

---

Hugh Kenner

---

Ulysses

---

edition suhrkamp

---

SV

es 1104

edition suhrkamp

Neue Folge Band 104

Der 1922 erschienene »Ulysses« von James Joyce ist unbestritten das Meisterwerk der literarischen Moderne dieses Jahrhunderts. Unbestritten ist aber auch, daß dieses Buch dem Verständnis des Lesers große Widerstände entgegensetzt. Diese Schwierigkeiten waren mit der Grund dafür, daß die Anzahl der Publikationen über »Ulysses« unübersehbar geworden ist: es gibt Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte, zur Symbolik, zum Verhältnis Joyce–Homer usw. Von all diesen Versuchen unterscheidet sich die Darstellung Hugh Kenners grundlegend; ihr Ausgangspunkt ist die Beobachtung, daß »Ulysses« das erste bedeutende moderne Werk ist, das für sich selbst ein eigenes Ad-hoc-Genre schuf, und dieser Roman somit nur verstanden werden kann, wenn die Regeln dieses besonderen Genres beachtet werden. Die Explikation dieser Regeln unternimmt die vorliegende Arbeit: sie zeigt, wie die traditionelle Erzählweise im »Ulysses« durch minutiöse Informationen aufgebrochen wird, welche Rolle die unterschiedlichen Stile in der zweiten Hälfte des Buches besitzen, welche Bedeutung der mit dem Titel gegebene Bezug auf Homer hat, kurz: er analysiert die einzelnen Facetten der besonderen Schreibart des »Ulysses«. Da Kenner durch diese Rekonstruktion der Gattungsregeln einerseits eine Explikation des gesamten Bedeutungsgefüges des »Ulysses« gibt, er diese Rekonstruktion andererseits in kritischer Auseinandersetzung mit den in der Forschungsliteratur vertretenen Positionen vornimmt, kann sein Werk sowohl als Einführung wie auch als Beitrag zur Joyce-Forschung gelten.

Hugh Kenner ist Andrew W. Mellon Professor of the Humanities an der Johns Hopkins University, Baltimore.

Hugh Kenner  
Ulysses

*Aus dem Englischen von Claus Melchior  
und Harald Beck*

Suhrkamp

Titel der Originalausgabe: *Ulysses*

2. Auflage 2015

edition suhrkamp 1104

Neue Folge 104

© Georg Allen & Unwin (Publishers) Ltd, 1980

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1982

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,  
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung  
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form  
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)  
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages  
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme  
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Georg Wagner, Nördlingen

Printed in Germany

Umschlag gestaltet nach einem Konzept

von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-11104-8

## *Inhalt*

- 1 Vorbemerkung 11
  - 2 »So ein unmöglicher Mensch!« 18
  - 3 Vom Nutzen Homers 36
  - 4 Unmittelbare Erfahrung 53
  - 5 Der heimliche Held 69
  - 6 Stephens Tag 85
  - 7 Der Arrangeur 93
  - 8 Die Ästhetik der Verzögerung 109
  - 9 Meergesang 124
  - 10 Maelstrom und Rückfluß 137
  - 11 Metempsychose 157
  - 12 Tod und Auferstehung 171
  - 13 Listen und Mythen 192
  - 14 Die Gabe eines Buches 207
- Anhänge 225
- 1 Das Datum von Stephens Flucht 226
  - 2 Blooms Brustumfang 230
  - 3 Der Kreis und die drei Neunen 233
- Literaturwissenschaftliche Folgen 238
- Bibliographie 245
- Index 255



## Übersetzerhinweis

Zitate aus Joyces Werken und Briefen folgen den Übersetzungen der Frankfurter Ausgabe, auf die sich auch die angegebenen Seitenzahlen beziehen. Verweise auf *Ulysses* erscheinen in runden Klammern und gelten auch für die einbändige Ausgabe von 1979, deren Paginierung mit der zweibändigen Ausgabe von 1975 identisch ist. Seitenangaben zu *Dubliner*, *Porträt* und *Stephen der Held* sind die Siglen D, P und SH vorangestellt. Zitate aus *Finnegans Wake* wurden nicht übersetzt; Seitenzahlen mit der Sigle FW verweisen auf die englischsprachigen Ausgaben, die in der Paginierung alle identisch sind. Für andere Zitate wurden soweit möglich bereits vorhandene Übersetzungen herangezogen, auf die in den Fußnoten bzw. der Bibliographie verwiesen wird. Shakespeare-Zitate folgen der Schlegel-Tieck-Übersetzung, Homer-Zitate der Übertragung von Wolfgang Schadewaldt.

