliche Phasen des Lebenszyklus verkörpern. Molly löst als Aspekt der *guten Mutter* die *furchtbare Mutter* May ab und symbolisiert so Hoffnung und Neubeginn.

³⁸² Vgl. Higgins, 50.

³⁸³ Zur Deutung des Meeres als *furchtbare Mutter*, siehe Kapitel C.III.4.b dieser Arbeit.

³⁸⁴ Im Proteus-Kapitel denkt Stephen an den Nationalisten James Stephens, dem als Frau verkleidet die Flucht gelang: „Got up as a young bride, man, veil, orangeblossoms, drove out the road to Malahide.“ (U 54). Es geht in diesem Textabschnitt um Verkleidungen, Stephen schildert hier die, seiner Meinung nach, typische ‚Verkleidung‘ einer jungen Braut.

c. Molly als Version des Gesamtarchetypus der *Großen Mutter*

Die vielen Korrespondenzen, die Molly sowohl mit Milly, als auch mit May unterhält, während Milly und May weniger Verbindungen haben, legt nahe, dass Molly als Mittelpunkt dieser Dreiergruppe, wie auch insgesamt als zentrale Frauengestalt des Romans gesehen werden kann. So beinhaltet diese Figur denn auch Züge aller bei Joyce gestalteten Frauentypen: Jungfrau/Hure, Mutter und alte Frau. Auf die Bezüge von Molly zu den Typen Mutter und alte Frau im Zusammenhang mit May wurde oben bereits eingegangen.

Durch eine Fülle an teilweise gegensätzlichen Informationen wird Molly letztlich zu einer nicht greifbaren Figur. Dies zeigt sich an den unzähligen Arbeiten zu Molly, die zu sehr unterschiedlichen und gegensätzlichen Ergebnissen kommen.³⁸⁵ An dieser Stelle soll anhand zweier Aspekte die Vielschichtigkeit der Figur Molly herausgestellt werden. Dabei wird Molly zum einen als Jungfrau/Hure-Typus analysiert, zum anderen in ihrer Rolle als Ehefrau untersucht.

Die Gestaltung von Molly weist einerseits Assoziationen mit dem Typus der biblischen Maria, andererseits mit dem Typus der Verführerin auf. So können Mollys Name (wie schon erläutert, ist Marion eine Form von Maria) und auch ihr Geburtsdatum als Hinweise auf die Jungfrau Maria verstanden werden. Mollys Geburtstag ist der achte September (Vgl. U 884, 889), der Festtag der heiligen Jungfrau Maria. Dieser Verweis auf die Acht wird unter anderem auch durch die Anzahl der Sätze des Penelope-Kapitels aufgegriffen und verstärkt.³⁸⁶ Zahlreiche Gedanken, Ausrufe, Erinnerungen etc. in Mollys Innerem Monolog verweisen ebenfalls auf den Namen Maria oder explizit auf die Jungfrau. An dieser Stelle sollen nur einige genannt werden:

„O Sweetheart May“ (U 880); „I blessed myself and said a Hail Mary“ (U 876); „after I sang *Ave Maria*“ (U 881); „O *Maria Santissima*“ (U 883); „like the infant Jesus in the crib at Inchicore in the Blesses Virgins arms“ (U 890); „because I didnt run into mass often enough in Santa Maria“ (U 900); „with all her miracles of the saints an her black blessed virgin“ (U 900)

Diese Verweise auf die biblische Gestalt der Maria sind nicht die einzigen im Penelope-Kapitel. Es finden sich zahlreiche weitere Hinweise auf den Namen Maria beziehungsweise May³⁸⁷, die in ihrer Häufung auffallen. Diese Fülle an Verweisen erinnert wiederum an das Wandering-Rocks-Kapitel, wo auffällig viele Frauenfiguren Maria hei-

³⁸⁵ Z. B. David Hayman, „The Empirical Molly.“ In: Thomas F. Staley und Bernard Benstock (Hrsg.), *Approaches to Ulysses. Ten Essays*. Pittsburgh, 1970, 103-135, und Suzette Henke, „Molly Bloom. The Woman's Story.“ In: Henke, *Politics*, 126-163.

³⁸⁶ Als Zahl geschrieben erinnert die 8 an das Zeichen für Unendlichkeit. Restuccia untersucht die zahlreichen Manifestationen der Zahl 8 im Penelope-Kapitel detailliert in Restuccia, *Figural Realism*, 292ff.

³⁸⁷ Beispiele dafür sind: „that slut that Mary“ (U 873); „the young May Moon“ (U 874); „the month of May“ (U 876); „Mrs Maybrick“ (U 880); „Mayborough“ (U 885); „May yes it was May“ (U 901)

ßen³⁸⁸. Bei beiden Kapiteln ist es naheliegend, dass es sich um Hinweise des Autors auf der Autor-Leser-Ebene handelt. Die Funktion ist die Assoziation der Figur Molly mit dem Bild der Jungfrau Maria.³⁸⁹

Andererseits wird Molly häufig als Verführerin gestaltet. Dies geschieht auf der Handlungsebene dadurch, dass Molly an diesem Tag ihren Geliebten in ihrem Ehebett empfängt. Wie sich ihrem Gedankenfluss entnehmen lässt, plagen sie keinerlei Gewissensbisse. Vielmehr freut sie sich schon auf den nächsten Besuch Boylans: „I cant wait till Monday“. (U 894) Auch von ihrer Umwelt wird Molly zwiespältig gesehen: „And *Madame*, Mr Power said, smiling. Last but not least.“ (U 116) Diese Bezeichnung von Molly als „Madame“, die durch die Kursivierung besonders hervorgehoben wird, erinnert an Mrs Mooney aus *Dubliners*. Hier wird darauf angespielt, Molly sei im Bereich der Prostitution tätig. Im Verlaufe des Romans wird Molly dann auch sehr häufig als „Madame“ bezeichnet.³⁹⁰ Mr Powers Bemerkung wird wenig später von Mr Menton und Mr Lambert wiederholt und ausgeführt:

– Bloom, he said, Madam Marion Tweedy that was, is, I mean, the soprano. She’s his wife. – O, to be sure, John Henry Menton said. I haven’t seen her for some time. She was a finelooking woman. I danced with her, wait fifteen seventeen golden years ago, at Mat Dillon’s, in Roundtown. And a good armful she was. [...] – In God’s name, John Henry Menton said, what did she marry a coon like that for? She had plenty of game in her then. – Has still, Ned Lambert said. (U 134)

Dieser Unterhaltung lässt sich entnehmen, dass Molly von den Männern als ‚leichtes Mädchen‘ betrachtet wird, das schwer zu bändigen ist („a good armful“, „plenty of game in her“). Auch andere Bemerkungen, die im Laufe des Tages über Molly gemacht werden, deuten in diese Richtung. So sagt Lenehan zum Beispiel: „She’s a gamey mare and no mistake.“ Simon Dedalus deutet an: „[...] who was it gave me the wheeze she was doing the other business?“ (U 346) Dadurch wird nahe gelegt, dass Boylan nicht unbedingt der einzige Flirt ist, den Molly sich erlaubt hat, und dass ihr dies einen gewissen Ruf in Dublin verschafft. Molly wird auf diese Weise als sexuell aktiv und selbständig gestaltet, während Bloom belächelter und gehörnter Ehemann ist.

Blooms Selbstwahrnehmung stimmt mit diesem Bild überein, wie sich im Circe-Kapitel zeigt. Hier begegnet er in seinen Halluzinationen sowohl Molly als auch Boylan. Molly erscheint ihm als orientalische Haremsdame, die in ihrer Sinnlichkeit an eine Figur aus jenem erotischen Roman erinnert, den Bloom an diesem Tag durchblättert. Dieser Roman – „Sweets of Sin. More in her line.“ (Vgl. U 302) – greift offenbar das Thema Seitensprung auf, mit dem sich sowohl Molly als auch Bloom den Tag über be-

³⁸⁸ Die folgenden Erwähnungen aus dem Wandering-Rocks-Kapitel beinhalten den Namen Maria oder Abwandlungen dieses Namens: Molly Bloom (u. a. U 288, U 300f.); Mary Rochfort/Mary, first countess of Belvedere (U 286); Sister Mary Patrick (U 290); Marion Dunne (U 294); Mary Cecil Haye (U 294); Marie Kendall (U 294, U 323, U 326); Saint Mary’s Abbey (U 295, U 296, U 315); *The Awful Disclosures of Maria Monk* (U 302).

³⁸⁹ Für eine ausführliche Darstellung der zahlreichen Verweise auf die Jungfrau Maria im Penelope-Kapitel siehe Restuccia, *Figural Realism*, 291ff.

³⁹⁰ Vgl. U 116, 134, 171, 670, 733, 758, 770.

schäftigen: „All the dollarbills her husband gave her were spent in the stores on wondrous gowns and costliest frillies. For him! For Raoul!” (U 302)

Mollys Seitensprung mit Boylan kennzeichnet sie einerseits als Hure-Typus, andererseits unterstreicht diese Gestaltung aber auch ihre Individualität. Dies wird durch die häufigen Verweise auf Mollys Namen erreicht. Bloom wird auf Mollys geplantes Schäferstündchen aufmerksam, als er einen Brief von Boylan findet: „Mrs Marion Bloom. His quick heart slowed at once. Bold hand. Mrs Marion.“ (U 74) Boylan adressiert den Brief an Molly nicht, wie um 1900 üblich, mit „Mrs Leopold Bloom“, sondern nutzt ihren Vornamen. Dadurch wird Molly als eigenständige, von ihrem Ehemann losgelöste Figur gestaltet. Diese Bezeichnung wird im Verlauf des Romans immer wieder aufgegriffen. So fährt Molly ihren Ehemann in dessen Halluzination an: „Mrs Marion from this out, my dear little man, when you speak to me.“ (U 570) Bloom gehorcht und passt sich so im Verlauf des Circe-Kapitels immer weiter in die Rolle des gehörten Ehemannes ein: „[...] my wife, Mrs Marion.“ (U 571) „Boylan: [...] Hello, Bloom! Mrs Bloom up yet? [...] Bloom: Thank you, sir. Yes, sir, Madam Tweedy is in her bath, sir.“ (U 669) Im letzten Beispiel distanziert sich Bloom nicht nur von seiner Frau, indem er sie bei ihrem Mädchennamen, Tweedy, nennt, er bezeichnet sie auch als Madam. Hier wird erneut deutlich, dass Molly als Hure-Typus gestaltet wird.

Durch diese zahlreichen Anspielungen erscheint Molly als Heilige/Hure-Typus. Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang jedoch, wodurch diese Wirkung erzielt wird. Wie aufgezeigt, ergibt sich die Deutung der Figur als Hure lediglich aus den Blickwinkeln der männlichen Figuren³⁹¹, allen voran Bloom³⁹². Die Assoziation mit dem Typus der Heiligen ergibt sich wiederum durch die in Mollys Inneren Monolog eingebetteten Verweise auf die Jungfrau Maria.³⁹³

Die Figur der Molly erscheint als selbständig, facettenreich und durchaus sympathisch. Die Sympathienlenkung geschieht insbesondere durch die Bewusstseinsdarstellung im Penelope-Kapitel. Hier erfährt der Leser unvermittelt von Mollys Hoffnungen, Ängsten und auch von ihrer Motivation, Ehebruch zu begehen. Wie auch bei der Figur Bloom, die dem Leser ebenfalls durch die häufige Bewusstseinsdarstellung sehr vertraut nahe gebracht wird, führt dies dazu, dass das Verhalten der beiden Figuren nachvollziehbar erscheint. So wird deutlich, dass es auf den Blickwinkel des Betrachters ankommt, soll Molly als Heilige/Hure-Typus verstanden werden. Durch die Fülle an As-

³⁹¹ Darauf weist auch Marilyn French hin: Vgl. Marilyn French, *The Book as World. James Joyce's Ulysses*. Cambridge (Massachusetts) und London, 1976, 258.

³⁹² Molly vermutet dies auch: „can you feel him [Bloom] trying to make a whore of me“. (U 875). Das „him“ könnte sich allerdings auch auf den Autor Joyce beziehen, der die Figur Molly gestaltet. Restuccia deutet Mollys Ausruf „O Jamesy let me up out of this“ (U 914) ähnlich als Anrufung des Autors durch die Figur. Vgl. Restuccia, *Figural Realism*, 247.

³⁹³ Nicht nur die männlichen Figuren deuten Molly als Hure, auch im Text ergeben sich gelegentlich Hinweise auf diese Deutung. So findet sich im Oxen-of-the-Sun-Kapitel folgende Anspielung: „Smuttly Moll for a mattress jig.“ (U 558) Dieser Satz spielt sowohl auf Mollys Vorliebe für schlüpfrige Literatur an (vgl. U 78: „There's nothing smuttly in it.“), als auch auf ihren Seitensprung mit Boylan, der stets mit dem „jingling“ (U 340) seiner Kutsche sowie mit dem „jingling“ (U 67) des Bloomschen Ehebettes assoziiert wird.

soziationen und Beschreibungen ist die Figur schwer greifbar und vielseitig interpretierbar.³⁹⁴

Mollys Ehebruch kann auch im Kontext der mythologischen Bedeutung des Romans gedeutet werden. In diesem Hinblick ist Molly eine ironische Verkehrung der treuen Ehefrau.³⁹⁵ Betrachtet man *Ulysses* im Kontext von Homers *Odyssee*, lassen sich Bloom als moderner Odysseus und Molly als moderne Penelope sehen.³⁹⁶ Wie in Kapitel A.III dieser Arbeit erläutert, gibt es Hinweise darauf, dass einige Auslegungen der *Odyssee* Penelopes Treue ebenfalls in Frage stellen.³⁹⁷ Demzufolge muss Molly nicht zwangsläufig als negativ konnotierter Gegenentwurf zum Typus der treuen Ehefrau verstanden werden. Vielmehr erscheint Molly als Verkörperung verschiedener Aspekte des Archetypus der *Großen Mutter*. Die Unabhängigkeit, die durch ihren Seitensprung und die damit verbundene Bezeichnung als Mrs Marion unterstrichen wird, scheint denn auch eher den Jungfrauen-Aspekt in seiner ursprünglichen Form zu bezeichnen. Molly erscheint weniger als Jungfrau im christlichen Verständnis als im archetypischen Sinn der unabhängigen und selbstbestimmten Frau.³⁹⁸

3. Die Verschmelzung der gegensätzlichen Frauenbilder „Jungfrau“ und „Hure“ zur „jungen Frau“ als positive Facette des Gesamtarchetypus der *Großen Mutter*

In *Ulysses* erscheint der Frauentypus Jungfrau/Hure nicht mehr in der kritischen Darstellungsweise wie dies in den frühen Werken von Joyce der Fall ist. Jungfrau und Hure erscheinen hier als Facetten. Die beiden Aspekte werden dabei gleichwertig behandelt, das heißt, sie erscheinen weder in ihrer traditionellen Aufteilung in gut und böse, noch in ihrer für Joyce kennzeichnenden Verkehrung in ehrliche Hure und unmoralische Jungfrau. Vielmehr werden beide Aspekte als ebenbürtig und nebeneinander existierend präsentiert. Jungfrau und Hure sind somit Facetten der jungen beziehungsweise reifen Frau, die je nach Perspektive der Darstellung mehr oder weniger ins Gewicht fallen. Dies ist eine Verschmelzung der bisher gegensätzlich gestalteten Frauentypen.

Diese Veränderung bei der Gestaltung des Jungfrau/Hure-Typus wird im Folgenden an vier Beispielen aufgezeigt. An der Figur Gerty MacDowell wird die Verschmelzung der beiden Typen in der Figur der jungen Frau deutlich. Zudem ist Gerty die Wieder-

³⁹⁴ Vgl. dazu z. B. Gilbert, *Ulysses*, 373.

³⁹⁵ Diese gängige Deutung der Figur unternehmen u. a. auch: Hayman, „Empirical Molly“, 114ff., French, *Book as World*, 260., Hugh Kenner, *Ulysses*. London, 1980, 27.

³⁹⁶ *Ulysses* als Parodie der *Odyssee* von Homer ist eine gängige Deutung, die von Joyce beabsichtigt wurde. Als einzige offensichtliche Hinweise an den Leser dienen der Titel und der blau-weiße (Farben der griechischen Nationalflagge) Einband der Erstausgabe. Nachdem diese Hinweise offensichtlich nicht ausreichten, um seine Leser auf den Zusammenhang zwischen der *Odyssee* und *Ulysses* hinzuweisen, brachte Joyce über Stuart Gilbert das sogenannte Schema als Hilfestellung in Umlauf. Für die Deutung von *Ulysses* als Parodie der *Odyssee* siehe z. B.: Gilbert, 41, 82ff., Kenner, *Ulysses*, 19-42.

³⁹⁷ Gilbert, *Ulysses*, 382.

³⁹⁸ Vgl. Kapitel B.II.3.a.ii der vorliegenden Arbeit.

kehr des „bird-girl“, der alternativen Frauengestalt aus *A Portrait*. Gerty erscheint in diesem Zusammenhang als ironische Version der Figur, wodurch auf die Realitätsferne von Frauenidealen aufmerksam gemacht wird. Am Beispiel der typologischen Beziehungen zwischen der Sirenen- und der Nausicaa-Episode wird wiederum gezeigt, wie die Frauenbilder der Jungfrau und Hure in Frage gestellt werden. Durch die thematischen und typologischen Verknüpfungen mit dem Bild der verführerischen „seaside girls“ erscheinen alle jungen Frauen in *Ulysses* als Verführerinnen. Dieser Aspekt steht jedoch gleichwertig neben der Gestaltung der Frauenfiguren als Jungfrauen beziehungsweise „barmaids“ oder „virgins“. Auch hier kommt wieder zum Ausdruck, dass der Blickwinkel des Betrachters eine Rolle spielt. Dieses Infragestellen von Rollen wird im Circe-Kapitel auf Geschlechterrollen ausgeweitet. Durch einen Geschlechtertausch der Figuren Bella Cohen und Bloom wird deutlich, dass das Verhältnis von Dominanz und Unterwerfung nicht von Geschlechterkategorien abhängig ist. Als weiteres Beispiel für das Verwischen der Grenzen zwischen den Kategorien Jungfrau und Hure in *Ulysses* dient die Analyse der Dreiergruppe Kitty, Zoe und Florry aus Bella Cohens Bordell.

Insgesamt zeigt sich in *Ulysses* bezüglich der Gestaltung der Frauenfiguren, dass viele Aspekte der Typen Jungfrau und Hure präsentiert werden, die jedoch gleichwertig nebeneinander stehen. Durch Anspielungen und thematische und typologische Verknüpfungen wird es dem Leser ermöglicht, die Frauenfiguren aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten. Eine eindeutige Zuordnung der Kategorien Jungfrau und Hure wird so nicht mehr möglich.

a. Die Wiederkehr des „bird-girl“: Aussöhnung mit den christlichen Frauenbildern der Jungfrau und Hure in der Nausicaa-Episode

Gerty MacDowell erscheint im Nausicaa-Kapitel einerseits als Marienfigur, andererseits als Typus der Verführerin. Dies geschieht durch die parallele Darstellung von Gertys erotischer Begegnung mit Bloom und der gleichzeitig stattfindenden Messfeier in der nahe gelegenen Kirche. Die Besonderheiten dieser Gestaltung der Figur wurden in der Joyce-Kritik bereits mehrfach aufgezeigt³⁹⁹, weshalb hier nur auf einige wesentliche Punkte eingegangen wird. Diese im Folgenden erläuterten Aspekte stehen wiederum in Zusammenhang mit der Analyse der Sirens-Episode, die im nächsten Kapitel dieser Arbeit erfolgt.

Gerty und ihre Freundinnen sitzen auf den Felsen am Strand von Sandymount, unterhalb einer der Jungfrau Maria geweihten Kirche:

³⁹⁹ Vgl. z. B. Suzette Henke, „Gerty MacDowell: Joyce’s Sentimental Heroine.“ In: Henke/ Unkeless, 132-149. Stuart Gilbert, „Nausicaa.“ In: Bernard Benstock, *Critical Essays on James Joyce’s Ulysses*. Boston, 1989, 155. Vgl. Stanley Sultan, „The Strand (Bloom).“ In: Benstock, *Critical Essays*, 175f.

[...] the quiet church whence there streamed forth at times upon the stillness the voice of prayer to her who is in her pure radiance a beacon ever to the storm-tossed heart of man, Mary, star of the sea. The three girl-friends were seated on the rocks [...]. (U 449)

Das Nebeneinander von Jungfrau und Hure ist in diesem Bild bereits angelegt. Die Freundinnen werden subtil als „seaside girls“ gestaltet, da sie sowohl mit „rocks“, als auch mit dem Meer assoziiert werden. Hier wird auch bereits die Vermischung von Merkmalen deutlich: der Name der Kirche – „Mary, star of the sea“ – enthält einen Hinweis auf das Meer, das in *Ulysses* sowohl mit der *furchtbaren Mutter*, als auch mit der Verführerin assoziiert wird. Die zentrale weibliche Figur dieses Kapitels, Gerty MacDowell, wird durch das *Ulysses*-Schema mit dem Symbol der Jungfrau verbunden.

Gerty erscheint einerseits durch Verweise auf die Jungfrau Maria, wie „ivory“, „purity“, „rose“, „queen“ etc. in ihrer Gestaltung als idealer Jungfrauen-Typus.

The waxen pallor of her face was almost spiritual in its ivorylike purity though her rosebud mouth was a genuine Cupid's bow, Greekly perfect. Her hands were of finely veined alabaster with tapering fingers and as white as lemon juice and queen of ointments could make them [...]. (U 452)

Die Beschreibung ihrer Augen hingegen deutet bereits an, dass Gerty nicht nur als Marienfigur, sondern auch als Jungfrau/Hure-Typus gestaltet ist: „[...] the beautiful eyes a charm few could resist. Why have women such eyes of witchery?“ (U 453) Es wird schnell deutlich, dass Gertys Gedanken sich nur darum drehen, welchen Eindruck sie auf die Männer in ihrem Umfeld macht, und wie sie einen Mann für sich gewinnen kann: „[...] love, a woman's birthright.“ (U 457)

Nachdem Gerty auf diese Weise als stereotyper Heilige/Hure-Typus eingeführt ist, wird der Gottesdienst beschrieben, der in der nahe gelegenen Kirche gefeiert wird. Dieser Gottesdienst richtet sich an alkoholranke Männer, die die Jungfrau Maria um Hilfe bei der Bewältigung ihrer Sucht bitten: „kneeling before the feet of the immaculate, [...] holy Mary, holy virgin of virgins.“ (U 460)

Es zeigen sich Parallelen in den Bildern: Einerseits sieht eine Gruppe von Männern zur Jungfrau Maria auf und betet, andererseits beobachtet Bloom, der „gentleman in black“ (U 462), auf einer Bank sitzend die Mädchen am Strand.

Indem abwechselnd die Messfeier in der Kirche und die Situation zwischen Gerty und Bloom beschrieben wird, wird die Verknüpfung zwischen beiden Geschehnissen evident. Gerty begreift sich selbst als Objekt der Anbetung, ähnlich der Jungfrau Maria: „His dark eyes fixed themselves on her again drinking in her every contour, literally worshipping at her shrine. [...] It is for you, Gertrude MacDowell, and you know it.“ (U 471) Dabei nimmt sie in ihrer Vorstellung die Rolle der vergebenden Jungfrau Maria für Bloom ein. Sie sehnt sich danach „to know all, to forgive all if she could make him fall in love with her“ (U 466). Dieser Wunsch wird wiederum ergänzt durch die Beschreibung der heiligen Jungfrau als „Refuge of sinners. Comfortress of the afflicted.“ (U 466)

Durch eine ganze Reihe von Parallelen wird Gerty mit der heiligen Jungfrau in Verbindung gebracht: Sie schwingt ihren Fuß im gleichen Takt wie der Pater das Räucherfass und die Erhebung der Hostie in der Messfeier geschieht parallel zur Erhebung und Anbetung Gertys durch Bloom. Um Blooms Aufmerksamkeit zu fixieren, präsentiert Gerty sich anziehend und hebt ihre Röcke, um ihn ihre Unterwäsche sehen zu lassen. Sowohl das Erzähltempo als auch die Handlung steigern sich bis hin zur Explosion von Feuerwerkskörpern, die symbolisch Blooms sexuellen Höhepunkt in Angesicht von Gertys Unterröcken zum Ausdruck bringt. Nachdem der Höhepunkt bei beiden abgeklungen ist („Then all melted away dewily in the grey air: all was silent.“ *U* 477) wird die Situation aus Gertys Sicht abrupt konventionell umgedeutet. Sie begreift sich als Opfer und sieht Bloom als Täter:

She glanced at him as she bent forward quickly, a pathetic little glance of piteous protest, of shy reproach under which he coloured like a girl. [...] What a brute he had been! At it again? A fair unsullied soul had called to him and, wretch that he was, how had he answered? [...] But there was an infinite store of mercy in those eyes, for him too a word of pardon even though he had erred and sinned and wandered. Should a girl tell? No, a thousand times no. (*U* 478)

Diese Sicht der Dinge, das macht der sentimentale Stil⁴⁰⁰ deutlich, gehört noch in den Bereich von Gerty MacDowell. Durch die Gestaltung der Figur Gerty als Jungfrau/Hure-Typus kommt eine Kritik am irischen Frauenideal zum Ausdruck, die eine Kritik an der irisch-katholischen Kirche miteinbezieht.

Oberflächlich betrachtet erscheint Gerty, wie dies auch bei Molly der Fall ist, als stereotype Heilige/Hure-Figur, die einen Mann verführt um ihm schließlich die Verführung vorzuwerfen. Dieser Eindruck wird durch das Nebeneinander von Gerty als Hure und der heiligen Jungfrau Maria noch verstärkt. Die Bewusstseinsdarstellung der Figur macht jedoch deutlich, wie sehr Gerty vom Frauenideal ihrer Zeit, von sentimental Liebesgeschichten und ihrer religiösen Erziehung beeinflusst ist. Es wird offensichtlich, dass Gerty nur in Klischees und nicht selbständig denken kann. Selbst die Verführung, die sie Bloom zum Vorwurf macht, ist letztlich nur ein Produkt ihrer fremdbestimmten Phantasie.

Diese Deutung wird im Text allerdings nicht explizit gegeben, sondern dem Leser lediglich ermöglicht. Ganz im Gegenteil zu dieser Deutungsmöglichkeit steht Blooms Reaktion auf Gertys Verhalten. Er reagiert ungewöhnlich harsch und gefühllos.⁴⁰¹ Als Gerty aufsteht, um ihren Freundinnen zu folgen, wechselt die Erzählperspektive von ihr zu Bloom und der Leser erfährt Blooms Sicht der Dinge:

⁴⁰⁰ Für eine ausführliche Analyse von Gertys Stil siehe Henke, „Sentimental Heroine“.

⁴⁰¹ In den restlichen Kapiteln erscheint Bloom insgesamt als sehr rücksichtsvoller, feinfühligere Mensch, der Nachsichtigkeit und Mitgefühl übt. So ist er voller Mitgefühl für Mina Purefoy, die schon seit Tagen in den Wehen liegt (Vgl. *U* 203) und hilft einem blinden Jüngling mit viel Feingefühl für dessen Behinderung über Strasse (Vgl. *U* 230f.). Seine Gedanken in diesem Kapitel stehen in deutlichem Gegensatz dazu und lassen sich dadurch erklären, dass hier eine deutliche Gegenposition zu Gertys sentimental Gedanken geschaffen werden soll.

She walked with a certain quiet dignity characteristic of her but with care and very slowly because Gerty MacDowell was . . .
Tight boots? No. She's lame! O!
Mr Bloom watched her as she limped away. Poor girl! That's why she's left on the shelf and the others did a sprint. But makes them polite. A defect is ten times worse in a woman. (U 479)

Auch in seinen weiteren Überlegungen äußert sich Bloom ungewohnt abfällig über das Mädchen und Frauen im Allgemeinen: „Glad I didn't know it when she was on show. Hot little devil all the same. [...] Virgins go mad in the end I suppose.“ (U 479) Diese extreme Position, die hier von Bloom bezogen wird, kann wiederum dazu beitragen, dass die Leser Gerty in einem milderem Licht betrachten.

Weniger offen erscheint die Kritik an der irisch-katholischen Kirche, die sich ebenfalls in dieser parallelen Darstellung von Gerty und der Messfeier erkennen lässt. Die Kirche erscheint als Verführerin, die ihre Macht ausnutzt, um die Gläubigen willenlos zu machen. Dies erinnert wiederum an die Verschwörung zwischen den Frauen und der Kirche, von der Stephen in *A Portrait* überzeugt ist. Hier allerdings wird das Thema nicht weiter ausgeführt, sondern energisch aus der Welt geschafft: „he [Canon O'Hanlon] told Father Conroy that one of the candles was just going to set fire to the flowers and Father Conroy got up and settled it all right“. (U 470) Die Blumen sind Hinweis auf Leopold Bloom, dessen Pseudonym „Henry Flower“ (Vgl. U 88) ist. Daraus ergibt sich, dass hier symbolisch auf die Situation am Strand angespielt wird.

Trotz ihres Verhaltens erscheint Gerty MacDowell in diesem Kapitel im Wesentlichen als gewöhnliche junge Frau, die vielleicht ein wenig verrückt ist. Da sich die Handlung zum großen Teil in Gertys Vorstellung abspielt, ist der Leser dazu geneigt, sie als harmlos einzuschätzen. Gerty bleibt, trotz der erotischen Begegnung mit Leopold Bloom, Jungfrau und wird dadurch dem Symbol dieses Kapitels gerecht. Diese Einschätzung wird jedoch wenig später, im Circe-Kapitel, erschüttert. Bloom folgt Stephen ins Rotlichtviertel Dublins, in der Hoffnung, ihn vor Dummheiten bewahren zu können. Beide Figuren, Stephen und Bloom, erleben hier zahlreiche Halluzinationen, in denen ihre geheimen Ängste und Hoffnungen Ausdruck finden. Es wird nicht immer deutlich, wo die Halluzination einer Figur aufhört und die gemeinsame Realität wieder anfängt. Daher kann auch nicht eindeutig geklärt werden, ob Gerty und ihre Freundinnen in das Rotlichtviertel gehören, oder nicht.⁴⁰²

Zunächst treten Cissy Caffrey und Edy Boardman, die beiden Mädchen, in deren Begleitung Gerty am Strand war, im Circe-Kapitel auf: „*Cissy Caffrey's voice, still young, sings from a lane. [...] Edy Boardman, sniffing, crouched with Bertha Supple, draws her shawl across her nostrils*“. (U 563) Auch die Zwillingbrüder von Cissy, Tommy und Jacky, erscheinen am Anfang dieses Kapitels. (Vgl. U 565) Dies ist von Interesse,

⁴⁰² Mark Shechner ist der Meinung, Gerty könne durchaus im Rotlichtviertel zu Hause sein. (vgl. Shechner, 165.) Suzette Henke sieht Gertys Erscheinen im Circe-Kapitel hingegen gänzlich als Blooms Fantasie. (Henke, „Sentimental Heroine“, 146f.)

weil diese dem Leser bereits bekannten Figuren zu einem Zeitpunkt auftreten, zu dem Bloom noch nicht im Rotlichtviertel angekommen ist. Die Figuren können daher nicht aus Blooms Erinnerung an den vergangenen Nachmittag stammen. Gertys Auftritt im Circe-Kapitel ist hingegen eindeutig einer Halluzination Blooms zuzuordnen:

(Leering, Gerty MacDowell limps forward. She draws from behind ogling, and shows coyly her bloodied clout.) GERTY: With all my worldly goods I thee and thou. *(She murmurs)* You did that. I hate you. [...] GERTY: *(To Bloom)* When you saw all the secrets of my bottom drawer. *(She paws his sleeve, slobbering)* Dirty married man! I love you for doing that to me. *(She glides away crookedly. [...])* (U 572)

Dennoch ist dieser Auftritt Gertys von Bedeutung. Zum einen entsteht auf diese Weise beim Leser eine Unsicherheit bezüglich der Einordnung Gertys. Zwar erscheint sie eindeutig als Teil von Blooms Halluzination, andererseits ist bereits der Eindruck entstanden, ihre Freundinnen gehörten zum regulären Personal des Rotlichtviertels. Dadurch bleibt es unklar, ob Gerty ebenfalls dort hingehört. Zum anderen wird Gerty in Blooms Halluzination, wie schon zuvor im Nausicaa-Kapitel, als zwiespältig dargestellt. Einerseits beschuldigt sie Bloom, ihr die Unschuld geraubt zu haben, andererseits ergötzt sie sich daran. Allerdings entstammt das Verhalten dieser Figur der Phantasie Blooms. So lässt sich durchaus argumentieren, dass Joyce durch die Darstellung und Wiederholung der Figur Gerty darauf aufmerksam macht, dass der Jungfrau/Hure-Typus im Wesentlichen eine männliche Projektion ist.

Ein weiteres Echo von Gerty findet sich wenig später in der Circe-Episode, als die Hure Florry (wie Gerty ebenfalls Teil einer Dreiergruppe) beschrieben wird: „FLORRY: *(Strives heavily to rise)* Ow! My foot's asleep. *(She limps over to the table. Bloom approaches.)*“ (U 664) Die Szene lässt den Leser an Gertys Humpeln erinnern. Auch die *plot typology* trägt dazu bei, den Eindruck von Gerty als Jungfrau/Hure-Typus zu verstärken.

Dass das *Ulysses*-Schema als Symbol für das Circe-Kapitel die Hure nennt, legt nahe, dass es zusammen mit dem Nausicaa-Kapitel, dessen Symbol die Jungfrau ist, betrachtet werden kann. Wie bereits mehrfach im Joyceschen Werk beobachtet, ergibt sich aus dieser Betrachtungsweise eine Umkehrung der traditionellen typologischen Beziehung zwischen der Verführerin Eva und ihrem Antitypus Maria. Wie auch in *A Portrait* deutet die Jungfrau auf die Verführerin voraus.⁴⁰³

Diese Strukturierung lässt sich bezüglich eines weiteren Aspekts feststellen, den Verweisen auf die Fledermaus⁴⁰⁴. Wie erläutert, ist der Begriff „bat“ in seiner umgangssprachlichen Bedeutung ein Ausdruck für Prostituierte.⁴⁰⁵ Die Beschreibung der Fledermaus, die über den Köpfen von Gerty und Bloom hin- und herflattert, hat in Bezug

⁴⁰³ Vgl. Kapitel C.II.1.d dieser Arbeit.

⁴⁰⁴ Elaine Unkeless zeigt in ihrem Artikel verschiedene Textstellen in *A Portrait* und *Ulysses* auf, in denen Frauen mit Fledermäusen assoziiert werden. Sie kommt zu dem Schluss, dass Joyce durch diese Fledermaus-Allusionen seinem Unbehagen vor „adulteresses, exhibitionists, fickle girl friends, deserting mothers, and domineering fathers.“ Ausdruck verleiht. Vgl. Unkeless, 132.

⁴⁰⁵ Vgl. ebd., 128.

auf die Figur Gerty zwei Funktionen. Zum einen verstärkt sie die Darstellung von Gerty als Heilige/Hure-Typus, zum anderen erzeugt sie *linguistic typology*.

Die Betonung von Gerty als Heilige/Hure-Typus ergibt sich daraus, dass die Fledermaus im Glockenturm der Kirche lebt, die der Jungfrau Maria gewidmet ist und auch ihren Namen „Mary, star of the sea“ trägt. Ein Aspekt, der die oben beschriebene Darstellung weiter unterstreicht: „[...] at the same time a bat flew forth from the ivied belfry through the dusk, hither, thither, with a tiny lost cry.“ (U 473) Entsprechend der Erscheinung Gertys als Jungfrau/Hure-Typus steckt auch in der Marienkirche eine „bat“, also eine Hure. Die Deutung von Gerty als Hure wird auch dadurch verstärkt, dass beide einen „tiny lost cry“ (Fledermaus) beziehungsweise einen „little strangled cry“ (Gerty) ausstoßen.⁴⁰⁶

Gerty und Bloom bemerken beide die Fledermaus, reagieren jedoch unterschiedlich auf sie. Gerty erscheint sie einerseits als harmloses, niedliches Tier, das beinahe eine Verbündete darstellt: „save the little bat that flew so softly through the evening to fro and little bats don't tell.“ (U 478) Andererseits bemerkt sie, „something queer was flying about through the air, a soft thing to and fro, dark.“ (U 477) Gerty identifiziert sich also einerseits mit der Fledermaus, deutet sie andererseits aber auch als „something queer“. Diese Deutung geschieht kurz vor dem durch explodierende Feuerwerkskörper unterlegten (sexuellen) Höhepunkt der Situation. „[S]omething queer“ kann auch, analog zur Bedeutung der Fledermaus aus Hure, als die sexuelle Energie, die zwischen Gerty und Bloom hin und herfliegt, verstanden werden.

Bloom bezeichnet die Fledermaus mit dem unvollständigen Wort „ba“: „Ba. What is that flying about? Swallow? Bat probably. Thinks I'm a tree so blind. [...] Ba. There he goes. Funny little beggar. Wonder where he lives. Belfry of sanctity. Bell scared him out, I suppose. [...] Ba. Again.“ (U 492) Diese Überlegungen Blooms lassen sich auf Gerty übertragen, die, von pathetischen Vorstellungen geblendet, Bloom für eine Verkörperung ihres Traumbildes hält, obwohl er viel eher das Gegenteil darstellt.⁴⁰⁷

Von besonderer Bedeutung für das Argument der vorliegenden Arbeit ist jedoch die häufige Erwähnung der Fledermaus insofern, als sie nicht nur innerhalb des *Ulysses* als *plot* beziehungsweise *linguistic typology* funktioniert, sondern zudem auch als Rückverweis auf *A Portrait*. Innerhalb des *Ulysses* hat das Bild der Fledermaus eine rückverweisende und eine vorausdeutende Funktion. Auf die rückverweisende Funktion im Zusammenhang mit der Sirens-Episode wird im folgenden Kapitel eingegangen. Die Vorausdeutung bezieht sich wiederum auf das Circe-Kapitel mit seinem Symbol der Hure. Auch auf diesen Aspekt wird in einem der folgenden Kapitel näher eingegangen.

⁴⁰⁶ Vgl. ebd., 129.

⁴⁰⁷ Elaine Unkeless deutet den unvollständigen Begriff „ba“ als Symbol für den unvollständigen sexuellen Kontakt zwischen Bloom und Gerty. Sie sieht dies analog zu Tindalls Interpretation des unvollständigen Begriffes „ha“ aus dem Calypso-Kapitel, den er als Zeichen für Blooms unvollkommenes Bewusstsein von Identität versteht. Vgl. ebd., 129. Tindall, 195.

Bezüglich des Rückverweises auf das Bild der Fledermaus in *A Portrait* ist die Diskrepanz zwischen der Deutung hier und im früheren Werk von Interesse. Stephen sieht die Fledermaus als Symbol für die unterdrückten Wünsche und Begehren, die im Irland seiner Zeit keinen Platz haben und daher nur in der Dunkelheit zum Vorschein kommen können: „a batlike soul waking to the consciousness of itself in darkness and secrecy and loneliness, tarrying awhile, loveless and sinless”. (*P* 239)

In diesem Zusammenhang ist Gerty Beispiel für die Töchter Irlands, die Stephen durch seine Kunst berühren möchte, bevor es zu spät ist. „How could he hit their conscience or how cast his shadow over the imaginations of their daughters, before their squires begat upon them, that they might breed a race less ignoble than their own?” (*P* 259) Für Gerty, die geprägt ist von der sentimentalischen Literatur und dem irischen Frauenideal, ist es wahrscheinlich zu spät, umzudenken.

Das Bild der Fledermaus in Assoziation mit Frauenfiguren taucht an weiteren Stellen in *Ulysses* auf, die weiter unten analysiert werden. Doch nicht nur der Verweis auf die „bat“ stellt eine Verbindung zu *A Portrait* her, auch die Situation zwischen Bloom und Gerty erinnert an eine ähnliche Gegebenheit aus *A Portrait*. So wie Bloom Gerty in deren Vorstellung anbetet, so verehrt Stephen das „bird-girl“⁴⁰⁸:

[...] when she felt his presence and the worship of his eyes her eyes turned to him in quiet sufferance of his gaze, without shame or wantonness. Long, long she suffered his gaze and then quietly withdrew her eyes from his and bent them towards the stream [...]. (*P* 186)
His dark eyes fixed themselves on her again drinking in her every contour, literally worshipping at her shrine. If ever there was undisguised admiration in a man's passionate gaze it was there plain to be seen on that man's face. (*U* 471)

Wie bereits erläutert, weist die Beschreibung des „bird-girl“, ebenso wie die Gerty MacDowells, Verweise auf die biblische Jungfrau Maria auf. Beide werden mit den bei Joyce stets in diesem Zusammenhang verwendeten Begriffen bezeichnet. Zudem ist die Situation gleich: beide Frauen werden von einem Mann beobachtet und dabei förmlich angebetet, Beide heben ihre Röcke und enthüllen ihre Unterröcke.

Hier liegt erneut *plot typology* vor. Diese Betrachtungsweise führt zu einer erweiterten Deutung der „bird-girl“ Episode in *A Portrait*, die vorwiegend spirituell erscheint. Durch die sexuell konnotierte Situation in *Ulysses* wird die Begegnung zwischen Stephen und dem „bird-girl“ um den verborgenen körperlichen Aspekt ergänzt. Die Beschreibung der Situation, die sowohl sein Verhalten, als auch das des Mädchens als rein spirituellen Akt versteht, wird dadurch in Frage gestellt. Außerdem wird durch diesen Rückverweis der Bezug des „bird-girl“ zur Jungfrau Maria verstärkt.

Vergleicht man die beiden Textstellen direkt miteinander, so erscheint die Begegnung zwischen Bloom und Gerty zudem als ironische Version der Begegnung von Ste-

⁴⁰⁸ Verschiedene Arbeiten deuten Gerty als ein Echo des „bird-girl“ aus *A Portrait*. So weist z. B. Declan Kiberd in den Anmerkungen zu *Ulysses* auf dieses Phänomen hin: Kiberd, 1085. Hugh Kenner erwähnt es eher beiläufig: Kenner, *Ulysses*, 9. Fritz Senn stellt ausführlich dar, wie die beiden Passagen aus *Ulysses* und *A Portrait* miteinander verbunden sind, geht jedoch nicht näher auf das Bild der Fledermaus ein. Senn, „Nausicaa“, 192ff.

phen und dem Mädchen.⁴⁰⁹ Gertys übersteigerte Deutung der Situation wirkt wie ein Echo von Stephens ebenfalls überspitzter Interpretation:

A fair unsullied soul had called to him [...]. Their souls met in a last lingering glance and the eyes that reached her heart, full of a strange shining, hung enraptured on her sweet flowerlike face. (U 478)

Her eyes had called him and his soul had leaped at the call. To live, to err, to fall, to triumph, to recreate life out of life! A wild angel had appeared to him, the angel of mortal youth and beauty, an envoy from the fair courts of life [...]. (P 186)

Während in *A Portrait* die andere Seite, nämlich das „bird-girl“, nicht zu Wort kommt, erfährt der Leser in *Ulysses* Blooms Sichtweise. „Anyhow I got the best of that. Damned glad I didn't do it in the bath this morning [...]. Made up for the tramdriver this morning. [...] Did me good all the same. For this relief much thanks.“ (U 479ff.) Damit wird Stephens überhöhte Wahrnehmung der Frauenfigur in *A Portrait* entmythifiziert. Letztlich ist Stephens „bird-girl“ auch nur ein Frauenideal, das sich im realen Kontakt zwischen den Geschlechtern nicht halten lässt.

In diesem Kapitel des Romans wird jedoch nicht nur gezeigt, wie realitätsfern Frauenideale sind, auch eine Vorstellung vom idealen Mann wird in Frage gestellt. So wie Stephen in *A Portrait* eine eigene Vorstellung vom „bird-girl“ und Bloom in *Ulysses* ein Bild von Gerty hat, so macht sich auch Gerty ein Idealbild von Bloom, das der Realität nicht standhalten kann:

But waiting, always waiting to be asked and it was leap year too and would soon be over. No prince charming is her beau ideal to lay a rare and wondrous love at her feet but rather a manly man with a strong quiet face who had not found his ideal, perhaps his hair slightly flecked with grey, and who would understand, taker her in his sheltering arms, strain her to him in all the strength of his deep passionate nature and comfort her with a long long kiss. It would be like heaven. For such a one she yearns this balmy summer eve. (U 457)

Gerty stellt sich Bloom als ihren Traummann, einen „manly man“, vor, der seinerseits nach einem Ideal sucht. Die Ironie in dieser Textstelle, abgesehen vom sprachlichen Stil, ergibt sich erst durch einige Wiederholungen in späteren Kapiteln, wo Aspekte von Gertys Wunschtraum wieder aufgegriffen werden. So wird Bloom in einer seiner Halluzinationen im Circe-Kapitel, im Gegensatz zu Gerty Vorstellung von ihm als „manly man“ als „a finished example of the new womanly man“ (U 614) vorgestellt.

Im Penelope-Kapitel zeigt sich schließlich, dass Bloom sein Ideal schon vor sechzehn Jahren in Molly gefunden hat. Die Textstelle, in der Blooms Heiratsantrag an Molly beschrieben wird, greift verschiedene Aspekte aus Gertys Vision – „leap year“; „to propose to me“; „that long kiss“ – auf.

[...] the day we were lying among the rhododendrons on Howth head in the grey tweed suit and his straw hat the day I got him to propose to me yes first I gave him the seedcake out of my mouth and it was leapeyear like now yes 16 years ago my God after that long kiss I near lost my breath [...]. (U 931)

⁴⁰⁹ Vgl. Kiberd, 1085, Senn, „Nausicaa“, 193f.