Denn dieses Schauspiel sei wert gewesen, es zu sehen, wie die Seelen jede für sich ihre Lebensweise wählten; denn es sei jämmerlich zu sehen gewesen und lächerlich und wunderbar. Die meisten nämlich hätten der Erfahrung ihres früheren Lebens gemäß gewählt. . . .

Zufällig sei die Seele des Odysseus durch das Los die letzte von allen gewesen und so hinzugegangen, um zu wählen. Da sie sich aber im Angedenken der früheren Mühen von allem Ehrgeiz erholt, so sei sie lange Zeit umhergegangen, um eines von Staatsgeschäften entfernten Mannes Leben zu suchen, und mit Mühe habe sie es, von allen andern übersehen, irgendwo liegen gefunden, und als sie es gesehen, habe sie gesagt, sie würde ebenso wie jetzt gehandelt haben, auch wenn sie das erste Los gezogen hätte, und habe mit Freuden dieses Leben gewählt.

Platon, *Politeia*, X-620

übers. v. Friedrich Schleiermacher

*Für Adaline und Fritz*



## Kapitel 1

### Vorbemerkung

Ein Junitag unter  $53^{\circ}$  nördlicher Breite ist wirklich ein sehr langer Tag. 1904 in Dublin, als Normal- und Sommerzeit noch in der Zukunft lagen, ging die Sonne am 16. Juni um 3.33 Uhr Ortszeit auf und erst um 20.27 Uhr unter. Zwei oder drei Stunden nach Sonnenuntergang kann man in solchen Nächten noch Zeitungsschlagzeilen bei Himmelslicht ausmachen, und zu keiner Zeit zwischen Abenddämmerung und Morgengrauen verdunkelt sich der Himmel im Norden vollständig.

Die Sonne gehet auf und gehet unter, sagt der Prediger Salomo, und läuft an ihren Ort, daß sie daselbst wieder aufgehe; es ist das Los des Menschen, unter ihrer Bahn nichts wahrzunehmen, das nicht schon vorher dagewesen wäre. Das nimmer Neue mit immer neuer Hoffnung zu betrachten ist eine denkbare Form von Heiligkeit, und da in katholischen Ländern Tage nach Heiligen benannt werden, zieht der 16. Juni nun Pilger ins katholische Irland, um Bloomstag zu begehen, den Tag eines Mannes, der nie lange unten war.

Es zeichnet ihn aus, daß er es fertigbrachte, in Irland ohne Bosheit, ohne Gewalt und ohne Haß zu leben. Wie mancher andere Heilige besaß er nur eine ideelle Existenz. Es ist schwierig für Irland gewesen, solche Bürger hervorzubringen, aber ein Ire, James Joyce, ersann Bloom, sein Geschenk an Irland und die Einlösung seines alten Versprechens, im Ausland, in der Schmiede seiner Seele, das ungeschaffne Gewissen seines Volkes zu schmieden. Außerdem war Bloom ein gehörnter Jude, und Irlands Dankbarkeit war nicht besonders ausgeprägt, wiewohl es sich inzwischen verstohlen dazu gratuliert, James Joyce hervorgebracht zu haben.

*Ulysses*, das Buch von Bloom, wurde um 1914 in Triest begonnen, während der nächsten sieben Jahre dort, in Zürich und Paris geschrieben und zum vierzigsten Geburtstag seines Autors am 2. Februar 1922 in Paris veröffentlicht. Prompt verursachte es, ganz nach dem Geschmack der Boulevardpresse, einen Skandal. »SKANDAL UM ›ULYSSES‹« stand auf den Anschlagbrettern

der *Sporting Times* (*The Pink 'Un*), in der zu lesen war, daß der Inhalt des Buches hinreiche, »es einem Hottentotten schlecht werden zu lassen«. <sup>1</sup> Hottentotten waren damals britische Untertanen.