Mollys Erinnerung stellt eine Wiederholung von Gertys Vision dar, beinhaltet jedoch eine wesentliche Veränderung. Im Gegensatz zu Gerty („But waiting, always waiting to be asked [...]“) nimmt Molly ihr Schicksal selbst in die Hand („the day I got him to propose to me“). Auf eine weitere Deutung dieser Passage wird weiter unten eingegangen.

Dass Gerty in Zusammenhang mit Molly und den übrigen Frauenfiguren gesehen werden kann, wurde bereits an einer Reihe von Aspekten gezeigt. Darüber hinaus findet sich auch bei der Gestaltung dieser Figur ein Verweis auf die „seaside girls“.

Didn't look back when she was going down the strand. Wouldn't give that satisfaction. Those girls, those girls, those lovely seaside girls. Fine eyes she had, clear. [...] Lord! It was all things combined. Excitement. When she leaned back felt an ache at the butt of my tongue. Your head it simply swirls. (U 484f)

Im hier vorliegenden Zusammenhang ist der Hinweis deutlich sexuell konnotiert und betont bei Gerty wiederum den Aspekt der Verführerin.

b. Zur Deutung der jungen Frauenfiguren des *Ulysses* als verführerische „seaside girls“ mittels thematischer und typologischer Bezüge zwischen der Sirens- und der Nausicaa-Episode

Die beiden weiblichen Figuren der Sirens-Episode erscheinen entsprechend der homerischen Vorlage als Sirenen beziehungsweise als Verführerinnen. Diese Darstellung geschieht durch zahlreiche Anspielungen auf das Meer, Felsen, Muscheln etc. sowie durch Farbenspiele und die musikalische Sprache dieser Episode.

Mina Douce und Lydia Kennedy arbeiten als Bardamen im Ormond Hotel und sind ausschließlich von männlichen Kunden umgeben. Der Bartresen wird als „reef“ (U 332) beschrieben, von dem aus sie die Männer betören und zum Konsum alkoholischer Getränke verführen (Vgl. U 341, 356). Der Bartresen als Felsen ist anziehend auf die Männer, da sich hier die Alkoholika befinden. Er wird aber auch als geheimnisvoll schimmernd und glitzernd beschrieben: „He spellbound eyes went after her gliding head as it went down the bar by mirrors, gilded arch for ginger ale, hock and claret glasses shimmering, a spiky shell, where it concerted, mirrored, bronze with sunnier bronze.“ (U 343) Auch Lydia und Mina passen farblich in dieses Bild, Lydia als Bronze, Mina als Gold: „Bronze by gold, Miss Douce's head by Miss Kennedy's head [...].“ (U 331) Es verstärkt sich der Eindruck, der Tresen sei ein Felsen, umgeben von Wasser, in dem sich die Sonne spiegelt. Bronze und Gold alludieren Lichtspiele im Wasser und blendendes Sonnenlicht. Darüber hinaus werden die beiden Frauen als durch Gesang betörende Sirenen dargestellt. Sie kreischen, lachen, schreien, rufen, kichern und summen. (Vgl. U 334, 337, 342) Insgesamt sind Mina und Lydia sinnlich und erotisch. Ihr Ansinnen wird von Mr Dedalus treffend zusammengefasst: „Tempting poor simple males.“ (U 335)

Das *Ulysses*-Schema gibt für dieses Kapitel als Symbol die „barmaids“ an. Dies betont zusätzlich die Funktion der beiden Sirenen, die als Jungfrau/Hure-Typus erscheinen. Das Wort „barmaid“ beinhaltet den Jungfrauen-Aspekt, während Mina und Lydia als Verführerinnen gestaltet sind. Die beiden Frauenfiguren treten somit zunächst auf als konventionelle Frauenfiguren entsprechend des Jungfrau/Hure-Typus. Hier zeigt sich jedoch auch eine Verbindung der beiden mit den übrigen Frauenfiguren des Romans. Zum einen stellen die beiden Sirenen eine Vorausdeutung auf die Verführerin Gerty dar, zum anderen werden Mina und Lydia als „seaside girls“ etabliert und so über Molly und Milly mit allen übrigen Frauenfiguren in *Ulysses* in Verbindung gebracht.

Verschiedene Passagen der Sirens-Episode werden in der Nausicaa-Episode wiederholt. So erinnert die Beschreibung des (sexuellen) Höhepunktes den sowohl Bloom und Gerty, als auch das gleichzeitig stattfindende Feuerwerk erreichen, an zwei Passagen des Sirens-Kapitels:

And then a rocket sprang and bang shot blind and O! then the Roman candle burst and it was like a sigh of O! and everyone cried O! O! in raptures and it gushed out of it a stream of rain gold hair threads and they shed and ah! they were all greeny dewy stars falling with golden, O so lively! O so soft, sweet, soft! (U 477)

Das auffälligste Merkmal ist zunächst rein optisch das häufig wiederholte „O!“. In einer weiteren Textstelle aus dem Sirens-Kapitel wird es zusätzlich durch die Klammern besonders herausgestellt: „All flushed (O!), panting, sweating (O!), all breathless.“ (U 335) Der thematische Zusammenhang erschließt sich besonders deutlich durch die zweite Passage des Sirens-Kapitels, auf das die Textstelle aus der Nausicaa-Episode zurückverweist: „Miss Douce reached high to take a flagon, stretching her satin arm, her bust, that all but burst, so high. – O! O! jerked Lenehan, gasping at each stretch. O! But easily she seized her prey and led it low in triumph.“ (U 341) Inhaltlich geschieht in beiden Kapiteln das gleiche, Frauen präsentieren ihre körperlichen Reize und Männer sehen ihnen dabei zu. Auf diese Weise lässt sich Gertys „little strangled cry“ (U 477) auch als Sirenen-Schrei, wie ihn Mina und Lydia ausstoßen (U 333ff.), deuten. Die Sirenen erscheinen allerdings als aktiver und aggressiver, während Gerty sich selbst als unschuldige Jungfrau inszeniert. So nimmt sich Lydia, was sie will – „easily she seized her prey“, während sich Gerty selbst als Beute stilisiert: „He was eyeing her as a snake eyes its prey.“ (U 469) Auch ist es Miss Douce, die deutlich zweideutig auf Mr Blooms spätere Reaktion vorausdeutet: „I feel all wet.“ (U 335) Mr Bloom, der nach seiner Selbstbefriedigung seine Kleidung wieder zurechtrückt, drückt sich ähnlich aus: „Lord, I am wet.“ (U 485)

Es finden sich weitere Beispiele von Vorausdeutung und Wiederholung in den beiden Kapiteln. So erinnert die zweideutige Beschreibung der Explosion der Leuchtrakete an diverse Anspielungen in der Sirens-Episode: „it gushed out of it a stream of rain gold hair threads“ (U 477). In das Sirens-Kapitel mischen sich immer wieder Anspielungen auf eine Tabakwerbung, die eine Meerjungfrau mit langen Haaren zeigt. An einer Stelle

wird dieses Bild deutlich beschrieben: „[...] a poster, a swaying mermaid smoking mid nice waves. Smoke mermaids, coolest whiff of all. Hair streaming: lovelorn. For some man.“ (U 339) Hier finden sich eine ganze Reihe von Aspekten, die wiederholt im Kapitel auftauchen. Die Verführung sowohl durch die Frau, als auch durch den Tabak werden schon durch den Markennamen „mermaid“ in einem Bild vereint. Das Bild der Meerjungfrau mit offenen Haaren unterstreicht die erotische Komponente dieser Werbung. Bezüge auf die ‚mermaids‘ finden sich vorwiegend im Hinblick auf ihre Haare, wobei einerseits auf die verführerische Qualität langer, offener Haare angespielt wird: „Her wavyavyeavyheavyeavyevyevy hair un comb: ‘d.“ (U 358) Andererseits wird, durchaus anzüglich, auf die Ähnlichkeit zwischen dem Tabak und den Haaren der Meerjungfrauen Bezug genommen: „He fingered shreds of hair, her maidenhair, her mermaid’s into the bowl.“ (U 336) „And all the tiny tiny fernfoils trembled of maidenhair.“ (U 369)

Innerhalb des Sirens-Kapitels wird dergestalt die Körperlichkeit der beiden Sirenen betont. Ihre sinnlich-erotische Ausstrahlung wird wiederum von den männlichen Figuren konsumiert. Durch die Verbindung mit dem Bild des „stream of rain gold hair threads“, das im Nausicaa-Kapitel Blooms Orgasmus symbolisiert, wird die Situation zwischen den Sirenen und ihren Kunden um diesen Aspekt erweitert.

Im Sirens-Kapitel wird zudem auch auf die hin- und herfliegende Fledermaus aus dem Nausicaa-Kapitel vorausgedeutet: „Pat to and fro, bald Pat. Nothing to do. Best value in Dub.“ (U 349) Das Wortspiel Pat/bat wird durch die Bezeichnung des Kellners als „bald Pat“ angedeutet. „Bald Pat“ lässt sich, nimmt man die Bedeutung der ‚bat‘ mit dazu, auch als „bold bat“ deuten.

Dass dieses Wortspiel von Joyce beabsichtigt ist, zeigt sich auch daran, dass es im Oxen-of-the-Sun-Kapitel aufgegriffen wird. Hier findet sich eine Anspielung auf Milly: „Bold bad girl from the town of Mullingar.“ (U 558) Der Name des Ortes Mullingar zeigt an, dass es sich hier um Milly handelt, die dort eine Ausbildung absolviert. Die Worte „bold bad girl“ lassen sich, wie oben in Bezug auf „bald Pat“, als Wortspiel verstehen. Damit erscheint Milly nicht nur als dreistes, schlimmes Mädchen, sondern darüber hinaus als „bat girl“, also als Hure.

Markierung für diese *linguistic typology* im Nausicaa-Kapitel ist das „to and fro“, das im Zusammenhang mit der Fledermaus zweimal benutzt wird: „something queer was flying about through the air, a soft thing to and fro, dark.“ (U 477) „[...] the little bat that flew so softly through the evening to and fro“. (U 478) Zwischen der Figur Pat im Sirens-Kapitel und der „bat“ in der Nausicaa-Episode besteht außer der Ähnlichkeit im Klang und der rückverweisenden Funktion kein weiterer Zusammenhang. Wird dieser Zusammenhang zwischen den beiden Kapiteln jedoch hergestellt, fällt eine weitere Passage im Sirens-Kapitel auf, die ebenfalls diese Markierung „to and fro“ enthält:

Fro, to: to, fro: over the polished knob (she knows his eyes, my eyes, her eyes) her thumb and finger passed in pity: passed, repassed and, gently touching, then slid so smoothly, slowly down, a cool firm white enamel baton protruding through their sliding ring. (U 369)

Diese eindeutig zweideutige Szene im Sirens-Kapitel verweist auf Blooms Selbstbefriedigung, die im Nausicaa-Kapitel beschrieben wird.⁴¹⁰

Auch Blooms Wahrnehmung der Musik, die er in der Ormond Bar hört, lässt sich als Vorausdeutung auf die Nausicaa-Episode verstehen: „Flood of warm jimjam lickitup secretness flowed to flow in music out, in desire, dark to lick flow, invading.“ (U 354) Diese Formulierung erinnert an Joyces eigene Beschreibung des Stils der Nausicaa-Episode: „Nausikaa is written in a namby-pamby jamy marmalady drawersy (alto là!) style [...]“⁴¹¹

Durch dieses System von Rückverweisen und Vorausdeutungen werden die Figuren der beiden Sirenen Mina und Lydia gestalterisch eng mit der Figur Gerty verbunden. Mina und Lydia treten, wie auch Gerty und ihre Freundinnen, erneut in der Circe-Episode auf. Sie erscheinen auch hier lasziv und sinnlich, zudem jedoch auch vulgär.

MINA KENNEDY: (*Her eyes upturned*) O, it must be like the scent of geraniums and lovely peaches! O, he simply idolises every bit of her! Stuck together! Covered with kisses!

LYDIA DOUCE: (*Her mouth opening*) Yummy. O, he's carrying her round the room doing it! Ride a cock horse. You could hear them in Paris and New York. Like mouthfuls of strawberries and cream. (U 670)

Zudem fällt Joyces Regieanweisung zu Mina auf. Wie schon bei Molly Mooney und Emma Clery beschreibt Joyce auch hier einen Jungfrau/Hure-Typus durch das Bild der „eyes upturned“.

Das *Ulysses*-Schema gibt als zugehörige Symbole der drei Kapitel „Sirens“, „Nausicaa“ und „Circe“ *barmails*, *virgin* und *whore* an. Durch das System von Vorausdeutung und Rückverweis werden die Frauenfiguren der drei Kapitel miteinander in Verbindung gebracht, so dass sie nicht einer einzigen Kategorie zugeordnet werden können. Letztlich passen die Frauenfiguren, je nach Standpunkt des Betrachters, in alle Kategorien.

Auch Molly wird über das Sirens-Kapitel in diese Gruppe miteinbezogen. Dass Molly als Jungfrau/Hure-Typus gestaltet wird, wurde oben bereits beschrieben. Auch in diesem Kapitel wird wiederum auf Mollys Ruf in Dublin Bezug genommen. Die Männer in der Bar machen sich über eine Anzeige von ihr lustig, die zweideutig zu verstehen ist. „Mrs Marion Bloom has left off clothes of all descriptions.“ (U 346) Ohne einen Bindestrich zwischen den Worten „left“ und „off“ wird aus der Verkäuferin von gebrauchter Kleidung eine Striptease-Tänzerin. Diese Verballhornung von Mollys Anzeige steht wiederum im Zusammenhang mit der zweideutigen Auslegung der „mermaid“-Tabakwerbung.⁴¹²

Schon durch diese Anspielungen wird Molly, die zudem auch Sängerin ist, in die Gruppe der verführenden Sirenen miteinbezogen. Hinzu kommt weiterhin, dass alle

⁴¹⁰ Stanley Sultan bemerkt in seinem Artikel eher beiläufig diesen Zusammenhang zwischen Miss Douce' Liebkosungen des Zapfgriffes und Blooms Masturbation im Nausicaa-Kapitel und weist nicht auf die bewusste Verknüpfung dieser Textstellen durch *linguistic typology* hin. Vgl. Sultan, 168.

⁴¹¹ Vgl. Ellmann, *Selected Letters*, 246.

⁴¹² Dabei sollte im Hinterkopf behalten werden, dass Bloom in der Werbebranche tätig ist.

Frauen im Zusammenhang mit „rocks“ auftreten.⁴¹³ So wird über Bloom gesagt: „I knew he was on the rocks.“ (U 346), was sich natürlich auch auf Molly bezieht. Wie der Leser im Verlauf des Romans erfährt, trifft diese Beschreibung auf Bloom und Molly zu. Molly stammt wiederum aus Gibraltar, wie auch im Sirens-Kapitel betont wird: „From the rock of Gibraltar . . . all the way.“ (U 347) Im Calypso-Kapitel stellt Molly ihrem Mann eine Frage, die er ihrer Meinung nach zu kompliziert beantwortet. Sie erwidert daraufhin ungeduldig: „– O, rocks! she said. Tell us in plain words.“ (U 77) Bloom erinnert sich im Verlauf des Romans in Zusammenhang mit Molly immer wieder an diesen Ausruf, so auch im Sirens-Kapitel: „Met him pike hoses. Philosophy. O rocks!“ (U 367) Somit wird Molly deutlich mit Felsen assoziiert.⁴¹⁴ Wie gezeigt, sitzen auch die beiden Sirenen auf einem „reef“, einem Felsen, was ebenfalls auf Gerty und ihre Freundinnen zutrifft: „The three girl-friends were seated on the rocks [...].“ (U 449)

Die auf Felsen sitzenden Frauenfiguren lassen sich gemeinsam als „seaside girls“ bezeichnen. Inwieweit Molly als „seaside girl“ gelten kann, wurde bereits gezeigt. Dieses Merkmal wird im Sirens-Kapitel auf die übrigen Frauenfiguren ausgeweitet. Bloom denkt über Mina und Lydia nach und bezieht später, im Nausicaa-Kapitel auch Gerty und ihre Freundinnen in diesen Kreis mit ein. So lauscht Bloom dem Gesang in der Ormond Bar, den er mit Blazes Boylan und dessen Anziehungskraft auf Frauen assoziiert. Daraus ergibt sich erneut die Assoziation mit den „seaside girls“: „My head it simply. [...] You [sic.] head it simply swirls. Perfumed for him.“ (U 353) Hier werden die „seaside girls“ deutlich mit Mollys Ehebruch assoziiert. Diese Deutung überträgt Bloom auf die beiden Sirenen, die er dabei beobachtet, wie sie mit ihren Gästen flirten: „Lovely seaside girls. [...] Your head it simply.“ (U 363) Lydia Douce hält eine Muschel an das Ohr eines Gastes; Bloom, sinniert daraufhin über ihr Ohr und ihr Haar: „Hair braided over: shell with seaweed. Why do they hide their ears with seaweed hair?“ (U 363) Als Bloom das Ormond Hotel schließlich verlässt, denkt er abschließend noch einmal an die „seaside girls“ und assoziiert mit ihnen melancholische Gefühle, die in Zusammenhang mit Mollys Ehebruch gedeutet werden können: „Those girls, those lovely. By the sad sea waves.“ (U 368)

An diesen Textstellen wird deutlich, wie die Frauenfiguren in *Ulysses* miteinander in Verbindung gebracht werden. Merkmale werden so miteinander vermischt, dass eine klare Kategorisierung nicht möglich ist. Alle jüngeren Frauen werden über das Bild der „seaside girls“ als Verführerinnen gedeutet. Der Typus der Mutter wird über die Assoziation mit dem Meer als negativer Aspekt in diese Bedeutungsfelder miteinbezogen,

⁴¹³ Vgl. Higgins, 51f.

⁴¹⁴ Joyce führt in seinem Roman einige solcher Muster ein und führt seine Leser dabei gerne auf einigen Spuren ins Leere. (Vgl. Kenner, *Ulysses*, 69.) So beginnt z. B. das Lestrygonians-Kapitel mit den Worten „Pineapple rock“ (vgl. U 190). Im gleichen Zusammenhang läßt sich auch das Kapitel mit dem etablierten homerischen Titel „Wandering Rocks“ nennen. Inwieweit eine Untersuchung dieser ‚Felsen-spuren‘ zu einem Ergebnis führen, muss an andere Stelle geklärt werden.

wie weiter unten gezeigt wird. Im Kontext von Vorausdeutung und Wiederkehr ist das Sirens-Kapitel als Vorausdeutung auf das Nausicaa-Kapitel zu sehen.

c. Die Hure als geschlechterübergreifende Rolle: Das Infragestellen der Rollenteilung durch Geschlechtertausch in der Circe-Episode

In der Beschreibung des Dubliner Rotlichtviertels der Circe-Episode sind die Machtverhältnisse verkehrt, das heißt, die Frauen sind in der dominanten Position. Die männlichen Figuren erleiden durch Alkoholkonsum zahlreiche Halluzinationen, in denen sie ihre geheimen Ängste und Wünsche erleben.

Wie oben erläutert wurde, wird Gertys Vorstellung von Bloom als „manly man“ ironisch verkehrt, indem Bloom als „womanly man“ bezeichnet wird. „Dr Dixon: (*Reads a bill of health*) Professor Bloom is a finished example of the new womanly man. [...] He is about to have a baby. [...] Bloom: O, I so want to be a mother.“ (U 613f.) Dieses Bild von Bloom als Frau wird im Verlauf der Handlung weiter ausgeführt und dabei so auf die Spitze getrieben, dass Bloom tatsächlich sein Geschlecht vertauscht und als Frau gestaltet wird. Im Gegensatz dazu erscheint die „whoremistress“ Bella Cohen als Mann, der Bloom unterwirft. Bloom wird damit nicht nur zur Frau, sondern zu Bellos Untergebenem, zu einer seiner Huren: „BELLO (*Points to his whores*) As they are now, so will you be, wigged, singed, perfumesprayed, ricepowdered, with smoothshaven armpits.“ (U 647)

Dass Bloom als Hure gesehen werden kann, wurde im Nausicaa-Kapitel bereits durch die Assoziation Blooms mit der Fledermaus angedeutet. Hier wird aus der noch unvollständigen Hure Bloom – „Ba. Again.“ (U 492) – eine vollständige Hure: „How many women had you, say? Following them up dark streets, flatfoot, exciting them by your smothered grunts. What, you male prostitute?“ (U 653)

Durch den Geschlechtertausch werden die traditionellen Machtverhältnisse, deutlich: Bello misshandelt den entmannten Bloom, der sich dies allerdings gerne gefallen lässt: „Exuberant female. Enormously I desiderate your domination.“ (U 642) „What you longed for has come to pass. Henceforth you are unmanned and mine in earnest, a thing under the yoke. Now for your punishment frock.“ (U 647)

Obwohl Bello in den Szenen, die den Geschlechtertausch darstellen, als „he“ bezeichnet wird, verlangt er, von Bloom als „mistress“ angesprochen zu werden: „Say, thank you, mistress.“ (U 650) Dies liegt vermutlich daran, dass in diesem Kapitel die Verkehrung der Machtverhältnisse im Vordergrund stehen, nicht der Geschlechtertausch selbst. Bloom genießt seine/ihre unterworfenen Position genauso wie Bello seine/ihre Machtposition. Dies bringt die Befürchtung zum Ausdruck, dass die Welt doch kein besserer Ort wäre, wenn die Frauen an der Macht wären, wie Molly im Penelope-Kapitel sinniert: „I dont care what anybody says itd be much better for the world to be

governed by the women in it you wouldnt see women going and killing one another and slaughtering“. (U 926)

Anhand dieser Verkehrung der traditionellen Machtverhältnisse wird die Dominanz von Ehefrauen herausgestellt: „And the missus is master. Petticoat government.“ (U 642) Nicht nur Molly erscheint in diesem Kapitel als dominante Ehefrau, auch Bella und Mrs Dignam werden auf diese Weise dargestellt. Bloom hat seinen Platz an Mollys und auch Millys Seite verloren („No, Leopold, all is changed by woman’s will [...]“ U 653) und wird nicht mehr benötigt:

We’ll bury you in our shrubbery jakes where you’ll be dead and dirty with old Cuck Cohen, my stepnephew I married, [...] and my other ten or eleven husbands, whatever the buggers’ names were, suffocated in the one cesspool. [...] We’ll manure you, Mr Flower! (He pipes scoffingly) Byby, Poldy! Byby, Papli! (U 654)

Bella/Bello macht deutlich, was mit verbrauchten Ehemännern geschieht. Bloom, so deutet sie/er an, wurde von Blazes Boylan ersetzt und wird daher abgeschoben. Der Name von Bella/Bellos ‚Stiefneffen‘ – Cuck Cohen – kann in diesem Zusammenhang als Anspielung auf Blooms Status als „cuckold“, also gehörnter Ehemann, gedeutet werden.