In einem England, das sich seiner Verantwortung bewußt war, beschlagnahmte und verbrannte vermutlich Seiner Majestät Zollbehörde Anfang 1923 in Folkestone 499 Exemplare des *Ulysses*, bis auf eines die gesamte dritte Auflage. In Cambridge beantragte ein junger Dozent namens F. R. Leavis die Genehmigung, ein Exemplar einzuführen; die Staatsanwaltschaft versorgte den Vizekanzler der Universität postwendend mit einem Polizeibericht über den Prozentsatz von Frauen, die Leavis' Vorlesungen besuchten. Der Staatsanwalt beschrieb *Ulysses* weiterhin als »unglaublich schmutzig« und bot dem Vizekanzler an, selbst das Buch zu inspizieren. <sup>2</sup> Mehr als zehn Jahre lang, während andere Schriftsteller, die ihre Eindrücke aus eingeschmuggelten Exemplaren gewannen, ihn zum einflußreichsten englischsprachigen Werk des 20. Jahrhunderts machten, konnte *Ulysses* auf legalem Weg in kein englischsprachiges Land der nördlichen Hemisphäre gebracht werden; in Irland selbst hat man ihn zwar nie verboten, sich jedoch darauf verlassen, daß die Buchhändler ihn nicht vorrätig haben würden. (»Das haben wir nicht«, bekräftigen einige immer noch leise, wiewohl es heute keine wirklichen Schwierigkeiten mehr bereitet, die *Penguin*-Ausgabe in Dublin zu erhalten.)

Es war zunächst durchaus nicht klar, um was für ein Buch es sich da handelte. Alfred Noyes, <sup>\*</sup> der Autor von *The Highwayman*, stellte fest, daß es »keine erdenkliche Gemeinheit« gebe, »die in dieses von Dummheit strotzende Buch nicht eingegangen wäre«. Darüber hinaus fand er den Text »einfach schlecht geschrieben« und dunkel »infolge der geradezu chaotischen Syntax«. <sup>3</sup> Es gab noch manch anderes Geschwafel. Ohne es zu beachten, richtete T. S. Eliot, der James Joyce später »den größten Meister der englischen Sprache seit Milton« nennen sollte <sup>4</sup>, sein Augenmerk auf die Parallelen des Werkes zu Antike (Homer) und Moderne (1904), in denen er ein Ordnungsprinzip für »die Zeitgeschichte – jenes ungeheure Panorama der Nichtig-

Alfred Noyes (1880-1958), englischer Lyriker, Dramatiker und Essayist. (Anm. d. Übers.).

keit und Anarchie« sah.<sup>5</sup> Ezra Pound verwarf den Bezug zu Homer als *affaire de cuisine*, von größerer Bedeutung für den Koch als für den Esser; er schätzte das Buch wegen seines enzyklopädischen Realismus in der Nachfolge von *Bouvard und Pécuchet*.<sup>6</sup> Ein französischer Kritiker, Edmond Jaloux, fühlte sich an das Frankreich des 16. Jahrhunderts erinnert: »Es hat den enzyklopädischen Aspekt der bedeutenden Werke jener Zeit, deren Hang zur Wahrheit, deren Willen, das Leben und alles Wissen mit Hilfe eines geistigen Dolmetschers zu erfassen, und es hat jenen Abscheu vor der Heuchelei und vor jeder Taschenspielerlei, gegen die ein Montaigne und ein Rabelais so empfindlich waren.«<sup>7</sup>

Joyce selbst pflegte während der Entstehungsjahre des Werks neuen Bekannten zu sagen, er schreibe an einem Buch, das auf der *Odyssee* basiere. Doch nichts von dem, was er darüber hinaus verlauten ließ, hätte irgend jemand darauf gebracht, das kuriose Buch zu erwarten, das schließlich entstand. (Es gab wohl Zeiten, wie man jetzt annehmen darf, da er dies selbst nicht erwartete.) *Ulysses* erschien den meisten Lesern, denen es gelang, ein Exemplar zu bekommen, nicht als eine Nachbildung Homers, nicht einmal als eine Geschichte, sondern als etwas so Konturloses wie ein Telefonbuch. Eine Jahrzehnte später von mehreren Forschern dargelegte wichtige Erkenntnis verdeutlichte das unerwartete Ausmaß, in dem Joyce sein Werk auf den Dubliner Teil von *Thom's Official Directory of the United Kingdom of Great Britain and Ireland* gestützt hatte. Infolgedessen verschwanden alle verstreuten Exemplare der Ausgabe von 1904 in den Bibliotheken.

Der *succès de scandale* förderte das Herauswachsen einzelner Konturen aus dem Dunkel. Die vierzig interpunktionslosen Seiten am Schluß wurden bald als Monolog einer Frau erkannt. Der lange Abschnitt, der wie ein Drama aussieht – schnell auf Unanständigkeiten durchzublättern –, war augenscheinlich eine Phantasmagorie, zu rechtfertigen durch gelehrte Verweise auf die Walpurgisnacht in Goethes *Faust*, Flauberts *Versuchung des heiligen Antonius* und die Ikonographie Boschs. Ein Besuch auf dem Abtritt konnte als Beispiel vollkommen klaren Erzählens angeführt werden. Und eine der Figuren, Stephen Dedalus, war aus dem früheren *Porträt des Künstlers als junger Mann* übernommen worden, wo er herumhurte und hochfliegende Gedan-

ken hatte. Dennoch hielt es der Rezensent der *New York Times Book Review*, ein Neurologe namens Collins, für wahrscheinlich, daß nur er und der Autor jemals den *Ulysses* zweimal ganz gelesen hätten.<sup>8</sup>

Was auf einer Seite an Wörtern gedruckt steht – jedes Wort, auf jeder Seite –, hängt auf so vieldeutige Weise miteinander zusammen, daß sich nur mit Hilfe einer Tradition Sinn herstellen läßt, nämlich aufgrund einer früheren Erfahrung mit einer literarischen Gattung, und es setzt weiterhin unser Wissen voraus, welche Gattung anwendbar ist. Niemand hätte 1715 mit Popes *Ilias* etwas anzufangen gewußt, wäre nicht bekannt gewesen, daß es sich um eine Homer-Übersetzung handelte. Und zahlreiche Gedichte des 18. Jahrhunderts würden uns völlig wirr erscheinen, wüßten wir nicht, was wir von pindarischen Oden zu erwarten haben. Swift führte seine Leser in die Irre, indem er die Gattungskennzeichen vermengte: wir sind uns bewußt, daß *Gullivers Reisen* und *Ein bescheidener Vorschlag* »Satiren« sind, aber Erstleser fühlten sich veranlaßt, das eine für eine Reisebeschreibung, das andere für das Pamphlet eines Projekteurs zu halten, und mußten sich einige Seiten später gewaltig umorientieren. Wordsworth hatte gehofft, den Lesern seiner Sammlung von 1799 eine Orientierungshilfe zu geben, indem er sich auf die Gattung der literarischen Ballade berief, aber der Unterschied zwischen Straßenballaden, wie sie ihnen geläufig waren, und *The Thorn* oder *We are Seven* erwies sich als zu groß für viele Käufer, die die Gedichte, wie Eliot treffend bemerkte, schwierig fanden und sie als albern bezeichneten.<sup>9</sup> Wobei »schwierig« hier soviel bedeutet wie »weit entfernt von Gattungskonventionen«.