Ein weiteres Beispiel findet sich in der Beschreibung der Witwe Dignam, deren Mann gerade erst beerdigt wurde: „Beneath her [Mrs Dignam’s] skirt appear her late husband’s everyday trousers and turnedup boots, large eights. She holds a Scottish widow’s insurance policy and large marqueeumbrella under which her brood runs with her [...]“ (U 671) Hier werden die Vorteile, die eine Frau aus der Ehe zieht, deutlich: Mrs Dignam, hat unter dem schützenden Schirm der Witwenschaft und der dazugehörigen Versicherung ab sofort das Sagen in ihrer Familie. Der Ehemann erscheint in diesem Zusammenhang nur als notwendiges Alibi, um die Vorteile erlangen zu können. Joyce verkehrt hier die traditionelle Vorstellung von der Ehe als heilige Institution. Dass er dies im Kontext des Rotlichtviertels macht, erinnert wiederum an frühere Werke, in denen er die Ehe ähnlich harsch als ökonomische Zweckgemeinschaft darstellt.⁴¹⁵

Der Geschlechtertausch bringt letztlich keine Veränderung, es ergibt sich immer wieder ein Verhältnis von Dominanz und Unterwerfung. Die Grenzen zwischen den Figuren verschwimmen dabei noch stärker. Bloom, der vorher schon als weiblich erscheint, tritt für einige Szenen als Frau auf, während Molly und auch Bella, die insgesamt dominant wirken, in ihrer Darstellung in diesem Aspekt verstärkt werden. Die Rollenverteilung im Verhältnis von Dominanz und Unterwerfung lässt sich nicht mehr eindeutig nach Geschlecht zuordnen.

Betrachtet man die Episode im homerischen Kontext, so erscheint Bloom als Odysseus, der sich dem schwarzen Zauber der Circe (hier verkörpert von Bella/Bello Cohen) widersetzt und damit ihren Zauber bricht: „BLOOM: (*Coldly*) You have broken the spell.“ (U 661) Nachdem sein Hosenknopf abgesprungen ist, verändert sich Blooms

⁴¹⁵ Vgl. Kapitel II.1.a und II.1.b dieser Arbeit.

Verhalten, er erscheint selbstbewusster und behauptet sich auch gegenüber Bella Cohen: „BELLA: You'll know me the next time. BLOOM: (*Composed, regards her*) *Passée.*“ (U 662) Doch trotz dieser Veränderung in Blooms Verhalten aufgrund des gebrochenen Zaubers bleibt die Darstellung von „Leopold Paula Bloom“⁴¹⁶ eher androgyn. Die Grenzen zwischen den Geschlechtern bleiben undeutlich.

d. Zur Aufhebung der Kategorien „Jungfrau“ und „Hure“ am Beispiel der drei Huren Kitty, Zoe und Florry als *three wise virgins*

Im Circe-Kapitel findet sich eine weibliche Dreiergruppe in Gestalt der drei Huren Kitty Ricketts, Zoe Higgins und Florry Talbot. Im Gegensatz zu Figuren wie Molly Bloom, Lydia Douce, Mina Kennedy und Gerty MacDowell handelt es sich bei ihnen nachweislich um Prostituierte. Diese ohnehin schon eindeutige Darstellung wird auch dadurch verstärkt, dass auf Merkmale der Fledermaus angespielt wird.⁴¹⁷ So werden Zoe und Stephen, die zum Lied „My girl's a Yorkshire girl“ tanzen, von den Zwielfichtstunden umgeben: „They [the twilight hours] are in grey gauze with dark bat sleeves that flutter in the land breeze.“ (U 678) Auch das männliche Äquivalent zur Fledermaus, der „vampire man“, kommt im Circe-Kapitel zur Sprache. Auf Zoes Bitte „Give us some parley-voo.“ (U 672), beschreibt Stephen zum Vergnügen der Anwesenden seinen Eindruck von der französischen Gesellschaft: „All chic womans which arrive full of modesty then disrobe and squeal loud to see vampire man debauch nun very fresh young with *dessous troublants*. [...] LYNCH: *Vive le vampire!*“ (U 673) Stephen führt dies weiter aus, indem er Engel und Prostituierte gleichsetzt: „Angels much prostitutes like and holy apostles big dam ruffians.“ (U 673) Dies wiederum erinnert an die Jungfrauen im Roman, die auch mit Prostituierten gleichgesetzt werden. Kitty, Zoe und Florry, die „echten bat-girls“, stehen wiederum mit den Jungfrau/Hure-Figuren in Verbindung. Ein weiterer Bezug, auf den unten eingegangen wird, besteht zwischen dem Bild der „bat-girls“ beziehungsweise dem Vampir und der Mutter.⁴¹⁸

An verschiedenen Stellen des Romans wird auf die Dreiergruppe der Huren vorausgedeutet oder aufgerufen. Auch dies trägt dazu bei, dass letztlich alle Frauenfiguren als miteinander in Verbindung stehend erscheinen. So erinnert die Gruppe von Kitty, Zoe und Florry an die bereits etablierte Gruppe Milly, Molly, May. Zudem Milly, Molly und May sowohl mit Merkmalen der Jungfrau als auch mit denen der Hure ausgestattet wurden. Eine Vorausdeutung auf die Dreiergruppe findet sich im Wandering-Rocks-Kapitel:

⁴¹⁶ Vgl. U 852: „the birth certificate of Leopold Paula Bloom“. Ein weiteres Beispiel stammt ebenfalls aus dem Ithaca-Kapitel: „his [Bloom's] firm full masculine feminine passive active hand.“ (U 788)

⁴¹⁷ Vgl. Unkeless, 130.

⁴¹⁸ Unkeless sieht den Vampir sowohl als Verkörperung der übermächtigen Vater-Figur, als auch der übermächtigen Mutterfigur. Vgl. ebd., 132.

By the provost's wall came jauntily Blazes Boylan, stepping in tan shoes and socks with skyblue clocks to the refrain of My girl's a Yorkshire girl. Blazes Boylan [...] offered to the three ladies the bold admiration of his eyes and the red flower between his lips. [...] *My little Yorkshire rose.* (U 327)

Als Markierung für den Rückverweis dient hier die Anspielung auf das Lied „My girl's a Yorkshire girl“, zu dem Zoe und Stephen im Circe-Kapitel tanzen. Hinzu kommt die Erwähnung von „three ladies“, die Blazes Boylan mit „bold admiration“ ansieht. Diese dreiste Bewunderung ergänzt die Auffassung dieser drei Damen als Vorausdeutung auf die drei Huren Kitty, Zoe und Florry.

Das Lied, das Boylan singt, handelt von einer Frau, die neben ihrem Ehemann zwei Liebhaber hat.⁴¹⁹ Dies wiederum ist eine Anspielung auf Molly, die Boylan an diesem Tag zum Schäferstündchen erwartet und über die gemutmaßt wird, Boylan sei nicht ihr einziger Liebhaber. Andererseits bezieht sich das Lied auch auf die Hure Zoe Higgins, die aus Yorkshire stammt (Vgl. U 619) und daher begeistert „That's me.“ (U 676) ruft, als dieses Lied in Bella Cohens Bordell gespielt wird.

Eine weitere Verbindung lässt sich zwischen den drei Huren und den „Vestal Virgins“ aus Stephens „Parable of the Plums“ erkennen. So bezeichnet Lynch Kitty, Zoe und Florry als „Three wise virgins.“ (U 637) und ahmt damit Professor MacHugh nach, der sich zuvor genauso über die Frauen in Stephens Geschichte geäußert hat: „Wise virgins, professor MacHugh said.“ (U 184) Damit werden Huren und Jungfrauen erneut zueinander in Beziehung gesetzt. Für das Circe-Kapitel ist vor allem dieser Bezug von Bedeutung. Was sich aus diesem Rückverweis für die Figuren aus Stephens Parabel ergibt, wird weiter unten geklärt.

Ein weiterer Aspekt, der sich bei der Betrachtung der drei Figuren ergibt, sind die Namen. An einer Stelle im Text werden die Namen der drei Huren variiert: Kitty-Kate, Zoe-Fanny und Florry-Teresa. (Vgl. U 626) Dies geschieht an einem Punkt, an dem die drei Frauen erzählen, wie sie in die Prostitution geraten sind. Daraus ergeben sich verschiedene Deutungsmöglichkeiten. Zoe-Fanny Higgins lässt sich durch diese Namensvariation mit Blooms Großmutter mütterlicherseits in Zusammenhang bringen: „Bloom, only born male transubstantial heir of Rudolf Virag [...] and of Ellen Higgins, second daughter of Julius Higgins (born Karoly) and Fanny Higgins (born Hegarty) [...].“ (U 797) Bei dieser Aufzählung fällt auf, dass weder Julius noch Fanny geborene Higgins sind, was die Frage aufwirft, woher dieser Name stammt. Dies verstärkt jedoch den Eindruck, dass die Assoziation der Hure Higgins mit Blooms Großmutter beabsichtigt ist. Wie oben gezeigt wurde, assoziiert sich Zoe mit dem Lied über das Yorkshire Girl, welches zwei Liebhaber neben dem Ehemann hat. Durch die Assoziation von Zoe-Fanny Higgins mit Blooms Großmutter lässt sich dieses Thema des Ehebruchs noch mehr ausweiten.

⁴¹⁹ Vgl. Bowen, 158f., 294, 302.

Andererseits ist der Name „Fanny“ auch eine umgangssprachliche Bezeichnung für das weibliche Geschlechtsteil.⁴²⁰ Diese Deutung, die sich offensichtlich in das Rotlichtmilieu einfügt, wird im Circe-Kapitel wiederum durch die vergleichbar vulgäre Namensvariation von Kitty-Kate zu Cunt-Kate⁴²¹ aufgegriffen. In diesem Zusammenhang lässt sich die eher züchtige Bezeichnung Florry-Teresa als Ironie begreifen.

Als weiterer Rückverweis auf die bereits erwähnte Parabel, die Stephen erzählt, kann Florry auch als Gegenstück zu Florence MacCabe (Vgl. *U* 46) gedeutet werden. Florence ist eine Hebamme, deren Auftreten Stephen zur „Parable of the Plums“ inspiriert, in der sie als Jungfrau auftritt. Die beiden „vestal virgins“ in Stephens Parabel kaufen ihren Reiseproviant bei einer gewissen Kate Collins (*U* 184), einer Vorausdeutung auf Kitty-Kate. Durch Kate Collins ist auch das Verhältnis von zwei Dreiergruppen wieder ausgeglichen. Andererseits erinnert der Name Kitty an die historische Person der Katherine O’Shea, die die Geliebte und der Ruin von Charles Steward Parnell war.⁴²² Der Name Kitty wird in diesem Zusammenhang abfällig benutzt und dies wird durch den Zusatz Kate noch verstärkt.

Es wird deutlich, dass die drei Huren sich mit den übrigen Frauenfiguren in Verbindung bringen lassen. Obwohl Florry, Zoe und Kitty eindeutig als Huren auftreten, werden auch hier die Grenzen zwischen den Kategorien verwischt.

4. Die Mutter als Bedrohung: Zur Dominanz des Aspekts der *furchtbaren Mutter* in *Ulysses*

Hinsichtlich der Mutter-Figuren in *Ulysses* lässt sich wiederum eine Dreiergruppe erkennen: Mina, Molly und May. Wie bei der oben analysierten Gruppe, bestehend aus Milly, Molly und May, sind auch hier die Namen der Figuren alliterativ und auch klanglich ähnlich. Die Figur Mina Purefoy, die im Laufe des Tages einen Sohn zur Welt bringt, erscheint in diesem Zusammenhang als Verkörperung der *guten* und *schöpferischen Mutter*. Damit ist sie kontrastiv zu Molly angelegt, die zwar als gebärfähig, aber nicht als empfangend oder gebärend beschrieben wird. May kann im Gegensatz zu Mina als Typus der *furchtbaren Mutter* gesehen werden, da sie nicht nur mit dem Tod assoziiert wird, sondern auch die Entwicklung ihres Sohnes behindert.

Insgesamt wird Mutterschaft in *Ulysses* als Bedrohung gestaltet, was sich vor allem auch an der Umdeutung des Fruchtbarkeitssymbols Meer in ein Todessymbol zeigt. Das Meer erscheint hier nicht als fruchtbarer Ort des Lebens, sondern als bedrohlicher Ort

⁴²⁰ Vgl. *OED*, s. v. *Fanny*.

⁴²¹ Vgl. *U* 688. Cunt ist ebenfalls eine vulgäre Bezeichnung für das weibliche Geschlechtsteil. *OED*, s. v. *Cunt*, 1).

⁴²² Katherine O’Sheas Ehemann lenkte die Aufmerksamkeit auf die Affäre von Parnell und seiner Frau, als er 1889 die Scheidung einreichte. Der Skandal, in den Parnell daraufhin verwickelt wurde, führte zu seinem Verlust von politischer Macht. (Siehe *Joyce A to Z*, s. v. *O’Shea, Katharine* (‘Kitty’) (1864-1921); *O’Shea, Capt. William Henry* (1840-1905), *Parnell, Charles Stewart* (1864-1891).) Auf diese Geschichte wird z. B. auch im Eumaeus-Kapitel ausführlich eingegangen. Vgl. *U* 754ff.

des Todes, als gewaltig und unzähmbar. Diese Darstellung fügt sich in die Gestaltung der Mutterfigur May Dedalus als *furchtbare Mutter* ein. Durch die Gestaltung von Mina Purefoy, die als einzige Frauenfigur des Romans eindeutig als schöpferische und fruchtbare Mutter erscheint, wird der Kontrast zur furchtbaren Mutter verstärkt. Der bedrohliche Aspekt des Muttertypus ist in *Ulysses* dominant.

a. Der Aspekt der *furchtbaren Mutter* am Beispiel der Figur May Dedalus als bedrohliche und einschränkende Instanz

Weiter oben wurde aufgezeigt, wie die Figur May besonders durch die kontrastive Darstellung mit Molly als Verkörperung von Tod und Vergänglichkeit erscheint. An dieser Stelle soll noch einmal auf die Figur der May in ihrer Funktion als Mutter eingegangen werden.

Wie schon erläutert, erscheint May Dedalus in *A Portrait* vorrangig als moralische und religiöse Instanz, die ihren Sohn auf dem rechten Weg halten möchte. Dadurch wird sie für Stephen zu einer bedrohlichen und lebensverweigernden Kraft. Die Mutter wurde dabei in *A Portrait* von einer Figur zu einer für Stephen negativen und einschränken- den Instanz reduziert. Diese Reduktion wird in *Ulysses* so zugespitzt, dass May Dedalus nur noch als Geist im Bewusstsein Stephens auftritt. Stephens Weigerung, seiner Mutter zuliebe religiösen Glauben vorzutäuschen, wurde bereits in *A Portrait* thematisiert und wird hier als Thema ebenfalls verschärft. Stephen leidet unter Gewissensbissen, weil er sich weigerte, am Sterbebett seiner Mutter ihrem Wunsch entsprechend niederzuknien und zu beten. (Vgl. *U* 4) Damit wird die Mutter im Zusammenhang mit Stephen zu einer Instanz, die er besiegen und überwinden muss, um seine Loslösung von der Kirche und Hinwendung zur Kunst zu vollenden. Die Mutter erscheint somit für Stephen als Bedrohung seiner Integrität. Ihr Ziel ist es, so deutet Stephen den Ausdruck in ihren Augen, ihn von seinem Lebensweg abzubringen. „Her glazing eyes, [...] to shake and bend my soul. [...] Her eyes on me to strike me down.“ (*U* 10) Daraus erklärt sich sein Flehen, am Leben gelassen zu werden: „No mother. Let me be and let me live.“ (*U* 10) May Dedalus erscheint hier unter dem archetypischen Aspekt der *furchtbaren Mutter*.

Stephens Überwindung dieser einschränkenden Instanz wird im Circe-Kapitel beschrieben, wo May erneut in seinem Bewusstsein auftritt und versucht, ihn in den Schoß der Kirche zurückzuholen. Stephen widersetzt sich diesem Ansinnen und befreit sich vom erdrückenden Mutterbild, indem er erneut sein Credo „non serviam“ bekräftigt. (Vgl. *U* 682f.) Im Kontext der übrigen Frauenfiguren, die letztlich alle miteinander verbunden sind und sowohl Züge der Jungfrau, als auch der Hure tragen, erscheint die Tatsache, dass Stephen May im Rotlichtviertel besiegt, relevant.

May Dedalus wird außerdem mit dem Meer assoziiert, wodurch sie in ihrer Gestaltung im weitesten Sinne zur Gruppe der „seaside girls“ gehört. Während die „seaside

girls“ über die Assoziation, die Bloom durch die Erwähnung von Blazes Boylans Lied macht, in Verbindung stehen, gehört die Assoziation Meer-Mutter in den Bereich von Stephen. Dadurch ergibt sich eine unterschiedliche Bewertung durch die beiden männlichen Protagonisten. Im Zusammenhang mit Stephen wird Mutterschaft als bedrohlich bewertet, weshalb das Meer ebenfalls als gefährlich erscheint. Bloom hingegen assoziiert über das Lied der „seaside girls“ verführerische Frauen, die jedoch nicht treu sind.

Es ist die Figur Buck Mulligan, die die Verbindung Meer-Mutter einführt: „Isn't the sea what Algy calls it: a grey sweet mother? The snotgreen sea. The scrotumtightening sea. *Epi oinopa ponton*. [...] *Thalatta! Thalatta!* She is our great sweet mother. Come and look.“ (U 3) Das Bild des Meeres als Mutter sowie die weinrote Farbe des Wassers werden von Stephen im weiteren Verlauf der Handlung immer wieder aufgegriffen, dabei aber negativ umgedeutet. Die Assoziation des Meeres mit Stephens Mutter wird ebenfalls durch Buck Mulligan hergestellt: „– Our mighty mother, Buck Mulligan said. He turned abruptly his great searching eyes from the sea to Stephen's face. – The aunt thinks you killed your mother, he said.“ (U 4)

Da die Mutter für Stephen eine Bedrohung darstellt, lässt sich seine Angst vor dem Meer und seine Abscheu gegen Wasser auch in diesem Zusammenhang verstehen. Dies wird schon in *A Portrait* angedeutet: „A faint click at his heart, a faint throb in his throat told him once more of how his flesh dreaded the cold infrahuman odour of the sea [...].“ (P 181) In *Ulysses* wird Stephens Abneigung gegen Wasser von Buck Mulligan lächerlich gemacht (Vgl. U 18) und seine Angst vor dem Meer findet Ausdruck in seinen Gedanken über den ertrunkenen jungen Mann.

Bezüglich der Figur May Dedalus ist eine weitere Assoziation Stephens von Bedeutung. Während eines Spaziergangs am Strand von Sandymount grübelt Stephen über die Assoziation von Meer und Mutter nach:

Tides, myriadislanded, within her, blood, not mine, oinopa ponton, a winedark sea. Behold the handmaid of the moon. In sleep the wet sign calls her hour, bids her rise. Bridebed, childbed, bed of death, ghostcandle. Omnis caro ad te veniet. He comes, pale vampire, through storm his eyes, his bat sails, bloodying the sea, mouth to her mouth's kiss. (U 60)

Stephen führt hier das Bild des Meeres als Mutter aus und erweitert es um einige Aspekte, die im weiteren Verlauf der Erzählung aufgegriffen werden. So wird das Meer mit weiblichen Eigenschaften verknüpft. Durch den Verweis auf den Mond („handmaid of the moon“⁴²³) und die blutrote See („blood, not mine, oinopa ponton, a winedark sea“) wird auf den weiblichen Zyklus angespielt. Damit wird erneut eine Verbindung zu den übrigen Frauenfiguren im Roman hergestellt, die alle an diesem Tag menstruieren.⁴²⁴

⁴²³ Der Satz „Behold the handmaid of the moon.“ stellt eine Parodie des katholischen Angelus Gebets „Behold the handmaid of the Lord.“ dar. Vgl. Kiberd, 964.

⁴²⁴ So denkt Bloom über seine heimliche Brieffreundin, Martha: „Such a bead headache. Has her roses, probably.“ (U 96). Der Ausdruck „roses“ kann in diesem Zusammenhang als Euphemismus für die Menstruation gesehen werden. In diesem Zusammenhang lässt sich auch die Rose der Sirene Lydia Douce deuten: „Miss Douce said, sighed above her jumping rose.“ (U 335). Gerty MacDowells Periode setzt

Die Menstruation wird innerhalb des Romans zwiespältig bewertet. So erscheint sie zwar als Zeichen für Fruchtbarkeit und Gebärfähigkeit, gleichzeitig aber auch als Merkmal, dass es in diesem Zyklus nicht zur Befruchtung und damit zur Fortpflanzung gekommen ist. So denkt Bloom mitleidig über die Krankenschwester Callan, die ironischerweise im Entbindungs Krankenhaus arbeitet: „[...] a young face for any man to see but yet was she left after long years a handmaid. Nine twelve bloodflows chiding her childless.“ (U 504) Die neun mal zwölf „bloodflows“ (Bloom hat Nurse Callan neun Jahre lang nicht gesehen, eine Anspielung auf die neun Monate der Schwangerschaft), symbolisieren hier Unfruchtbarkeit.

Stephen deutet die blutrote See noch negativer als Bloom, indem er sie mit einem pessimistischen Lebenszyklus assoziiert: „Bridebed, childbed, bed of death [...].“ (U 60) Auch hier findet sich wieder die Dreiteilung, die an die beiden Frauenkonstellationen Milly, Molly, May und Mina, Molly, May erinnert. Der Lebenszyklus, den Stephen beschreibt, beschränkt sich jedoch auf Fortpflanzung und Tod und spiegelt damit nur eine Facette der vielfältigen Bedeutungen, die mit den Frauenfiguren verbunden sind, wider.

In Bezug auf dieses Bild von Mutterschaft, das Stephen, unter dem Eindruck des Todes seiner Mutter zeichnet, spielt er auf den Vampir an⁴²⁵. Der Vampir kann als Symbol für die Kirchenväter gesehen werden, die Stephen für diesen pessimistischen Lebenszyklus verantwortlich macht.⁴²⁶ Durch die Erwähnung der „bat sails“ wird durch diese Textstelle auch eine Verbindung mit den weiter oben beschriebenen „bat girls“ hergestellt.

Verschiedene Elemente, die im Zusammenhang mit der Figur der May Dedalus eingeführt werden, tragen also dazu bei, sie mit den Frauenfiguren im gesamten Roman zu verbinden. Diese sind das Meer als Symbol für die Mutterschaft aber auch den Tod, der Verweis auf Fledermäuse beziehungsweise Vampire und die Anspielung auf den Zusammenhang zwischen der Menstruation und dem Mond, was wiederum auf das Meer und die Gezeiten verweist.

Da Stephen seine Mutter als Bedrohung empfindet, erscheinen diese Assoziationen eher negativ aber auch sehr mächtig. Die Natursymbole Meer und Mond sind während des gesamten Romans präsent, was für die drei Mutterfiguren Mina, Molly, May ebenso gilt. Dies zeigt sich schließlich auch an der Beschreibung von Molly als *Gea-Tellus*, also als *Erdmutter*: „[...] in the attitude of Gea-Tellus, fulfilled, recumbent, big with seed.“ (U 870) Doch auch hier finden sich wieder zwei Gegensätze. Zum einen May, die wiederum kontrastiv zu Molly negativ gestaltet wird: „[...] whereas that earthly mother which was but a dam to bring forth beastly should die“. (U 509) Zum anderen

während ihrer ‚Begegnung‘ mit Bloom ein (U 470), kurz darauf spekuliert Bloom über die weibliche Menstruation (U 479). Zoe: „Give a bleeding whore a chance.“ (U 619) Molly: „O Jesus wait yes that thing has come on me yes“ (U 913).

⁴²⁵ Stephen greift dieses Bild mehrfach wieder auf. So z. B. im Oxen of the Sun-Kapitel. Vgl. U 509.

⁴²⁶ Zu diesem Ergebnis kommt auch Elaine Unkeless. Vgl. Unkeless, 132.

wird durch die Beschreibung von Mollys Menstruationsfluss – „O patience above its pouring out of me like the sea“ (U 914) – die vorherige Aussage, sie sei „big with seed“, negiert.

b. Mutterschaft als negative und bedrohliche Naturgewalt: Das Meer als *furchtbare Mutter*

Wie gezeigt, wird die Mutter mit dem Meer assoziiert, wodurch das Meer für Stephen eine vergleichbare Bedrohlichkeit erhält, wie May Dedalus. Dies lässt sich am Beispiel des Schicksals des ertrunkenen Mannes, der wiederholt erwähnt wird, zeigen.

Die Leiche des Mannes wird an diesem Tag an Land gespült. Es stellt sich heraus, dass der Man vor neun Tagen im Meer ertrunken ist. Dass diese neun Tage symbolisch als Zeit der Schwangerschaft zu verstehen sind, deutet sich bereits an, wird aber erst durch die Wiederholungen später im Text offenkundig. „– There’s five fathoms out there, he said. It’ll be swept up that way when the tide comes in about one. It’s nine days today.“ (U 25) Stephen erläutert sich selbst, und damit dem Leser, die Situation genauer: „The man that was drowned. A sail veering about the blank bay waiting for a swollen bundle to bob up, roll over to the sun a puffy face, salt white. Here I am.“ (U 25) Hier deutet sich bereits an, dass das Anspülen der Wasserleiche als eine Inversion des Geburtsvorganges gestaltet wird. Der Ausdruck „swollen bundle“ spielt sowohl auf den geschwollenen Bauch der Schwangeren, als auch auf das Baby an. „Here I am.“ erinnert wiederum an den ersten Schrei des Neugeborenen.

In einer dritten Wiederholung wird die *plot typology* endgültig deutlich: „The man that was drowned nine days ago off Maiden’s rock. They are waiting for him now.“ (U 57) „Maiden’s Rock“ deutet auf die vorherigen Erwähnungen dieser Episode zurück und hat dreierlei Funktion.

Erstens ergibt sich durch diese Ortsbezeichnung eine Anspielung auf die jungfräuliche Geburt. Sie wird ins Gegenteil verkehrt, da dem Sohn nicht das Leben geschenkt wird, sondern der Tod. Zweitens ergibt sich durch die Anspielung auf die Jungfrau wiederum eine Assoziation mit dem Jungfrauen-Aspekt, der im Roman immer wieder angesprochen wird. Dies schließt natürlich auch Stephens Mutter May Dedalus mit ein, die dadurch nicht nur über das Symbol des Meeres als Mutter, sondern auch über die Jungfrau mit dieser verkehrten Geburt verbunden ist. Drittens deutet der Hinweis auf „Maiden’s Rock“ die Felsen voraus, mit denen die Frauenfiguren in *Ulysses* assoziiert werden.

Es finden sich im Verlaufe des Romans wie gezeigt immer wieder Verweise auf „rocks“, sowohl mit deutlichem Bezug zu Molly, als auch mit Bezug zum Meer und damit zu den Frauenfiguren im Allgemeinen. So sinniert Bloom im Eumaeus-Kapitel über das Leben eines Seemannes, der nach vielen Jahren zu seiner Frau nach Hause zu-

rückkehrt, um festzustellen, dass sie ihn durch einen anderen Mann ersetzt hat: „Believes me dead. Rocked in the cradle of the deep.“ (U 720) Diese Überlegungen beziehen sich auf Blooms Furcht, sein Platz an Mollys Seite würde auf Dauer durch Boylan eingenommen werden. Gleichzeitig findet sich in dieser Formulierung „Rocked in the cradle of the deep.“ jedoch auch eine Anspielung auf beide Bilder: zum einen das Bild des Meeres als *böse Mutter* (die Wiege wird hier als Grab bezeichnet), zum anderen findet sich in dem Verb „to rock“ ein Hinweis auf die Felsen, mit denen die Frauenfiguren assoziiert werden. Ebenfalls im drittletzten Kapitel findet sich eine ironische Bemerkung, die sich als selbstreflektorisch bezüglich der zahlreichen Anspielungen auf „rocks“ deuten lässt. So fragt Bloom einen Seemann, ob er den „Rock of Gibraltar“, Mollys Heimat, gesehen habe. Der Seemann erwidert darauf: „I’m tired of all them rocks in the sea [...]“ (U 727)

Das Meer bedeutet für Stephen Horror und Tod. Dies schließt sowohl seine Assoziation des Meeres mit seiner Mutter ein, als auch seine grundsätzliche Angst vor dem Wasser. In zwei Szenen wird gezeigt, dass Stephen das Meer als Gefahr für sich selbst, aber auch als Gefahr für die Frauen in seinem Umfeld sieht. So überträgt er seine Vorstellung eines Ertrinkenden auf seine Mutter: „A drowning man. His human eyes scream to me out of the horror of his death. I . . . With him together down . . . I could not save her. Waters: bitter death: lost.“ (U 57) Durch eine spätere Wiederholung dieser Zusammenhänge (*plot typology*) wird die Textstelle deutlicher.

Stephen trifft auf seine Schwester Dilly, die ihn an die verzweifelte Armut, die zu Hause herrscht, erinnert. „She is drowning. Agenbite. Save her. Agenbite. All against us. She will drown me with her, eyes and hair. Lank coils of seaweed hair around me, my heart, my soul. Salt green death.“ (U 313) Diese Passage verweist auf inhaltlicher Ebene zurück auf Stephens Überlegungen, dass er seine Mutter nicht vor dem Ertrinken habe retten können. Hier zeigt sich, warum ihm dies nicht möglich war: Die Rettung hätte seinen Untergang bedeutet.

Das Bild des „seaweed hair“ hat dabei zweierlei Funktion. Zum einen unterstreicht es die Bedrohlichkeit des Meeres beziehungsweise der Mutter. Zum anderen wird auch hier wieder eine Verbindung zu den „seaside girls“ hergestellt. In beiden Bedeutungsfeldern erscheint das weibliche Haar bedrohlich, wobei es in Bezug auf die „seaside girls“ verführerisch, im Zusammenhang mit dem Meer als Mutter eher hypnotisch erscheint. Es ist daher konsequent, dass Stephen schließlich die weibliche Assoziation mit dem Meer negiert und das Meer als „Old Father Ocean.“ (U 63) bezeichnet. Innerhalb des Romans bleibt die Assoziation Meer-Mutter beziehungsweise Frau jedoch generell bestehen. Blooms „woolgathering“ (U 727) bezüglich der Macht des Meeres kann durchaus in diesem Kontext verstanden werden:

[...] the enormous dimensions of the water about the globe. Suffice it to say that, as a casual glance at the map revealed, it covered fully three fourths of it and he fully realised accordingly what it meant, to rule the waves. [...] the eloquent fact remained that the sea was there

in all its glory and in the natural course of things somebody or other had to sail on it [...]. (U 727)

So lässt sich diese Textstelle durchaus als Anerkennung der Übermacht des Weiblichen verstehen. Das Meer beziehungsweise die Frauen zu regieren ist eine große Leistung, zu der nicht jeder fähig ist. Blooms Akzeptanz, dass „somebody or other had to sail on it“, lässt sich wiederum als Einverständnis mit der Affäre seiner Frau deuten. Seine Einstellung erscheint hier deutlich von Verständnis und auch Bewunderung für das Meer beziehungsweise Weiblichkeit geprägt.

Der Ausdruck „to rule the waves“ kann jedoch auch als Rückverweis auf Stephens Einstellung gedeutet werden. „The sea’s ruler“ (U 22) sind in Stephens Vorstellung die Engländer. Dies zeigt sich auch in seinen Überlegungen bezüglich der alten Milchfrau, auf die weiter unten eingegangen wird.

In diesem Zusammenhang erscheint die Mutter als sich bereitwillig Unterwerfende gegenüber den englischen Besatzern und damit mitschuldig an ihrem Elend. Dass sich das von den Engländern beherrschte Meer ebenfalls mit der Figur der Mutter in Verbindung setzen lässt, zeigt sich an folgender Textstelle: „Haines stopped to take out a smooth silver case in which twinkled a green stone.“ (U 23) Diese Zigarettendose, die der Engländer Haines besitzt, lässt sich in doppelter Weise mit dem Bild des beherrschten Meeres beziehungsweise der beherrschten Mutter in Zusammenhang bringen. Zum einen ähnelt die glatte, silberne Oberfläche mit dem glitzernden grünen Stein der irischen Insel mitten im Meer. Damit erscheint Irland als Spielzeug der Engländer. Zum anderen erinnert der runde grüne Stein inmitten der silbernen Fläche an die Bucht von Dublin, die Stephen wiederum mit dem Spucknapf seiner sterbenden Mutter assoziiert: „The ring of bay and skyline held a dull green mass of liquid. A bowl of white china had stood beside her deathbed holding the green sluggish bile which she had torn up from her rotting liver by fits of loud groaning vomiting.“ (U 4) Dies ist ein deutlich pessimistischeres Verständnis, als bei Bloom. In Bezug auf Stephen erscheint das Meer sowohl als *furchtbare Mutter*, als auch als verhängnisvoll für die Mutter selbst.

c. Mina Purefoy als Kontrast zu den bedrohlichen Mutterfiguren: Der Aspekt der guten Mutter

Mina Purefoy tritt ähnlich wie Milly Bloom nicht als Figur im Roman auf, es wird vielmehr nur von ihr berichtet. Sie ist jedoch ähnlich präsent wie Molly, da Bloom immer wieder an sie denkt. So ist seine Reaktion auf ihren hochschwangeren Zustand voller Mitgefühl: „Poor Mrs Purefoy! Methodist husband. Method in his madness.“ (U 203)

Im Oxen-of-the-Sun-Kapitel wird beschrieben, wie Bloom das Krankenhaus, in dem Mina Purefoy liegt, besucht, um sich nach ihrem Befinden zu erkundigen. Dieses Kapitel verweist sowohl durch seine Struktur, als auch durch die Handlung auf das Thema

der Mutterschaft.⁴²⁷ So symbolisieren die neun Abschnitte, in die sich der Text unterteilen lässt, die neun Monate der Schwangerschaft, während der Stil die Entwicklung der englischen Sprache widerspiegelt. Dem *Ulysses*-Schema zufolge ist das Symbol für dieses Kapitel der weibliche Schoß.

Im Verlaufe des Kapitels wird immer wieder betont, wie schwer die Geburt von Minas Kind ist. In diesem Zusammenhang ist Mina gegensätzlich zu Molly gestaltet, die, wie Bloom sich erinnert, keine schweren Geburten zu erleiden hatte. Allerdings ist Mollys Sohn Rudy mit elf Tagen verstorben, während Mina einen gesunden Jungen zur Welt bringt: „’Tis her ninth chick to live [...]“ (U 519) Der Verweis auf das neunte Kind der Mrs Purefoy lässt sich als Anspielung auf die neun Monate der Schwangerschaft, aber auch auf die neun Tage alte Wasserleiche verstehen.

Mrs Purefoy ist, vor allem im Kontrast zu den übrigen Figuren im Text, als sehr fruchtbar gestaltet. Die Beschreibung von ihr im Kreise ihrer Kinder unterstreicht diesen Eindruck:

But their children are grouped in her imagination about the bedside, hers and his, Charley, Mary Alice, Frederick Albert (if he had lived), Mamy, Budgy (Victoria Frances), Tom, Violet Constance Louisa, darling little Bobsy [...] and now this last pledge of their union [...]. (U 551)

Im Gegensatz dazu erscheinen die übrigen weiblichen Figuren als unfruchtbar, da viele der Frauenfiguren als menstruierend und damit als nicht befruchtet dargestellt werden. Molly hat nur eine, bereits erwachsene Tochter. Gertys Heirats- und damit Fortpflanzungschancen werden als äußerst gering beschrieben und Mrs Dedalus erscheint als Geist. Weitere Gegensätze zu Mina Purefoys Fruchtbarkeit finden sich in der neun Tage alten Wasserleiche, die ‚Mutter Meer‘ an diesem Tag hervorbringt, sowie in der Beerdigung Dignams. Mrs Purefoy verkörpert somit als einzige Figur ausschließlich den archetypischen Aspekt der *guten Mutter*.

5. Die Aussöhnung mit dem Bild Irlands als dummliche und obrigkeitshörige alte Frau

Im gesamten Roman tauchen verschiedene alte Frauen im Hintergrund auf, die stets als dummlich naiv und im Zusammenhang mit der Kirche gestaltet werden. Dass dem Hintergrund der Handlung alte Frauen hinzugefügt werden, findet sich schon in *A Portrait* und wird in *Ulysses* fortgeführt. So beobachtet Bloom eine Messfeier: „Then the next one: a small old woman.“ (U 99) Dieses Auftreten fügt sich in das bei Joyce etablierte Bild der alten Frau als fromm und gläubig ein.

Wie eine Analyse der Figur der „milkwoman“ zeigen wird, gestaltet sich der Typus der alten Frau auch in *Ulysses* als vorwiegend negative Figur. Sie ist obrigkeitshörig

⁴²⁷ Vgl. Blamires, 146f.

und bereitwillig unterwürfig wie schon in *Dubliners* und *A Portrait*. Dabei sind diese Frauen stets Verkörperungen Irlands.

Der Unterschied zwischen den Frauenfiguren des Typus der alten Frau, die zum frühen Werk gehören, und denen aus *Ulysses*, ist, dass letztere in ihrer Gestaltung mit den übrigen Frauenfiguren verbunden sind und ihre negative Bedeutung dadurch relativiert wird. Dies zeigt sich besonders am Beispiel der beiden alten Frauen, von denen Stephen in seiner „Parable of the Plums“ erzählt. Sie werden einerseits entsprechend dem Typus der alten Frau mit negativen Eigenschaften wie Obrigkeitshörigkeit und Naivität ausgestattet, erscheinen andererseits jedoch als weiteres Beispiel für die Verschmelzung der Gegensätze von Jungfrau und Hure in *Ulysses*.

a. Die „milkwoman“ als kritische Irland-Figur und ihre Relativierung durch Bezüge zur Figur der Molly

In der Gestalt der alten Milchfrau, die im ersten Kapitel des Romans auftritt, lässt sich, wie auch schon in früheren Werken Joyces, eine kritische Version des traditionellen Irlandbildes erkennen.⁴²⁸ Die alte Frau verkauft den drei Männern im Martello Tower, Stephen, Buck Mulligan und Haines, Milch und akzeptiert, dass sie für ihre Leistung nicht ordentlich entlohnt wird. Stephen deutet dies als Zeichen ihrer Neigung, sich bereitwillig zu unterwerfen:

Silk of the kine and poor old woman, names given her in old times. A wandering crone, lowly form of an immortal serving her conqueror and her gay betrayer, their common cuckoo, a messenger from the secret morning. To serve or to upbraid, whether he could not tell: but scorned to beg her favour. (U 15)

Stephen sieht die alte Frau als Symbol für Irland und versteht seine beiden Gefährten als Besatzer (der Engländer Haines) und Verräter (der Ire Mulligan) Irlands. Die Frau dient diesen beiden Männern, ignoriert jedoch Stephen, den Dichter, obwohl dieser sie nicht ausbeuten möchte.

Stephen listened in scornful silence. She bows her old head to a voice that speaks to her loudly, her bonesetter, her medicineman; me she slights. [...] And to the loud voice that now bids her be silent with wondering unsteady eyes. (U 16)

Die Kritik am Irlandbild wird weiter ausgeführt. Die alte Frau unterwirft sich nicht nur ihren Unterdrückern, sie versteht auch kein Gälisch und hält den Engländer für einen aus dem Westen stammenden Iren. Dies steht im Gegensatz zum des *Irish Revival*, dessen Anhänger die Rückwendung zur irischen Sprache und Kultur, die sie vor allem im Westen Irlands fanden, als grundlegend für die Emanzipation Irlands von England sahen.⁴²⁹

⁴²⁸ Dies ist eine durchaus übliche Deutung der Figur der Milchfrau. Siehe z. B. Tindall, 131. Antje Hartmann, *Osteraufstand und Bürgerkrieg. Die irische Revolution in Geschichte und Literatur*. Köln, 2003, 298.

⁴²⁹ Vgl. *Oxford Companion*, s v. *Literary Revival*.

—Do you understand what he says? Stephen asked her. —Is it French you are talking, sir? the old woman said to Haines. Haines spoke to her again a linger speech, confidently. —Irish, Buck Mulligan said. Is there Gaelic on you? —I thought it was Irish, she said, by the sound of it. Are you from west, sir? —I am an Englishman, Haines answered. (U 16)

Die Milchfrau erscheint also als deutliche Kritik am Irlandbild. Sie unterwirft sich bereitwillig und ist weder mit ihrer eigenen Kultur vertraut, noch weiß sie diese zu schätzen. In diesem irischen Kontext sieht Stephen sich ebenfalls als Diener, jedoch nicht aus freien Stücken. Im Gespräch mit dem Engländer Haines stellt er fest:

— I am the servant of two masters, Stephen said, an English and an Italian. [...] A crazy queen, old and jealous. Kneel down before me. [...] The imperial British state, Stephen answered, his colour rising, and the holy Roman catholic and apostolic church. (U 24)

Dieses Bild, das den britischen Staat sowie die katholische Kirche als Herrscher darstellt, wird im Roman an verschiedenen Stellen wiederholt. Die Frauen haben eine bereitwillig dienende Haltung, wobei sich dieses Merkmal im Wesentlichen auf den Typus der Mutter und der alte Frau beschränkt. So sieht Stephen seine Mutter als von der katholischen Kirche besiegt und unterworfen: „His mother’s prostrate body the fiery Columbanus in holy zeal bestrode.“⁴³⁰ (U 33)

Ein weiteres Beispiel für das religiöse Verhalten der Frauen findet sich im Oxen-of-the-Sun-Kapitel. Hier wird der Siegeszug des katholischen Glaubens und der englischen Besatzung parodistisch rekapituliert. Der Bulle erscheint als Symbol für die katholische Kirche.⁴³¹

[...] so that the women of our island, leaving doughballs and rollingpins, followed after him hanging his bulliness in daisychains. [...] so that maid, wife, abbess and widow to this day affirm that they would rather any time of the month whisper in his ear in the dark of a cow-house or get a lick on the nape from his long holy tongue then [sic] lie with the finest strapping young ravisher in the four fields of all Ireland. (U 522f.)

Die Figur der alten Milchfrau als kritische Version des traditionellen Irlandbildes steht jedoch nicht isoliert im Text, vielmehr ist sie als Kontrast zu Molly gestaltet. Dies belegt das Aussehen der beiden Frauenfiguren. Bei der Beschreibung der Milchfrau werden ihre verschrumpelten alten Brüste mit der fetten Milch kontrastiert: „He watched her pour into the measure and thence into the jug rich white milk, not hers. Old shrunken paps.“ (U 15) Im Gegensatz dazu werden Mollys volle Brüste im Kontext mit Sahne aufgeführt: „Everything on it? [...] her cream. [...] He looked calmly down on her bulk and between her large soft bubs, sloping within her nightdress like a shegoat’s udder. (U 76) Es wird betont, dass die Milchfrau keine eigene Milch produziert („milk, not hers“). Molly hingegen erinnert sich daran, dass sie Milch im Überfluss hatte, als Milly auf die Welt kam: „I had a great breast of milk with Milly enough for two [...] he [Bloom] wanted to milk me into the tea“ (U 893). Damit steht die Milchfrau für Alter und Verfall, während Molly Jugend, Fruchtbarkeit und Fülle symbolisiert.

⁴³⁰ Der irische Saint Columbanus (543-615) predigte die katholische Religion auf dem Kontinent. Vgl. Kiberd, 953; *Oxford Companion*, s. v. *Columbanus*, *St.*

⁴³¹ „Irish bull“ bezieht sich hier auf die päpstliche Bulle von Hadrian IV, die 1555 das Anrecht Henry II auf Irland bestätigte. Vgl. Blamires, 151.

Beide Frauenfiguren verstehen die Männer, die ihnen etwas erklären möchten nicht. Die Milchfrau erscheint unterwürfig und schämt sich dafür, dass sie Haines nicht versteht: „[...] I’m ashamed I don’t speak the language myself.“ (U 16) Molly hingegen setzt sich gegen die Belehrungen Blooms zur Wehr: „—O, rocks! she said. Tell us in plain words.“ (U 77)⁴³² Im Gegensatz zur Milchfrau ist Molly aktiv und aggressiv.

Von Bedeutung ist ebenfalls Stephens Assoziation der alten Frau mit den mythologischen Bezeichnungen für Irland: „Silk of the kine and poor old woman, names given her in old times.“ (U 15) Auch hier wird Molly kontrastiv beschrieben. „None of your lean kine, not much.“ (U 557) Der Gegensatz zwischen den beiden Figuren ist deutlich. Molly ist drall, die alte Frau ist mager. Beide werden jedoch über den Begriff „kine“⁴³³ sowohl mit Irland, als auch mit Kühen in Verbindung gebracht.⁴³⁴ Es gibt weitere Textpassagen, in denen beide Frauenfiguren mit Kühen assoziiert werden. So stellt sich Stephen vor, wie die alte Milchfrau im Morgengrauen ihre Kuh melkt: „Crouching by a patient cow at daybreak in the lush field [...]. They lowed about her whom they knew, dewsikly cattle.“ (U 15) Bloom, der im Metzgerladen hinter einem breithüftigen Dienstmädchen steht, assoziiert das Mädchen und seine Frau Molly mit dem Viehmarkt: „His eyes rested on her vigorous hips. [...] Sound meat there like stallfed heifer. [...] Those mornings in the cattlemarket the beasts lowing in their pens, branded sheep, flop and fall of dung [...] slapping a palm on a ripemeated hindquarter, there’s a prime one [...].“ (U 71) Die Atmosphäre wiederholt sich in Blooms Erinnerung an Molly in ihrem Schlafzimmer: „Swish and soft flop her stays made on the bed. Always warm from her.“ (U 197)

Auch diese Bilder unterstützen wiederum den Kontrast zwischen der unfruchtbaren und vertrockneten Milchfrau und Verkörperung Irlands und der lebendigen und sinnlichen Molly. Durch diese kontrastive Gestaltung werden die beiden Figuren miteinander in Zusammenhang gebracht, was zur Folge hat, dass die negative Bedeutung der alten Milchfrau durch die positiven Aspekte Mollys relativiert wird. Molly erscheint in diesem Kontext als positive Zukunftsaussicht und potentielle Ablösung der alten Frau.

b. Die beiden alten Jungfern in der „Parable of the Plums“: Rückverweis auf die alten Frauen in *Dubliners* und thematische Bezüge zur Figur der Molly als Verführerin und Ehebrecherin

Die beiden Frauenfiguren aus Stephens „Parable of the Plums“ gehören ebenfalls zum Typus der alten Frau. Sie sind obrigkeitshörig und dummlich-naiv, symbolisieren eine

⁴³² An anderer Stelle denkt Bloom über Molly: „All the way from Gibraltar, forgotten all the little Spanish she knew.“ (U 67)

⁴³³ „Silk of the kine“ ist eine traditionelle Bezeichnung für Irland. Kiberd, 947.