*Ulysses* gibt einen Anhaltspunkt, den Titel, der einem jedoch gar nichts hilft, wenn man die Seiten auf der Suche nach griechischen Helden durchblättert, und einen weiteren Anhaltspunkt, nämlich die Ähnlichkeit seiner ersten Seite mit der ersten Seite eines Romans, was uns nicht lange weiterhilft, wenn wir erwarten, daß Romane Erzählung, Dialog, Kommentar und Traum rhetorisch und typographisch auseinanderhalten. Es wurden auch andere Gattungen herangezogen und als nicht hilfreich befunden: das schmutzige Buch und die fikionalisierte neurologische Abhandlung. *Ulysses* ist das erste der großen modernen Werke, die effektiv eine *Ad-hoc*-Gattung für sich schaffen – heute kann man als Beispiele auch *Das wüste Land*, *Cantos* und *Molloy* anführen –

und damit *ad hoc* eine kritische Tradition notwendig machen. Joyce, dem dies wohl bewußt war, soufflierte schon bald seinen Rezensenten. Er half Valery Larbaud, das Schlagwort »innerer Monolog« in Umlauf zu bringen, und viele Passagen wurden verständlich, sobald die Leser wußten, daß dies das richtige Wort dafür war. Er drängte auch Eliot, den gesprächsweise geprägten Begriff »zweischichtig«<sup>10</sup> zu verbreiten, doch Eliot kam nie dazu.

1931 erschien Stuart Gilberts *Das Rätsel Ulysses* als eine quasi autorisierte Einführung. Sie basierte auf einem maschinengeschriebenen Schema, das Joyce zehn Jahre vorher zu Larbauds Orientierung erstellt hatte; später war es auch anderen gestattet, davon zu profitieren, aber mit der strikten Auflage, es für sich zu behalten. Gilberts Leser, die das meiste davon zu sehen bekamen, waren somit die ersten, die ausführlich erfuhren, nicht nur was sich an diesem Tag in Dublin von Stunde zu Stunde ereignete, sondern auch unter welchem Symbol, welcher Farbe, welchem Körperteil, unter der Führung welcher Kunst, vermittelt durch welche Technik, in Übereinstimmung mit welchen homerischen Parallelen. Gilbert hatte außerdem einiges an esoterischem Buddhismus anzubieten, wahrscheinlich viel mehr seine als Joyces Passion. Er scheint feierlich und naiv gewesen zu sein; ein unglücklicher Zufall, denn *Ulysses* ist keines von beiden.

Joyce hatte dem aus seinem Typoskript vorlesenden Gilbert zugehört, hatte Hinweise gegeben und einige offensichtliche Fehler verbessert. Er unterband aber nicht die esoterischen Höhenflüge, allem Anschein nach erfreut über den neuerlichen Beweis, daß sein Buch mehr enthielt, als vorsätzlich hineingekommen war.<sup>11</sup> Gilberts Buch ermutigte eine Generation von Kommentatoren, nach großangelegten Strukturen zu suchen, was nicht so verkehrt war.

Die nächste Einführung, bei der Joyce seine Finger im Spiel hatte, wurde 1934 veröffentlicht, Frank Budgens *James Joyce und die Entstehung des »Ulysses«*. Budgen war ein Mensch, wie man ihn selten findet, einer, dem der mißtrauische Joyce vertraute; ein ehemaliger Matrose, Kunstmaler von Beruf. Wiewohl ohne literarische Ambitionen, war er der geborene Schriftsteller. Er hatte Joyce in Zürich gekannt, zu einer Zeit (1918-1920), als sechs der achtzehn Episoden des *Ulysses* entstanden. Indem er Erinnerungen mit Erläuterungen verwebt, erweckt er den Anschein, als sei

es eine Selbstverständlichkeit für einen normalen Menschen, sich dieses seltsame Buch auszudenken, das nach Budgens Vorstellung fest im Alltag verwurzelt ist. Für ihn standen im Zentrum weder ein System noch Korrespondenzen, sondern Leopold Bloom, ein bedrängter, unverwüstlicher Mann. Bloom war Budgen zugänglich, während er schrieb, den *Ulysses* vor sich aufgeschlagen. Gespräche, die ein Dutzend Jahre zurücklagen und die in seinem Text die Unmittelbarkeit des *Ulysses* selbst besitzen, beruhten einesteils auf Erinnerungen, andernteils auf einer Synthese aus Briefen von Joyce und aus Notizzetteln, mit denen Joyce Budgen versorgte, sobald die Memoiren begonnen waren. Für genaue biographische Details ist das Buch alles andere als verlässlich (seine bekannteste Episode kann, leider, nicht ganz stimmen).<sup>12</sup> Als Zugang zu *Ulysses* ist es immer noch unübertroffen.