⁴³⁴ Mit diesem Bild steht auch das Thema der Maul- und Klauenseuche in Zusammenhang, das innerhalb des Romans immer wieder zur Sprache kommt.

kritische Version des Irlandbildes. Die Geschichte um die beiden „vestal virgins“ beinhaltet zudem einen Rückverweis auf *Dubliners*. Außerdem stellen einige Aspekte der „Parable of the Plums“ eine Verbindung zur Dreiecksgeschichte Bloom, Molly und Boylan dar.

Als offensichtliches Merkmal für einen Rückverweis auf *Dubliners* lassen sich die ersten beiden Zeilen der von Stephen erzählten Parabel deuten, die auch graphisch entsprechend herausgestellt werden:

Dear Dirty Dublin
Dubliners.

—Two Dublin vestals, Stephen said, elderly and pious, have lived fifty and fiftythree years in Fumbally’s lane. [...] (U 184)

Schon die Überschrift⁴³⁵ dieses Absatzes weckt Assoziationen mit dem Kurzgeschichtenzyklus, während die zweite Zeile kaum eine andere Deutung zulässt.⁴³⁶ Somit werden diese beiden alten Frauen schon vor Beginn der eigentlichen Geschichte mit den Figuren aus *Dubliners* in Zusammenhang gebracht. Die gesamte Geschichte erinnert denn auch an den Kurzgeschichtenzyklus, da sie ein offenes Ende hat und die aus *Dubliners* bekannte Rätselstruktur (Gnomon) aufweist.⁴³⁷ Die beiden alten Frauen, als „vestals“ verweisen sie auf römische Priesterinnen, machen einen Ausflug zu *Nelson’s Pillar*, um sich Dublin von oben anzusehen. Das Geld für den Ausflug haben sie sich in einer „red tin letterbox moneybox“ (U 184) zusammengespart. „They put on their bonnets and best clothes and take their umbrellas for fear it may come on to rain.“ (U 184) Oben auf der Nelson Säule angekommen, beachten die beiden lediglich die vielen Kirchen um sie herum: „They see the roofs and argue about where the different churches are: Rathmines’ blue dome, Adam and Eve’s, saint Laurence O’Toole’s.“ (U 187) Die „red tin letterbox moneybox“ und der Wunsch, mit der Nelson Säule ein (phallisches) Symbol für die englische Herrschaft in Irland zu besteigen, unterstreichen, dass die beiden Frauen ihre Herrscher bereitwillig akzeptieren. Sie schmücken sich sogar für dieses Erlebnis besonders heraus. Von der Säule aus beschäftigen sie sich wiederum mit ihrem anderen Herrscher: der katholischen Kirche. Dadurch stellt Joyce, wie zuvor bei allen Figuren, die zum Typus der alten Frau gehören, die Eigenschaft der Obrigkeitshörigkeit heraus.

Im Zusammenhang mit der angeblichen Jungfräulichkeit der „vestal virgins“ (U 184) ergibt sich sowohl eine deutliche Ironie als auch eine Vorausdeutung auf eine spätere Handlung im Text. Der Begriff „vestal virgins“ stellt ohnehin schon eine Einschränkung der Jungfräulichkeit dar, da es sich bei Vestalinnen um Priesterinnen der Göttin Vesta

⁴³⁵ Stephens Parabel wird im Aeolus-Kapitel wiedergegeben. Dieses Kapitel spielt in einer Zeitungsredaktion und ist diesem journalistischen Kontext entsprechend gestaltet. Es besteht aus einer Vielzahl von Absätzen, die jeweils mit schlagzeilenähnlichen Überschriften versehen sind.

⁴³⁶ Zu diesem Ergebnis kommen u. a. auch Schneider, *Alttestamentarische Anspielungen*, 194f., und Kiberd, 999.

⁴³⁷ Kiberd sieht in Stephens Parabel gar eine Parodie der *Dubliners* Geschichten. Kiberd, 999.

aus vorchristlicher Zeit handelt.⁴³⁸ Ihre Jungfräulichkeit war nur eine vorübergehende Phase der Enthaltensamkeit, die in Zusammenhang mit ihrem Priesteramt, das den Frauen vorbehalten war, stand.⁴³⁹ Durch die Anspielung auf diesen bedeutenden Zuständigkeitsbereich der Frauen in vorchristlicher Zeit und die Autoritätshörigkeit der beiden „vestal virgins“ ergibt sich eine Diskrepanz, die die Aufmerksamkeit auf das dümmlich-naive und unterwürfige Verhalten der alten Frauen lenkt.

Den beiden wird vom Betrachten der Kirchen so schwindelig, dass sie ihre Röcke lüften: „But it makes them giddy to look so they pull up their skirts ...“ (U 187) Stephens Erzählung wird an dieser Stelle unterbrochen, so dass dieser Satz zunächst isoliert erscheint. Damit wird die Ironie, dass zwei jungfräuliche alte Frauen oben auf dem phallischen Symbol ihrer Besitzer ihre Röcke heben, deutlich hervorgehoben. Gleichzeitig kann diese Handlung als Vorausdeutung auf die Nausicaa-Episode gesehen werden, in der die jungfräuliche Gerty ebenfalls ihre Röcke hebt. Stephen fährt mit der Erläuterung fort: „– And settle down on their striped petticoats, peering up at the statue of the onehanded adulterer.“ (U 187) Mit dem „onehanded adulterer“ ist die Statue von Lord Nelson gemeint, die sich oben auf der Säule befindet.⁴⁴⁰ Dass sie zu einem Ehebrecher aufsehen, stellt die beiden vorgeblich ehrbaren Jungfrauen natürlich erneut in Frage. Der Verweis auf den Ehebrecher ist andererseits ebenfalls Vorausdeutung auf die Nausicaa-Episode. Da es zu keinem wirklichen Kontakt zwischen Gerty und Bloom kommt, kann Bloom durchaus als einarmiger, das heißt unvollständiger Ehebrecher gesehen werden.

Die Namen der beiden Frauen werden als „Anne Kearns“ und „Florence MacCabe“ angegeben. Letztere wurde von Stephen schon früher am Morgen als „Mrs Florence MacCabe, relict of the late Patk MacCabe, deeply lamented, of Bride Street.“ (U 46) identifiziert. Damit wird deutlich, dass zumindest diese Figur keineswegs eine Jungfrau ist. Es liegt nahe, dass es sich bei Anne Kearns und Florence MacCabe um jene beiden Hebammen handelt, die Stephen am Sandymount Strand gesehen hat. Aufgrund dieser Schlussfolgerung lässt sich die folgende Textstelle als ein weiterer Rückverweis auf *Dubliners* deuten. „Two old women fresh from their whiff of the briny trudged through Irishtown along London bridge road, one with a sanded umbrella, one with a midwife’s bag in which eleven cockles rolled.“ (U 310) Die Bewegung von Irishtown hin zu London bridge road, erinnert an die beiden Flynn Schwestern, deren Bruder stets davon geträumt hatte, noch einmal seinen Geburtsort Irishtown zu besuchen.⁴⁴¹ Im Gegensatz zu

⁴³⁸ Vgl. Kiberd, 998.

⁴³⁹ Vgl. Lissner/Süssmuth/Walter, s. v. *Jungfräulichkeit: Christliche Tradition, s. v. Urbilder, weibliche: Historische und mythologische Ausformungen.*

⁴⁴⁰ Die Nelson Säule existiert im heutigen Dublin nicht mehr. Sie wurde 1966 von der IRA gesprengt, weil diese sie als Symbol für den britischen Kolonialismus empfand. Vgl. *Joyce A to Z*, s. v. *Nelson’s Pillar.*

⁴⁴¹ Florence Walzl sieht in den beiden Flynn Schwestern eine Vorausdeutung der beiden „vestal virgins“, bringt sie jedoch nicht in Zusammenhang mit diesen beiden alten Frauen. (Vgl. Walzl, „The Sisters“, 406ff.) Als Markierung für eine Wiederholung reicht die Erwähnung zweier alter Frauen allein

den beiden Flynn Schwestern, die nichts unternommen haben, um diesen Wunsch umzusetzen, werden diese beiden alten Frauen als sich aktiv von Irland ab- und zu England hinwendend dargestellt.

Von großer Bedeutung, sowohl für die Parabel, als auch für den gesamten Roman, sind auch die Pflaumen, die schon im Titel vorkommen. „They put the bag of plums between them and eat the plums out of it one after another, wiping off with their handkerchiefs the plumjuice that dribbles out of their mouths and spitting the plumstones slowly out between the railings.” (U 189) Die Funktion der Pflaumen ist mehrschichtig. So dient das Bild der auf den Asphalt gespuckten Pflaumensteine als Illustration der Unfruchtbarkeit der beiden alten Frauen, die als Verkörperungen Irlands gesehen werden können. Andererseits dienen die vergeudeteten Pflaumensteine, die nicht in fruchtbare Erde gepflanzt werden, wiederum als Vorausdeutung auf die beiden erotischen Kontakte von Bloom und Molly. Bloom vergeudet seinen Samen bei seiner Begegnung mit Gerty, während Boylans Samen aus Molly heraus gewaschen werden (Vgl. U 877, 914). Dieses Thema des vergeudeteten Samens, welches mehrfach thematisiert wird, ist wiederum eine Anspielung auf die Rolle des „seedcakes“ in Blooms und Mollys Beziehung. Auf diesen Aspekt wird im nächsten Kapitel noch eingegangen.

Die Pflaumen stehen jedoch auch in Zusammenhang mit der Dreiecks-Konstellation Bloom–Molly–Boylan, die im Roman stets präsent ist. So erinnern die „plums“ aus dem Titel der Parabel an ein Produkt, über dessen Werbung sich der Anzeigenakquisiteur Bloom immer wieder Gedanken macht. Es handelt sich dabei um Plumtree’s potted meat, das ausgerechnet in einer Zeitungsanzeige, die unter den Todesanzeigen platziert ist, beworben wird. Die verschiedenen Wiederholungen dieser Werbung stellen ein weiteres Beispiel von *plot typology* dar.⁴⁴²

Die Einführung dieses Produktes mit seinen zahlreichen Assoziationen ist eingebettet in Blooms Überlegungen zu Boylans Brief an Molly und an Mollys bevorstehendes Schäferstündchen. (Vgl. U 91) Schon diese Passage macht deutlich, dass Plumtree’s potted meat als Symbol für Mollys Seitensprung verstanden werden kann. Die Werbung für die Fleischkonserve lautet: „*What is home without Plumtree’s Potted Meat? Incomplete. With it an abode of bliss.*” (U 91)

Die Pflaumen, wie auch der Pflaumenbaum, wenn man die Nelson Säule als solchen deutet, stellen die Verbindung zwischen der „Parable of the Plums“ und dieser Werbung dar. Das Wort „incomplete“ kann als weiterer Hinweis gedeutet werden. Die Pflaumensteine sind, wie dargelegt, sowohl ein Symbol für Unfruchtbarkeit und damit für Unvollständigkeit, als auch eine Vorausdeutung auf die unfruchtbaren beziehungsweise unvollständigen Begegnungen zwischen Bloom und Gerty, sowie Molly und Boylan.

allerdings nicht aus, da dieser Frauentyp sehr häufig bei Joyce vorkommt. Die Erwähnung von Irishtown und London bridge road ist jedoch eine sehr deutliche Markierung.

⁴⁴² Restuccia nennt dieses Beispiel für *plot typology* in ihrer Arbeit, bezeichnet es allerdings als „another minor example“. Restuccia, *Figural Realism*, 115f. In Bezug auf die verbindenden Merkmale der Frauenfiguren ist diese *plot typology* allerdings keineswegs als geringfügig einzustufen.

Dass Plumtree's potted meat damit wirbt, aus einem unvollkommenen Heim „an a-bode of bliss“ zu erschaffen, kann als Ironie hinsichtlich des Bloomschen Heims gesehen werden. Tatsächlich ist ihre Beziehung unvollkommen, da sie seit dem Tod ihres zweiten Kindes vor elf Jahren keinen Verkehr mehr hatten. (Vgl. *U* 213, 869) Zudem liegt Bloom grundsätzlich andersherum, mit den Füßen auf dem Kopfkissen, im Bett (Vgl. *U* 917), was sich als weiteres Zeichen für die Entfremdung der beiden liest. Boylan, der Molly zu einem erotischen Nachmittag besucht, bringt einen Topf eben dieser Fleischkonserve mit, die die beiden dann gemeinsam im Ehebett der Blooms verzehren. (Vgl. *U* 876) Als Bloom nach Hause kommt, findet er die Reste dieses Picknicks vor:

What did his limbs, when gradually extended, encounter?
New clean bedlinen, additional odours, the presence of a human form, female, hers, the imprint of a human form, male, not his, some crumbs, some flakes of potted meat, recooked, which he removed. (*U* 862f.)

Die Fleischkonserve wird somit zum Symbol für die gestörte Beziehung zwischen Bloom und Molly, deren Symptom letztlich Mollys Ehebruch und Blooms Faszination damit ist. Eine Inventur der Regale in der Bloomschen Küche, die im Ithaca-Kapitel vorgenommen wird, legt diesen Zusammenhang nahe: „[...] an empty pot of Plumtree's potted meat [...] a quarter of soured adulterated milk [...]“ (*U* 788) Das Wort „adulterated“ bezieht sich zwar auf die verdorbene Milch, andererseits wird Milch, wie gezeigt, mit Molly assoziiert. Daher ergibt sich, unterstützt durch das Nebeneinander von Plumtree's potted meat und „adulterated milk“⁴⁴³, auch die Anspielung auf *adultery*, den Ehebruch. Dies wiederum lässt sich als Rückverweis auf die beiden „vestal virgins“ sehen, die, ihre Pflaumen verzehrend, zum „onehanded adulterer“ hinaufsehen.

Vor einer zu gewichtigen Interpretation der Plumtree-Assoziation scheint im Ithaca-Kapitel allerdings gewarnt zu werden: „Manufactured by George Plumtree, [...].The name on the label is Plumtree. A plumtree is a meatpot, registered trade mark. Beward of imitations. Peatmot. Trumplee. Montpat. Plamtroo.“ (*U* 800) Die Warnung vor Nachahmung beziehungsweise Wiederholung kommt für die Leser an dieser Stelle im Text allerdings zu spät.

6. Die Aufhebung des Kontrasts zwischen den Aspekten der *furchtbaren* und der *guten Mutter* in Mollys Bewusstsein am Beispiel der Symbole *plumstones* (Unfruchtbarkeit) versus *seedcake* (Fruchtbarkeit)

Wie oben beschrieben, lassen sich die Pflaumenkerne, die von den beiden alten Frauen in Stephens „Parable of the Plums“ auf den Boden gespuckt werden, auch als Hinweis auf den „seedcake“ sehen, der eine Rolle in der Beziehung von Molly und Bloom spielt.

⁴⁴³ Vgl. *U* 788. Es werden noch weitere Gegenstände aufgezählt, die aus dem Geschenkkorb („an oval wicker basket“), den Boylan an Molly hat schicken lassen (*U* 291), stammen. Außerdem deutet auch die Beschreibung „two onions, one the larger, Spanish, entire, the other, smaller, Irish, bisected with augmented surface and more redolent“ auf Molly hin.

Bloom, der den ganzen Tag in Dublin herumläuft, um seine Frau nicht bei ihrem Ehebruch mit Blazes Boylan überraschen zu müssen, erinnert sich im Verlauf des Romans immer wieder an ein Erlebnis mit Molly. Die Bedeutung dieser Erinnerung wird jedoch erst durch *plot typology* im letzten Kapitel des Romans deutlich.⁴⁴⁴ Blooms Erinnerung wird im ersten Teil des Romans ausführlich dargestellt:

Stuck on the pane two flies buzzed, stuck.

[...] Touched his sense moistened remembered. Hidden under wild ferns on Howth. [...] Pillowed on my coat she had her hair, earwigs in the heather scrub my hand under her nape, you'll toss me all. O wonder! Coolsoft with ointments her hand touched me, caressed: her eyes upon me did not turn away. Ravished over her I lay, full lips full open, kissed her mouth. Yum. Softly she gave me in my mouth the seedcake, warm and chewed. Mawkish pulp her mouth had mumbled sweet and sour with spittle. Joy: I are it: joy. Young life, her lips that gave me pouting. Soft, warm, sticky, gumjelly lips. Flowers her eyes were, take me, willing eyes. Pebbles fell. She lay still. A goat. Noone. High on Ben Howth rhododendrons a nannygoat walking surefooted, dropping currants. Screened under ferns she laughed warmfolded. Wildly I lay on her, kissed her; eyes, her lips, her stretched neck, beating, woman's breasts full in her blouse of nun's veiling, fat nipples upright. Hot I tongued her. She kissed me. I was kissed. All yielding she tossed my hair. Kissed, she kissed me.

Me. And me now.

Stuck, the flies buzzed. (U 223f.)

Einige Schlüsselbegriffe werden im weiteren Verlauf der Erzählung mehrfach wiederholt, bevor im letzten Kapitel eine ausführliche Wiederholung endgültig die Bedeutung dieser Erinnerung herausstellt. Doch auch für sich betrachtet gibt diese Passage Auskunft über die Figur Molly. Diese erscheint hier nämlich als gleichberechtigt mit Bloom, wenn nicht sogar als sexuell aktiver und aggressiver. So ist zunächst Bloom aktiv („her hair [...] my hand under her nape, you'll toss me all“; „I lay on her, kissed her“ etc.), doch dann erscheint Molly ebenfalls als aktiv („She kissed me.“; „I was kissed.“; „she tossed my hair.“). Die Weitergabe des *seedcake* hingegen geschieht durch Molly. Dies lässt sich als umgekehrte Befruchtung, eine Befruchtung des „womanly Bloom“ durch Molly deuten, was wiederum eine Verkehrung des herkömmlichen Frauenbildes darstellt.

Blooms Erinnerung deutet auf eine vorherige Textstelle zurück, die sich erst durch diese Passage (und endgültig erst durch deren Wiederholung) erklärt. So erinnert sich Bloom in der Lestrygonian-Episode: „Soft, warm, sticky, gumjelly lips. [...] She kissed me. I was kissed. [...] Kissed, she kissed me.“ (U 224) Bei diesen Sätzen liegt eine Verbindung in Form von *linguistic typology* vor. Im Calypso-Kapitel werden Blooms Gedanken zu Boylans Brief an Molly wiedergegeben: „Lips kissed, kissing kissed. Full gluey woman's lips.“ (U 81) Erst durch die Wiederholung im Lestrygonians-Kapitel wird der Kontext (eine romantisch-erotische Begegnung mit Molly) dieser beiden Sätze deutlich.

Weitere Markierungen für das Wiedererkennen von Wiederholungen der oben zitierten Passage sind die folgenden Worte: „Howth“, „rhododendrons“, „(wild) ferns“,

⁴⁴⁴ Vgl. Restuccia, *Law of the Father*, 43f.

„seedcake“ und „Yum“. Wie auch bei anderen Fällen von Typologie zeigen diese Worte den Lesern an, dass es sich um eine Wiederholung der ausführlichen Erinnerung von Bloom handelt. Bei den Wiederholungen werden jeweils unterschiedliche Aspekte der Beziehung von Bloom und Molly herausgestellt.

So erinnert sich Bloom während seines Mittagessens im Ormond Hotel mehrfach an die Szene auf Howth: „Ben Howth, the rhododendrons. We are their harps. I. He. Old. Young.“ (U 349) Diese Textstelle macht deutlich, dass Molly innerhalb der Beziehung der beiden den dominanten Teil darstellt. Die folgende Stelle erklärt, in welcher Weise Molly Macht ausübt: „Beerpull. Her hand that rocks the cradle rules the. Ben Howth. That rules the world.“ (U 372) Der Verweis auf die Bierpumpe zeigt, dass es um die Macht der Sexualität geht. Das Wort „beerpull“ bezieht sich auf das Verhalten von Lydia Douce, die durch rhythmisches Auf- und Abstreicheln am Griff der Bierpumpe versucht, einen ihrer Kunden zu verführen.⁴⁴⁵ Joyce setzt hier das Klischee der Macht der Mütter („The hand that rocks the cradle rules the world.“⁴⁴⁶) mit der Macht der Frauen durch die Sexualität („beerpull laid Lydia hand lightly“) gleich.

Im Nausicaa-Kapitel, im Anschluss an die erotische Szene mit Gerty, erinnert sich Bloom erneut an sein Erlebnis mit Molly. (Dies liegt auch daran, dass der Hill of Howth von Blooms Platz aus zu sehen ist.) Auch hier ist die Wiederholung deutlich durch die Schlüsselwörter „Howth“, „rhododendrons“ und „Yum“ gekennzeichnet.⁴⁴⁷

June that was too I wooed. The year returns. History repeats itself. [...] All quiet on Howth now. The distant hills seem. Where we. The rhododendrons. I am a fool perhaps. He gets the plums and I the plumstones. Where I come in. All that old hill has seen. Names change: that's all. Lovers: yum yum. [...] She kissed me. My youth. Never again. Only once it comes. Or hers. Take the train there tomorrow. No. Returning not the same. (U 491)

In dieser Passage findet sich ein Verweis auf die weiter oben erläuterte „Parable of the Plums“ im Zusammenhang mit Plumtree's potted meat. Für Bloom, so empfindet er die Situation, bleiben nur die fruchtlosen Pflaumensteine übrig. Durch die Assoziation der „plums“ mit der Plumtree Werbung wird der Zusammenhang noch komplexer. Boylan erfährt das Bloomsche Heim als „abode of bliss“, während es für Bloom lediglich „incomplete“ bleibt, da er bei seiner Heimkehr nur noch auf die leere Fleischkonserve und ein paar Fleischkrümel in seinem Bett trifft.

Diese Passage erscheint sehr pessimistisch, was sich auch an der Anspielung auf Wiederholungen im Allgemeinen zeigt. „The year returns. History repeats itself. [...] Names change: that's all. [...] Returning not the same.“ Auf der Erzählebene sieht Bloom sich selbst gegen einen jüngeren Mann ausgetauscht, eine Rückkehr in die Zeit, nach der er sich sehnt, erscheint ihm unmöglich.