Zum Teil liegt das an den zahlreichen Zitaten. Wie Gilbert war auch Budgen gezwungen, sich einen Leser vorzustellen, der *Ulysses* nie gesehen hatte und gesetzlich daran gehindert war, ein Exemplar zu erwerben. Von Kapitel zu Kapitel stellte er deshalb Orientierungshilfen und Beispielpassagen zur Verfügung, wie sie heute durch einen Seitenverweis übergangen würden. Hätte *Ulysses* englischen Lesern 1934 zur Verfügung gestanden, so wäre *James Joyce und die Entstehung des »Ulysses«* ein geringfügigeres Buch geworden, eine Anekdotensammlung. 1936 schließlich war *Ulysses* im Vereinigten Königreich erhältlich, wie schon seit 1933 in den Vereinigten Staaten.

Ungefähr zu dieser Zeit überließ es James Joyce, seit langem in *Finnegans Wake* verstrickt, dem Buch von Bloom, sich selbst durchzuschlagen. Die Umriss waren ausgeführt: die homerischen Parallelen erklärt, die Titel der Episoden aufgezeichnet, die Rationalität des Werkes bestätigt und vor allem, dank Budgen, die zentrale Bedeutung Blooms hervorgehoben. »Ein ganzer Mann«, hatte Joyce zu Budgen gesagt, »ein guter Mann.« Gute Männer sind selten in der Literatur.

## Anmerkungen

1 Zitiert in Herbert Gorman, *James Joyce* (New York, 1939), 296. Die Anschlagtafel ist auf der Photographie gegenüber S. 298 zu erkennen. (Die deutsche Übersetzung – s. Anm. 3 – enthält weder dieses Zitat noch die Photographie. Anm. d. Übers.)

2 Ronald Hayman, *Leavis* (London, 1976), 8.

3 Noyes' Rezension im *Manchester Sunday Guardian* wird zitiert in Herbert Gorman, *James Joyce – Sein Leben und sein Werk* (Hamburg 1957), 294.

4 In einem Gespräch, wiedergegeben in F. O. Matthiessen, *The Achievement of T. S. Eliot*, (New York, 1959<sup>3</sup>), 135.

5 T. S. Eliot, »Ulysses, Ordnung und Mythos«, in *Essays II* (Frankfurt am Main, 1969), 293-7.

6 Ezra Pound, »James Joyce und »Pécuchet«, in *Über Zeitgenossen* (Zürich, 1959), 72-87.

7 Aus *Revue de Paris*, zitiert in Gorman, 303.

8 Zitiert ebd., 302.

9 T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (London, 1933), 150.

10 Joyce, *Briefe*, II, 958. Seine folgenden Bemerkungen sind scharfsinnig: »Mr. Larbaud versorgte das Lesepublikum vor etwa sechs Monaten mit dem Wort »innerer Monolog«. . . . Jetzt will man ein neues Schlagwort. Man kann alle sechs Monate nicht mehr als ein solches Wort verarbeiten – nicht aus Mangel an Intelligenz, sondern weil man in Eile ist.«

11 Daß verschiedene Beobachter verschiedene Erscheinungen sehen, wird durch die *Parallaxe* gewährleistet, ein Prinzip, das Joyce ausdrücklich in das Buch einbrachte, wo das Wort sechsmal verwendet wird.

12 Es handelt sich um die Anekdote von der eintägigen Arbeit an der Formulierung zweier Sätze von »Lästrygonen«. Budgen behauptet, er habe sie Joyce in ihrer endgültigen Form rezitieren gehört, aber das Rosenbach-Manuskript enthüllt, daß Joyce eine frühere, konventionellere Version für endgültig genug hielt, um sie niederzuschreiben. Frank Budgen, *James Joyce und die Entstehung des »Ulysses«* (Frankfurt am Main, 1977), 25.