⁴⁴⁵ Vgl. U 369 und das Kapitel zu den Sirenen in dieser Arbeit.

⁴⁴⁶ Vgl. *Oxford English Dictionary of English Proverbs*, s. v. *hand that rocks cradle*.

⁴⁴⁷ Im Nausicaa-Kapitel findet sich noch eine weitere Wiederholung, die auch die Markierung ferns enthält: „Howth settled for slumber tired of long days, of yumyum rhododendrons (he was old) and felt gladly the night breeze lift, ruffle his fell of ferns.“ (U 494)

Der Satz „History repeats itself.“ ist darüber hinaus jedoch auch selbstreflektorisch auf die Struktur des Romans bezogen. Dieser Ausspruch Blooms wird später erneut aufgegriffen und ausgeführt: „history repeating itself with a difference“. (U 762) Diese zyklische Geschichtsauffassung steht im Gegensatz zu der teleologischen Geschichtsauffassung, die von der Figur Mr Deasy verkörpert wird: „All history moves towards one great goal, the manifestation of God.“ (U 42) Der Engländer Haines beteuert stets⁴⁴⁸: „It seems history is to blame.“ (U 24), während Stephen Geschichte bezeichnet als „a nightmare from which I am trying to awake.“ (U 42)

Diese beiden unterschiedlichen Geschichtsauffassungen, die sich den beiden männlichen Protagonisten Stephen und Bloom zuordnen lassen, können auch auf die beiden weiblichen Protagonisten, May und Molly übertragen werden. Molly ist in Bezug auf May tatsächlich „history repeating itself with a difference“. Sie ist wie oben gezeigt zwar strukturell so mit May verbunden, dass diese auf ihre Zukunft vorausdeutet. Dennoch wird mit der Figur der Molly so viel Hoffnung assoziiert, dass sie nicht auf dasselbe Schicksal wie May zusteuert.⁴⁴⁹ May hingegen erscheint als Stephens Last, von der er sich befreien möchte. In diesem Sinne verkörpert May ein überholtes Frauenbeziehungswesen Mutterbild, das abgelöst werden muss. Tatsächlich läuft der Roman auf ein Ziel, die Manifestation und auch Zerstörung Mays, hinaus. Während der Roman mit der negativ gestalteten Frauenfigur der May beginnt, endet er mit der positiv gestalteten Frauenfigur Molly. Die Erinnerung Mollys an das Erlebnis auf dem Hill of Howth, mit der die Erzählung schließt, ist letztlich eine Wiederholung mit einem Unterschied. Während Blooms Erinnerung wie ein weiterer nostalgischer Rückblick in Angesicht des Seitensprungs seiner Frau wirkt, stellt Mollys Version eine Bestätigung der Beziehung der beiden dar. Diese „repetition with a difference“ verleiht dem Roman seinen optimistischen Ausblick, der dem eher pessimistischen Beginn entgegengesetzt ist.⁴⁵⁰

Das Thema des Ehebruchs und gehörnten Ehemannes wird im Circe-Kapitel an verschiedenen Stellen aufgegriffen. Dies geschieht wiederum durch die Begriffe aus der ersten ausführlichen Erinnerung Blooms. Die Funktion dieser Wiederholungen im Circe-Kapitel ist es, Blooms Erinnerungen lächerlich zu machen. Die zwei deutlichsten Wiederholungen sollen an dieser Stelle erläutert werden.⁴⁵¹

So machen sich die Küsse, die hier als Charaktere erscheinen, über Bloom lustig: „THE KISSES: (*Warbling*) Leo! (*Twittering*) Icky licky micky sticky for Leo! (*Cooing*)

⁴⁴⁸ Vgl. U 24, 37 (Stephen), 539, 686 (Stephen).

⁴⁴⁹ Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Ulrich Schneider, der sich allerdings mit der Analyse der beiden männlichen Protagonisten Stephen und Bloom beschäftigt. Vgl. Schneider, *Alttestamentarische Anspielungen*, 207f.

⁴⁵⁰ Auf die Gefahr eines pessimistischen Endes wird im Oxen-of-the-Sun-Kapitel ironisch angespielt: „[...] or lose their womanly bloom in the embraces of some unaccountable muskin [...]“. (U 526) Malachi Mulligan schildert hier seinen Plan, eine nationale Befruchtungsanlage in Irland zu installieren, um der ehelichen Unfruchtbarkeit entgegenzuwirken. Dies ist ohnehin eine Anspielung auf die Ehe von Molly und Bloom, die durch die oben zitierte Aussage noch unterstrichen wird.

⁴⁵¹ Eine weitere Wiederholung macht die romantische Szenerie auf dem Hill of Howth lächerlich, indem die Ziege ausführlich beschrieben wird: „High on Ben Howth through rhododendrons a nannygoat passes, plumpuddered, buttytailed, dropping currants.“ (U 659)

Coo cocoo! Yummyumm Womwom! (*Warbling*) Big comebig! Pirouette! Leopold! (*Twittering*) Leeolee! (*Warbling*) O Leo!“ (U 598f) Diese Passage enthält eine Reihe von Rückverweisen, sowohl auf Blooms Erinnerung, als auch auf sein Erlebnis am Strand von Sandymount, wo ihm Gerty MacDowell ihre Unterröcke präsentiert. So verweisen die Küsse im Zusammenhang mit „sticky“ und „yummyumm“ auf Mollys Weitergabe des *seedcakes*, andererseits deuten die Babysprache („icky“⁴⁵², „Big comebig“ (U 450)) und das Bild des „Icky licky micky sticky for Leo!“⁴⁵³ direkt zurück auf die drei Mädchen und die drei kleinen Kinder, die Bloom am Strand von Sandymount beobachtet hat. Das „Coo cocoo“⁴⁵⁴ wiederum deutet auf Bloom als gehörnten Ehemann hin. Im Wesentlichen wird Bloom hier lächerlich gemacht, indem seine Erinnerungen in einen kindischen Kontext gestellt werden.

Eine weitere, deutliche Wiederholung findet sich in einer Halluzination Blooms, in der er mitansieht, wie Boylan seine Frau Molly besucht. Hier tauchen die beiden Sirenen Lydia und Mina auf, die Molly und Boylan durch das Schlüsselloch beobachten und berichten, was sie sehen.

MINA KENNEDY: (*Her eyes upturned*) O, it must be like the scent of geraniums and lovely peaches! O, he simply idolises every bit of her! Stuck together! Covered with kisses!

LYDIA DOUCE: (*Her mouth opening*) Yummy. O, he's carrying her round the room doing it! Ride a cock horse. You could hear them in Paris and New York. Like mouthfuls of strawberries and cream. (U 670)

Durch „Stuck together!“, „covering her with kisses“ und „Yummy“ wird eine Verbindung zwischen dieser Passage und Blooms ausführlicher Erinnerung hergestellt. An dieser Stelle erklärt sich die Bedeutung der Beschreibung der beiden Fliegen, die Blooms Erinnerung im *Lestrygonians*-Kapitel einrahmen: „Stuck on the pane two flies buzzed, stuck.“ (U 223) leitet die Erinnerung an die Szene mit Molly ein, „Stuck, the flies buzzed.“ (U 224) schließt sie ab. Bloom assoziiert die beiden kopulierenden Fliegen mit Molly und Boylan, was wiederum seine Erinnerung an die bedeutende Szene mit Molly auslöst. Diese wird hier lächerlich gemacht, indem die beiden Sirenen Boylans Qualitäten als Liebhaber preisen.

Am Ende des letzten Kapitels wird Blooms Erinnerung schließlich aus Mollys Sicht wiederholt und dadurch vervollständigt und abgerundet.

the sun shines for you he said the day we were lying among the rhododendrons on Howth head in the grey tweed suit and his straw hat the day I got him to propose to me yes first I gave him the bit of seedcake out of my mouth and it was leapyear like now yes 16 years ago my God after that long kiss I near lost my breath yes he said I was a flower of the mountain yes [...] and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him

⁴⁵² „Icky“ ist Babysprache für „little“. Vgl. *Kiberd*, 1131.

⁴⁵³ „Micky“ ist ein kindlicher Ausdruck für Penis. Dies weist zurück auf Blooms „sticky micky“ im *Nausicaa*-Kapitel: „The wet is very unpleasant. Stuck. Well the foreskin is not back. Better detach. Ow!“ (U 487) Die Feststellung „Stuck.“ erinnert wiederum an die beiden Fliegen, deren Beschreibung die ausführliche Erinnerung Blooms einrahmen. (Vgl. U 223)

⁴⁵⁴ Im *Nausicaa*-Kapitel symbolisiert der Ruf einer Kuckucksuhr Blooms Status als gehörnter Ehemann. Vgl. U 499.

down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes. (U 932ff)

Auch hier belegen sich die Schlüsselwörter „rhododendrons“, „Howth“ und „seedcake“, welche die Verbindung zu Blooms Erinnerung herstellen. Durch Mollys Sicht wird deutlich, dass es sich bei dieser Szene um Blooms Heiratsantrag handelt.

Diese Erinnerung an Blooms Heiratsantrag und deren Annahme stellt ein optimistisches Ende des Romans dar, betont durch das letzte großgeschriebene „Yes“.

D. Schluss: Das Spätwerk als Klimax der Entwicklung von Frauenfiguren im Werk von James Joyce

Die Analyse der Frauenfiguren im Werk von James Joyce in ihrer Gesamtheit ermöglicht eine andere Bewertung als Einzelbetrachtungen ausgewählter Figuren dies erlauben. Eine chronologische Betrachtung der Werke macht deutlich, dass es eine Entwicklung bezüglich der Komplexität der Darstellungen vom frühen zum späten Werk gibt. Während sich das frühe Werk (*Dubliners*, *Stephen Hero*) vorrangig der kritischen Auseinandersetzung mit weiblichen Stereotypen und traditionellen Frauenbildern widmet, stellt das späte Werk (*Ulysses*) diese Frauentypen als gleichwertige Facetten eines größeren, vielseitigen Bildes dar. In diesem Zusammenhang exemplifiziert insbesondere *A Portrait*, im Vergleich mit seiner Ur-Fassung *Stephen Hero* diese Veränderung.

Tatsächlich gestaltet James Joyce nur eine überschaubare Reihe von Frauentypen in seinen Werken, und zwar den Typus der Jungfrau und seinen Gegenentwurf der Hure, den der Mutter und den der alten Frau. Wie im ersten Teil der Arbeit erläutert wurde, hatte dies zur Folge, dass Joyce verbreitet Einseitigkeit bei der Gestaltung weiblicher Figuren und sogar Frauenfeindlichkeit zum Vorwurf gemacht werden. Bei einer Betrachtung der Gesamtheit weiblicher Figuren innerhalb eines oder sogar innerhalb einer Gruppe von Werken erscheinen diese Vorwürfe hingegen als nicht haltbar. Vielmehr zeigt sich, dass Joyce weibliche Stereotype und traditionelle Frauenbilder in seinen Werken kritisch gestaltet und in Frage stellt. Dabei lassen sich allerdings Unterschiede bei der Behandlung der einzelnen Frauenfiguren erkennen: Während der Typus der Jungfrau/Hure zwar kritisch aber durchaus mitfühlend dargestellt wird, erweist sich der Muttertypus als zunehmend negativ in seiner Gestaltung und nähert sich damit der sehr kritischen Darstellung der alten Frau an.

Frauenfiguren, die zum Typus der Jungfrau beziehungsweise jungen Frau gehören, werden bei Joyce stets unter dem Aspekt des Frauenideals der Jungfrau und dessen Gegenentwurfs, der Hure, gestaltet. Dabei wird dieser Stereotyp, der in der zeitgenössischen irischen Gesellschaft besonders dominant war, nicht als vorbildlich präsentiert, sondern vielmehr kritisch gestaltet. Dies geschieht durch die Umkehrung der traditionellen typologischen Beziehung zwischen den biblischen Figuren Eva und Maria, so dass die Verführerin als *Antitypus* und damit als Erfüllung auftritt. Durch diese Umkehrung ist der Aspekt der Hure nicht länger Kehrseite der Jungfrau, sondern ebenso bedeutsam und ebenbürtig. Eindeutige Bewertungen werden ausgespart und bleiben damit dem Leser überlassen, der jedoch gelenkt wird. Indem Heilige und Hure gleichwertig nebeneinander stehen, beide Aspekte durch die umgekehrte Typologie aus ihrem gewohnten Kontext befreit werden, wird dem Leser nahegelegt, diese beiden Aspekte des weiblichen Stereotyps neu zu betrachten und zu bewerten.

In den frühen Werken wird durch diese Darstellung darauf aufmerksam gemacht, dass die gesellschaftlichen Strukturen Frauen dazu zwingen, sich für ihren Lebensunter-

Diese Kritik kommt in *Dubliners* durch die kontrastiv gestaltete Präsentation von Dubliner Frauentypen zum Ausdruck. Dem Leser bleibt es hier selbst überlassen, Bezüge zwischen den einzelnen Aspekten und Anspielungen herzustellen und sich ein eigenes Urteil zu bilden. Bezüglich der Lesersteuerung erscheint das Manuskript *Stephen Hero* als unflexibel, da es einen geringen Betrag an Leerstellen gibt, die es dem Leser ermöglichen, aktiv zu werden und eigene Schlüsse zu ziehen. Hier werden vielmehr am Beispiel der Figuren Emma und Isabel einzelne Frauenschicksale beschrieben und durch den Protagonisten Stephen so ausführlich kommentiert, dass für Leseraktivität wenig Raum bleibt.

A Portrait kann in diesem Zusammenhang als Zwischenstufe aufgefasst werden. Die zahlreichen Kommentare und Bewertungen durch den Protagonisten Stephen werden hier ausgespart, stattdessen werden Figuren und Handlungszusammenhänge lediglich präsentiert. Auch hier geht es beim Frauenideal der Jungfrau vornehmlich darum, es als Produkt der Dubliner Doppelmoral und damit als unzulänglich zu entlarven. Dies geschieht zum einen, indem erneut eine umgekehrte typologische Struktur die Hure (Stephens „temptress of the villanelle“) als *Antitypus* der Jungfrau darstellt und damit suggeriert, dass das Frauenideal und sein Gegenentwurf untrennbar zusammengehören. Da beide einander bedingen, zeigt sich in *A Portrait*, anders als in *Stephen Hero*, die Hure nicht länger als ehrliche und daher bessere Version der Jungfrau. Als Alternative findet sich hier die Figur des „bird-girl“, die dem Protagonisten Stephen in einem Moment der Selbsterkenntnis erscheint. Dieser von Stephen überhöht wahrgenommene und zelebrierte Frauentypus wird in *Ulysses* allerdings relativiert, indem er in der Figur der Gerty MacDowell wiederholt und als weitere Variante des Jungfrau/Hure-Typus dargestellt wird.

Bei einer chronologischen Betrachtung der Werke Joyces wird ein Wandel in der Gestaltung des Muttertypus deutlich. Insgesamt erscheinen Mütter als dominant und einflussreich im Hinblick auf das Leben ihrer Kinder und damit der nachfolgenden Generationen. In diesem Zusammenhang kommt ihnen auch schon im frühen Werk die Rolle der Bewahrerinnen der paralysierten Dubliner Gesellschaftsstrukturen zu, da sie den Lebensweg ihrer Töchter zu einer getreuen Wiederholung ihres eigenen machen. Alle Töchter in *Dubliners* verhalten sich wie Kopien ihrer Mütter: Eveline verfällt in stummen Wahnsinn, ähnlich dem Zustand ihrer Mutter auf dem Sterbebett; Polly prostituiert sich für ihren Vorteil und erweist sich damit als wahrhafte Tochter der potentiellen Bordellbetreiberin *Madame Mooney*.

In *Dubliners* stehen die Mütter jedoch nicht nur im Fokus der Kritik Joyces, ihr Schicksal wird auch mit Mitgefühl geschildert. So sind sie nicht nur Täter, sondern auch Opfer der Mutterrolle, die als moralischer Schutzschild fungiert, solange ihre Grenzen nicht überschritten werden (Mrs Mooney). Grenzverletzungen werden gesellschaftlich hingegen streng geahndet (Mrs Kearney, Mrs Sinico).

Diese mitfühlende Beschreibung des Muttertypus findet sich auch in *Stephen Hero*, wo Mrs Daedalus als Individuum mit eigenen Wünschen und Ängsten erscheint. In *A Portrait* erscheint die Mutterrolle indes nicht länger als problematisch für die Mutter selbst, sondern als behindernd für die nachfolgende Generation. Die Mutter in der Gestalt der May Dedalus wird auf den archetypischen Aspekt der *furchtbaren Mutter* reduziert und ähnelt in ihrer Darstellung der alten Frau. Die erscheint als bedrohliche, einschränkende und entwicklungsfeindliche Macht, die insbesondere durch ihr Festhalten an der Religion gekennzeichnet ist. Von *A Portrait* zu *Ulysses* werden diese Eigenschaften weiter zugespitzt indem die dominante Mutterfigur Mrs Deadalus nur noch als Geist und damit als rein geistig-moralische Instanz auftritt. Sie verkörpert damit, im Gegensatz zur ähnlich gestalteten alten Frau, den Aspekt der Familie.

Die alte Frau hingegen wird in allen behandelten Werken als eindeutig negativer Typus und kritische Irland-Personifikation gestaltet. Sie erscheint nahezu ausschließlich als dummlich-naiv, obrigkeitshörig und unterwürfig. Lediglich in „The Dead“ wird in Ansätzen ein milderer Bild der alten Frau geschildert, doch auch hier ist Joyce in seiner Darstellung verhältnismäßig harsch. Die alte Frau verkörpert in den betrachteten Werken immer das sich bereitwillig den Engländern und der Kirche unterwerfende Irland und bringt damit das irische Dilemma der selbstverschuldeten Abhängigkeit zum Ausdruck. Dass dieser Typus meist als zwar im Hintergrund aber an gesellschaftlichen Schlüsselstellen (Kindererziehung, Haushalt, Kirche) agierend gezeigt wird, gibt einen Eindruck von der Macht, die Joyce der alten Frau zuschreibt. Es erklärt auch, warum der Muttertypus und dieser Typus einander angenähert werden. Beide Frauentypen verkörpern im Joyceschen Werk das Festhalten an überholten und entwicklungsfeindlichen Werten.

Dies erklärt auch, weshalb in *Ulysses* Mutterschaft durch die Umdeutung des Meeres zur Lebensbedrohung als negative Naturgewalt erscheint. Hier sind die Frauenfiguren Facetten eines Gesamtarchetypus, der sowohl positive als auch negative Aspekte umfasst. Hinsichtlich der Frauenfiguren finden zwei Auseinandersetzungen statt: Die eine befasst sich mit der Gültigkeit von gesellschaftlichen (Frauen)rollen, die andere mit dem menschlichen Lebenszyklus unter den Aspekten Kontinuität und Veränderung.

Gesellschaftliche Frauenrollen, aber auch das Bild des „manly man“, werden in *Ulysses* in Frage gestellt. Dies wird durch die vielen thematischen und typologischen Bezüge zwischen den einzelnen Figuren erreicht, die sich nicht mehr auf einen einzigen Typus festlegen lassen. Wegen dieser Verbindungen lassen sich die Figuren nicht einfach vorgegebenen Kategorien, wie denen der Jungfrau, Hure oder der idealen Mutter,

zuordnen. Selbst die Symbole *virgin*, *mother* und *whore*, die dem Leser durch das vom Autor selbst in Umlauf gebrachte *Ulysses*-Schema vorgegeben werden, lassen sich den Frauenfiguren nicht überstülpen. Diese Symbole erscheinen vielmehr als Hinweise auf denjenigen Aspekt, der in der jeweiligen Geschichte im Vordergrund steht, während alle übrigen trotzdem wirksam bleiben.

So wird dem Leser zu Molly Bloom im Verlauf der Handlung nahegelegt, sie als Verführerin und Ehebrecherin zu deuten. Im Gegensatz dazu ist das letzte Kapitel, das ausschließlich aus Mollys Innerem Monolog besteht, durchsetzt von Anspielungen, die Molly als Marienfigur etablieren. Dadurch werden alle früheren Bewertungen in Frage gestellt.

In ihrer Gesamtheit betrachtet lassen sich die Frauenfiguren in *Ulysses* in zwei Gruppen teilen, die dem menschlichen Lebenszyklus entsprechen. Die jungen Frauen erscheinen im Wesentlichen im Kontext von Leben, Fruchtbarkeit und Kreativität, während die alten Frauen Tod, Vergänglichkeit und Unfruchtbarkeit symbolisieren. May Dedalus und Molly Bloom lassen sich im Spätwerk nun als Vertreterinnen beider Gruppen verstehen.

Der Roman beginnt mit einer Betonung des archetypischen Aspektes der alten Frau beziehungsweise *furchtbaren Mutter* in Gestalt der May Dedalus und der alten Milchfrau. Es überwiegen Anspielungen an den Tod, die Vergänglichkeit, die paralytische Situation Irlands. Zum Ende des Romans hin mehren sich indes die Aspekte der jungen Frau beziehungsweise *guten Mutter* (Mina, Molly, Gerty). Die zentrale Figur Molly lässt, trotz der teilweise einander entgegen gesetzten Bedeutungsnuancen (Molly als Verkörperung von Alter im Vergleich zu Milly, als Jugend und Fruchtbarkeit im Vergleich zu May), eine positive Deutung zu, die in der Erinnerung Mollys an Blooms Heiratsantrag ihren Ausdruck findet.

Somit weist *Ulysses* einerseits eine zyklische Struktur auf, die den menschlichen Lebenszyklus widerspiegelt. Andererseits verleiht die Tatsache, dass der Roman mit dem Typus der alten Frau (May) beginnt, aber mit dem Aspekt der *guten Mutter* endet, diesem positiven Aspekt besonderes Gewicht.

Wie sich herausgestellt hat, ermöglicht eine Betrachtung der Frauenfiguren im Werk von James Joyce in ihrer Gesamtheit ein umfassenderes Bild als die bisherigen Einzelanalysen. Eine Beschäftigung mit ausgewählten Frauenfiguren birgt die Gefahr, dem Umstand, dass Joyce weibliche Stereotype und traditionelle Frauenbilder aufgreift, zu viel Beachtung beizumessen, *ohne* nach der Funktion dieses Verfahrens zu fragen. Durch die gesamtheitliche Betrachtung der Frauenfiguren ist deutlich geworden, wie Joyce die zugrunde liegenden Gestaltungsmuster variiert und dadurch eine kritische Distanz schafft. Auf diese Weise ist es möglich, die Frauendarstellung im Werk von James Joyce auf der Grundlage der im Text vorhandenen Signale zu untersuchen und die Bedeutung der immer wieder gestellten Frage, ob Joyce als Frauenfeind oder Feminist gesehen werden sollte, für die Analyse seiner Werke zu relativieren.

E. Literaturverzeichnis

Werke von James Joyce

- Joyce, James, *Dubliners*, Terence Brown (Hrsg.) Harmondsworth, 1992.
- , *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Seamus Deane (Hrsg.) Harmondsworth, 1992.
- , *Stephen Hero*, Theodore Spencer, John J. Slocum und Herbert Cahoon (Hrsg.), New York, 1962.
- , *Ulysses*, Declan Kiberd (Hrsg.), Harmondsworth, 1992.
- , *Finnegans Wake*, Seamus Deane (Hrsg.), Harmondsworth, 1992.
- : *Dubliner*. (Übersetzt von Dieter E. Zimmer.) Frankfurt am Main, 1987.

Sekundärliteratur

- ABRAMS, M.H., *A Glossary of Literary Terms*. (Siebte Ausgabe). Fort Worth u. a., 1999.
- ALBERT, Leonard, „Gnomology: Joyce's The Sisters.” *James Joyce Quarterly*, 27-29 (1990), 353-364.
- AUERBACH, Erich, *Typologische Motive in der mittelalterlichen Literatur*. Krefeld, 1953.
- BEAUVOIR, Simone de, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Hamburg, 2003.
- BENSTOCK, Bernhard, „The Dead“. In: Clive Hart (Hrsg.), *James Joyce's Dubliners. Critical Essays*. London, 1969. S. 153-169
- , „A Light from Some Other World: Symbolic Structure in *A Portrait of the Artist*.“ In: Thomas F. Staley und Bernard Benstock (Hrsg.), *Approaches to Joyce's Portrait. Ten Essays*. Pittsburgh, 1976. 185-211.
- BLAMIRE, Harry, *The Bloomsday Book. A Guide Through Ulysses*. London und New York, 1996.
- BOTHEROYD, Sylvia und Paul F., *Lexikon der keltischen Mythologie*. München, 1999.
- BOYLE, Robert, „Two Gallants' and 'Ivy Day in the Committee Room'“. *James Joyce Quarterly*, 1963, (1), 3-9.
- BOWEN, Zack, *Musical Allusions in the Works of James Joyce*. Albany, 1974.
- BRIVIC, Sheldon, *Joyce's Waking Women*. Madison, 1995.
- BRUMM, Ursula, *Die Religiöse Typologie im Amerikanischen Denken*. Leiden, 1963.
- CARD, James Van Dyck, „The Ups and Downs, Ins and Outs of Molly Bloom: Patterns of Words in Penelope.“ *James Joyce Quarterly*. 19-2 (1982), 127-140.
- COMENS, Bruce, „Narrative Nets and Lyric Flights in Joyce's *A Portrait*“. *James Joyce Quarterly*. 29-2 (1992), 297-314.
- CORRINGTON, John William, „The Sisters“. In: Clive Hart, *James Joyce's Dubliners. Critical Essays*. London, 1969, 13-25.

- EGGERS, Tilly, „What is a Woman A Symbol of?“. In: Harold Bloom, *Modern Critical Interpretations: James Joyce's Dubliners*. New York, 1988, 23-38.
- EHRlich, Heyward, „Socialism, Gender, and Imagery in Dubliners.“ In: Jolanta W. Wawrzycka und Marlena Corcoran (Hrsg.), *Gender in Joyce*. Florida, 1997, 82-100.
- ELLMANN, Mary, *Thinking about Women*. London, 1968.
- ELLMANN, Richard (Hrsg.), *Selected Letters of James Joyce*. London, 1975.
- , *James Joyce*. Oxford, 1983.
- EPSTEIN, Edmund, *The Ordeal of Stephen Dedalus*. Carbondale, 1971.
- FARGNOLI, A. Nicholas und Michael P. Gillespie, *James Joyce A To Z. The Essential Reference to the Life and Work*. Oxford, 1995.
- FESHBACH, Sidney, „Fallen on his Feet in Buenos Ayres': Frank in ‚Eveline'.“ *James Joyce Quarterly*. 20-2 (1983), 223-227.
- FISCHER[-SEIDEL], Therese, „From Reliable to Unreliable Narrator: Rhetorical Changes in Joyce's ‚The Sisters'.“ *James Joyce Quarterly*, 9 (1971), 85-92.
- , *Bewußtseinsdarstellung im Werk von James Joyce. Von Dubliners zu Ulysses*. Frankfurt am Main, 1973.
- , „The Story of the Injured Lady'. Gender and the Anglo-Irish Tradition in James Joyce's *Dubliners*“. In: Therese Fischer-Seidel (Hrsg.), *Frauen und Frauendarstellung in der englischen und amerikanischen Literatur*. Tübingen, 1991, 319-335.
- , „Archetypal Structures and Literature in Joyce's *Ulysses*: Aristotle, Frye, and the Plot of *Ulysses*“. In: Werner Huber, Martin Middeke und Hubert Zapf (Hrsg.), *Self-Reflexivity in Literature*. Würzburg, 2005, 87-98.
- FORSTER, E. M., *Aspects of the Novel*. London, 1961.
- FRAZER, James George, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. Oxford, 1994.
- FRENCH, Marilyn, *The Book as World. James Joyce's Ulysses*. Cambridge (Massachusetts) und London (England), 1976.
- , „Women in Joyce's Dublin“. In: Bernhard Benstock (Hrsg.), *The Augmented Ninth; Proceedings of the Ninth International James Joyce Symposium, Frankfurt: 1984*. Syracuse, 1988, 267-272.
- FRYE, Northrop, Sheridan Baker, George Perkins, und Barbara M. Perkins, *The Harper Handbook to Literature*. Second edition. New York u. a. 1997.
- FRYE, Northrop, „The Archetypes of Literature.“ In: Northrop Frye, *Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology*. San Diego, New York und London, 1963, 7-20.
- , *Anatomy of Criticism*. Princeton, 1990.
- GIFFORD, Don und Robert J. Seidman, *Notes for Joyce*. New York, 1974.
- GILBERT, Stuart, *James Joyce's Ulysses*. Harmondsworth, 1963.
- , „Nausicaa.' In: Bernard Benstock, *Critical Essays on James Joyce's Ulysses*. Boston, 1989, 149-159.

- GILBERT, Sandra M. und Susan Gubar, *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. Volume 1. New Haven, 1988.
- GOPPELT, Leonhard, *Typos. Die typologische Deutung des Alten Testaments im Neuen*. Darmstadt, 1966.
- GORMAN, Herbert, *James Joyce. A Definitive Biography*. London, 1949.
- GOSE, Elliott B., „Destruction and Creation in *A Portrait of the Artist as a Young Man*.“ *James Joyce Quarterly*. 22-3 (1988), 259-270.
- GRACE, Sherrill E., „Rediscovering Mrs. Kearney. An Other Reading of „A Mother“. In: Bernhard Benstock (Hrsg.), *The Augmented Ninth; Proceedings of the Ninth International James Joyce Symposium, Frankfurt: 1984*. Syracuse, 1988, 273-281.
- GRODEN, Michael und Martin Kreiswirth (Hrsg.), *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism*. Baltimore, 1994.
- GRODEN, Michael, *Ulysses in Progress*. Princeton, 1977.
- HALLISSY, Margaret, *Venomous Woman*. Westport, Connecticut, 1987.
- HANKS, Patrick und Flavia Hodges (Hrsg.), *A Dictionary of Surnames*, Oxford, 1988.
- HART, Clive, *James Joyce's Dubliners. Critical Essays*. London, 1969.
- HART, Clive und Leo Knuth, *A Topographical Guide to James Joyce's Ulysses*. Colchester, 1976.
- HARTMANN, Antje, *Osteraufstand und Bürgerkrieg. Die irische Revolution in Geschichte und Literatur*. Köln, 2003.
- HASLETT, Moyra, „The girl, or woman, or whatever she is ...': Femininity and Nationalism in Joyce.“ In: John Brannigan, Geoff Ward und Julian Wolfreys (Hrsg.), *Re: Joyce. Text. Culture. Politics*. Houndmills, Basingstoke und London, 1998, 45-59.
- HAUGHEY, Jim, „Joyce and Trevor's Dubliners. The Legacy of Colonialism.“ *Studies in Short Fiction*. 32-3 (1995), 355-65.
- HAYMAN, David, „A Mother“. In: Clive Hart, *James Joyce's Dubliners. Critical Essays*. London, 1969, 122-133.
- , „The Empirical Molly.“ In: Thomas F. Staley und Bernard Benstock (Hrsg.), *Approaches to Ulysses. Ten Essays*. Pittsburgh, 1970, 103-135.
- HEILBRUN, Carolyn, „Afterword“. In: Suzette Henke und Elaine Unkeless (Hrsg.), *Women in Joyce*. Brighton, 1982, 215-26.
- HENKE, Suzette und Elaine Unkeless (Hrsg.), *Women in Joyce*. Brighton, 1982.
- HENKE, Suzette A., *James Joyce and the Politics of Desire*. New York, 1990.
- , „Gerty MacDowell: Joyce's Sentimental Heroine.“ In: Suzette Henke und Elaine Unkeless (Hrsg.), *Women in Joyce*. Brighton, 1982, 132-149.
- , „Stephen Dedalus and Women: ‚A Portrait of the Artist as a Young Misogynist‘“. In: Suzette Henke und Elaine Unkeless (Hrsg.), *Women in Joyce*. Brighton, 1982, 95.
- , „Molly Bloom. The Woman's Story.“ In: Suzette A. Henke, *James Joyce and the Politics of Desire*. New York, 1990, 126-163.

- HERRING, Phillip, „Structure and Meaning in Joyce’s “The Sisters”. In: Harold Bloom, *Modern Critical Interpretations: James Joyce’s Dubliners*. New York, 1988, 39-50.
- HIGGINS, Lesley, „„Lovely Seaside Girls’ or ‚Sweet Murderers of Men?’ Fatal Women in *Ulysses*.” In: Jolanta Wawrzycka und Marlena Corcoran (Hrsg.), *Gender in Joyce*. Gainesville, 1997, 47-61.
- HOOTON, Richard G., „Tweedledum or Guru? – Perceptions of Jung in an Intercultural Context“ In: Cedric Brown/Therese Fischer-Seidel: *Cultural Negotiations – Sichtweisen des Anderen*. Tübingen und Basel, 1998, 151-163.
- INNES, C. L., *Woman and Nation in Irish Literature and Society, 1880-1935*. Athens, Georgia, 1993.
- ISER, Wolfgang, *Der implizite Leser*. München, 1972.
- JANTSCH, Heinz G., *Studien zum Symbolischen in frühmittelhochdeutscher Literatur*. Tübingen, 1959.
- JUNG, C. G., *Die Psychologie des Unbewußten*. 1916.
- JUNG, Carl Gustav, *Persönlichkeit und Übertragung*. Olten und Freiburg im Breisgau, 1984, 77ff. [Grundwerk C. G. Jung in neun Bänden, herausgegeben von Helmut Barz u.a.]
- INNES, C. L., *Woman and Nation in Irish Literature and Society, 1880-1935*. Athens, Georgia, 1993.
- KEANE, Patrick J., *Terrible Beauty. Yeats, Joyce, Ireland, and the Myth of the Devouring Female*. Columbia, 1988.
- KELLY, Joseph, „Joyce’s Marriage Cycle.“ *Studies in Short Fiction*. 32-3 (1995), 367-78.
- KENNER, Hugh, *Joyce’s Voices*. London, 1978.
- , Hugh, *Ulysses*. London, 1980.
- , „The Look of a Queen.“ In: S.F. Gallagher, *Woman in Irish Legend, Life and Literature*. Irish Literary Studies 14. Gerrardo Cross, 1983, 115-124.
- KUMAR, Udaya, *The Joycean Labyrinth: Repetition, Time, and Tradition in Ulysses*. New York, 1991.
- KUNOW, Rüdiger, *Das Klischee. Reproduzierte Wirklichkeiten in der englischen und amerikanischen Literatur*. München, 1994.
- LAWRENCE, D. H., *Women in Love* (1920).
- , *Lady Chatterley’s Lover* (1928).
- LERNOUT, Geert und Wim van Mierlo (Hrsg.), *The Reception of James Joyce in Europe*. 2 Bände. London, 2004.
- Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. X (Freiburg, 1931).
- LISSNER, Anneliese, Rita Süßmuth und Karin Walter, *Frauenlexikon. Traditionen. Fakten. Perspektiven*. Freiburg, Basel und Wien, 1988.
- LITTLE, Sherry Burgus, „The Figure of Woman in *A Portrait of the Artist as a Young Man*“.
Vortrag auf dem Internationalen James Joyce Symposium in Trieste, 2002.

- LITZ, A. Walton, „Two Gallants“. In: Clive Hart (Hrsg.), *James Joyce's Dubliners. Critical Essays*. London, 1969, 62-71.
- MADDOX, Brenda, *Nora. The Real Life of Molly Bloom*. New York, 2000.
- MAGALANER, Marvin, „The Other Side of James Joyce“. In: *Arizona Quarterly*. IX (1953), 5-16.
- MAGALANER, Marvin und Richard M. Kain, *Joyce. The Man, the Work, the Reputation*. New York, 1956.
- MANGAN, James Clarence, „Dark Rosaleen“. 1864.
- MCCORMICK, Kathleen, „Reproducing Molly Bloom; A Revisionist History of the Reception of ‚Penelope‘, 1922-1970. In: Richard Pearce (Hrsg.), *Molly Blooms; A Polylogue on ‚Penelope‘ and Cultural Studies*. Madison, 1994. 17-39.
- MCCORMICK, Marjorie, *Gender and Genre in Literature. Mothers in the English Novel. From Stereotype to Archetype*. New York und London, 1991.
- MCCOY, Edain, *Die keltische Zauberin. Mythen. Rituale. Symbole*. München, 2003.
- MILLER, Jane E., „‚O, she's a nice lady!': A Rereading of ‚A Mother'“. *James Joyce Quarterly*. 28-2 (1991), 407-426.
- MURPHY, Pat (Regie), *Nora*. Momentum Pictures (DVD), 2001.
- NEUMANN, Erich, *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins*. Zürich, 1949.
- , *Die Große Mutter. Die weiblichen Gestaltungen des Unterbewusstseins*. Düsseldorf, 2003.
- NORRIS, David und Carl Flint, *Introducing Joyce*. New York, 1995.
- NÜNNING, Ansgar, „Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des ‚implied author'“. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 1993 (67), 1-25.
- O'BRIEN, Darcy, „Some Determinants of Joyce's View of Love and Sex.“ In: Fritz Senn (Hrsg.), *New Light on Joyce from the Dublin Symposium*. Bloomington und London: 1972, 15-27.
- , „Some Determinants of Molly Bloom“. In: Thomas F. Staley und Bernard Benstock (Hrsg.), *Approaches to Ulysses, Ten Essays*. Pittsburgh, 1970, 137-155.
- PARTRIDGE, Eric, *A Dictionary of Slang and Unconventional English*. London, 1984.
- PETERS, Susanne, *Wahrnehmung als Gestaltungsprinzip im Werk von James Joyce*. Trier, 1995.
- PFISTER, Manfred, *Das Drama*. München, 1977.
- POWER, Arthur, *Gespräche mit James Joyce*. Frankfurt am Main, 1996.
- PRATT, Annis, *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Brighton, 1981.
- QUAST, Tobias A. J., „Happiness below“. *Funktion und Wandel der ‚Vanitas‘ im Werk von Alexander Pope*. Trier, 2007.
- RADFORD, F. L., „Dedalus and the Bird Girl: Classical Text and Celtic Subtext in A Portrait.“ *James Joyce Quarterly*. 24-3 (1987), 253-274.

- REICHERT, Klaus, *Vierfacher Schriftsinn. Zu Finnegans Wake*. Frankfurt, 1989.
- RESTUCCIA, Frances Louise, *The Modern Reconstruction of Figural Realism in James Joyce's "Ulysses"*. Berkley, 1981.
- , Frances Louise, „Not Foreknowledge, Simply Knowledge: Secular Typology in *Ulysses*.“ In: *James Joyce Quarterly*, Sommer 20 (4) (1983), 429-442.
- , Frances Louise, *Joyce and the Law of the Father*. New Haven und London, 1989.
- SHAKESPEARE, William, *A Midsummer Night's Dream*. London und New York, 1994.
- , *Hamlet*. London, 1994.
- SCHNEIDER, Ulrich, „Alttestamentarische Anspielungen im >Ulysses<.“ In: Therese Fischer-Seidel (Hrsg.): *James Joyce >Ulysses<*. *Neuere deutsche Aufsätze*. Frankfurt, 1977, 189-212.
- , *James Joyce. >>Dubliners<<*. München, 1982.
- SCHUTTE, William M., *Index of Recurrent Elements in James Joyce's Ulysses*. Carbondale, 1982.
- SCOTT, Bonnie Kime, *Joyce and Feminism*. Bloomington, 1984.
- SCOTT, Bonnie Kime, *James Joyce*. Brighton, 1987.
- SENN, Fritz, „„He was too Scrupulous Always' Joyce's 'The Sisters'““. *James Joyce Quarterly*, 1965 (2), 66-72.
- , „„Nausicaa'““. In: Bernard Benstock, *Critical Essays on James Joyce's Ulysses*. Boston, 1989, 189-195.
- SHECHNER, Mark, *Joyce in Nighttown. A Psychoanalytic Inquiry into Ulysses*. Berkeley, Los Angeles und London.
- SHLOSS, Carol, *Lucia Joyce: To Dance at the Wake*. New York, 2003.
- STEINBERG, Erwin R., „The Bird-Girl in *A Portrait* as Synthesis: The Sacred Assimilated to the Profane.“ *James Joyce Quarterly*. 17 (1980), 149-163.
- STOKSTAD, Marilyn, „Medieval Art.“ In: Harold Orel, *Irish History and Culture. Aspects of a People's Heritage*. Kansas, 1979, 79-108.
- SULTAN, Stanley, „The Strand (Bloom).“ In: Bernard Benstock, *Critical Essays on James Joyce's Ulysses*. Boston, 1989, 167-177.
- SWIFT, Jonathan, „The Story of the Injured Lady““. In: Jonathan Swift, *Irish Tracts. 1720-1723 and Sermons*. Herbert Davis und Louis Landa (Hrsg.), Oxford, 1963, 3-12.
- SYNGE, John Millington, *The Complete Plays*. London, 1992
- TINDALL, William York, *A Reader's Guide to James Joyce*. London, 1959.
- UNKELESS, Elaine, „Bats and Sanguivorous Bugaboos.“ *James Joyce Quarterly*. 15 (1978), 128-132.
- WAWRZYCKA, Jolanta und Marlena Corcoran (Hrsg.), *Gender in Joyce*. Gainesville, 1997.
- WILSON, Daniel W., „Readers in Texts“, *Publications of the Modern Language Association of America*. 1981 (96), 848-863.

- WINTHER, Stefanie, *Weibliche Initiation in den Romanen von Virginia Woolf und Doris Lessing*. Trier, 2005.
- THORNTON, Weldon, *Allusions in Ulysses*. Chapel Hill, 1968.
- VALENTE, Joseph, „Joyce’s Sexual Differend. An Example From *Dubliners*“. *James Joyce Quarterly*, Tulsa: 1991, Winter (28:2), 427-43.
- WALZL, Florence, „Symbolism in Joyce’s ‚Two Gallants’“. *James Joyce Quarterly*. 2 (1965), 73-81.
- , „Joyce’s ‚The Sisters’: A Development“. *James Joyce Quarterly*, 10 (1973), 375-421.
- , „Gabriel and Michael. The Conclusion of ‚The Dead’“. In: *James Joyce Quarterly*. 17-30.
- , „Dubliners: Women in Irish Society.“ In: Suzette Henke und Elaine Unkeless (Hrsg.), *Women in Joyce*. Brighton, 1982, 31-56.
- WARNER, Marina, *Alone of all her Sex. The Myth and Cult of the Virgin Mary*. London, 2000.
- WEIR, David, „Gnomon is an Island: Euclid and Bruno in Joyce’s Narrative Practice“. *James Joyce Quarterly*. 28-2 (1991), 343-360.
- , „Stephen on the Rocs: A Source for the Bird-Girl Epiphany.“ *James Joyce Quarterly*. 32-3/4 (1995), 709-712.
- WELCH, Robert (Hrsg.), *The Oxford Companion to Irish Literature*. Oxford, 1996.
- WEST, Rebecca, „The Strange Necessity“. In: Rebecca West, *The Strange Necessity. Essays and Reviews*. London, 1928, 13-198.
- WICHT, Wolfgang, „‚Eveline’ and/as ‚A Painful Case’: Paralysis, Desire, Signifiers“. In: Mary Power und Ulrich Schneider (Hrsg.), *New Perspectives on Dubliners*. Amsterdam, 1997, 115-142.
- WILPERT, Gero von, *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart, 1989.
- WIRTH-NESHER, Hana, „Reading Joyce’s City; *Public Space, Self, and Gender in Dubliners*“. In: Bernhard Benstock (Hrsg.), *The Augmented Ninth; Proceedings of the Ninth International James Joyce Symposium, Frankfurt: 1984*. Syracuse, 1988, 282-292.
- WOOLF, Virginia, „Modern Fiction.“ In: Virginia Woolf, *Collected Essays*. Volume 2, London, 1966, 12-23.
- YEATS, W.B , „Cathleen Ni Houlihan“. In: John P. Harrington (Hrsg.), *Modern Irish Drama*. New York, 1991, 3-11.
- , „The Countess Cathleen“, 1902.
- ZIOLKOWSKI, Theodore, „Some Features of Religious Figuralism in Twentieth-Century Literature.“ In: Earl Miner, *Literary Uses of Typology from the Late Middle Ages to the Present*. Princeton, 1977, 345-369.

Lebenslauf

Name: Kerstin Groß-Stranz, geb. Stranz

Geburtsdatum und –ort: 6. Dezember 1973 in Düsseldorf

Eltern: Renate und Manfred Stranz, kaufmännische Angestellte

Schullaufbahn:

1. September 1979 Grundstufe der Europäischen Schule, Bergen/Nordholland
bis 30. Juni 1984

1. August 1984 Gymnasium Büttgen in Kaarst
bis 15. Juni 1992 Allgemeine Hochschulreife mit Note 2,6

Hochschulausbildung:

Oktober 1992 Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf Fachrichtung:
bis März 2000: Neuere Anglistik u. Amerikanistik/Ältere Anglistik/Allgemeine Sprachwissenschaft

16. März 2000 Abschluss Magistra Artium mit Note 1,2

Seit 1. April 2000: Promotionsstudium an der Philosophischen Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
Angestrebter Abschluss: Dr. phil.

Berufserfahrung:

Juni 1996 Studentische Hilfskraft am Lehrstuhl
bis März 2000 Anglistik IV, Univ.-Prof. Dr. Therese Seidel

1. April 2000 Wissenschaftliche Hilfskraft am Lehrstuhl
bis 30. Juni 2004 Anglistik IV, Univ.-Prof. Dr. Therese Seidel

1. April 2000 Wissenschaftliche Hilfskraft im Geschäftszimmer Anglistik und stellvertretende Zwischenprüfungsbeauftragte
bis 30. Juni 2004

1. Juli 2004 Wissenschaftliche Angestellte im Geschäftszimmer Anglistik und stellvertretende Zwischenprüfungsbeauftragte
Bis 30. Juni 2007

Kaarst,