## Kapitel 2

### »So ein unmöglicher Mensch!«

Was die ersten Leser des *Ulysses* über seinen Verfasser wissen sollten, kann aus *Ein Porträt des Künstlers als junger Mann* erschlossen werden, in dem ein junger Mensch namens Stephen aus einer mittellosen irisch-katholischen Familie von den Jesuiten erzogen wird, sich gegen das Priesteramt und für etwas, das er »Leben« nennt, entscheidet – was auch das Leben woanders mit einschließt –, eine subtil dogmatische Einstellung zu ästhetischen Fragen entwickelt, die Bedingungen eines Kampfes definiert, in dem »Schweigen, Verbannung und List« seine Waffen sein werden, und schließlich auf der letzten Seite bereit ist, als »Millionster« auszuziehen, »um die Wirklichkeit der Erfahrung zu finden und in der Schmiede [seiner] Seele das ungeschaffne Gewissen [seines] Volkes zu schmieden«.

Wir erfahren all dies auf jeden Fall über Stephen, und bis zu einem gewissen Grad wissen wir es auch von Joyce. Bis zu welchem Grad aber? Während kein Zweifel bestehen kann, daß das Werk Kindheit und Jugend von James Joyce widerspiegelt, können wir nicht darauf vertrauen, daß diese Spiegelung vollständig ist. Die Methode des Buchs ist hinterlistig; bis auf die letzten Seiten (wo eine Abschrift von Stephens Tagebuch einsetzt) in der dritten Person erzählt, erweckt es den Anschein ruhiger erzählerischer Distanz, während wir in Wirklichkeit ausschließlich auf Stephens Sicht der Dinge angewiesen sind.

Seit Jahrzehnten gibt es genügend Leser, die Stephens Sehweise akzeptieren, und man kann sich mit Recht fragen, ob das *Porträt* es überhaupt zuläßt, etwas anderes zu tun. Diese Überlegung ist von mehr als biographischem Interesse, da Stephen, ein oder zwei Jahre älter geworden, eine Hauptfigur auch des *Ulysses* ist; und was wir dort von ihm halten, hängt zu einem großen Teil davon ab, ob er die volle Gunst des Autors genießt. Stephens Art zu erleben und zu urteilen scheint das *Porträt* so gründlich zu durchdringen, daß es schwierig ist, sein Verhalten zu werten; was immer er auch sagt oder tut, macht einen vernünftigen Eindruck.

Literarischen Stil jedoch können wir durchaus bewerten, wenn wir ihn erst einmal als solchen wahrgenommen haben; und das *Porträt* macht den Stil überaus deutlich durch das ungewöhnliche, im *Ulysses* ausgeweitete und weiter komplizierte Mittel beständigen Stilwechsels, beginnend mit dem an Gertrude Stein erinnernden Substil der ersten Seiten bis zu den sorgfältig konstruierten Satzperioden des Schlusses.

Jeder Leser bemerkt, daß die Prosa mit Stephens wachsender Erfahrung reicher wird. Zunächst finden wir kurze Wörter und parataktischen Satzbau:

Als er daran dachte und an das Weiß der Toilette, wurde ihm kalt und dann heiß. Es gab zwei Hähne, an denen man drehte, und Wasser kam heraus: kalt und heiß. Ihm war kalt und dann ein wenig heiß: und er konnte die Namen sehen, die auf die Hähne graviert waren. Das war sehr komisch. (P 260)

Und hier der Schrei kreisender Vögel in einem späteren Kapitel:

Er hörte auf ihre Schreie: wie das Quicken von Mäusen hinter der Wandtäfelung: ein schriller zwiefacher Ton. Doch die Töne waren lang und schrill und schwirrend, unähnlich dem Geschrei von Raubgezücht, fielen eine Terz oder eine Quart und trillerten wie die fliegenden Schnäbel die Luft zerhieben. Ihr Schrei war still und klar und fein und fiel wie Fäden Seidenlichts abgespult von schwirrenden Spindeln. (P 501)

Der Unterschied ist ein Maßstab für Stephens gewachsene Fähigkeiten: denn diese Sprache ist, wenn es auch nicht ausdrücklich gesagt wird, wirklich seine eigene, und wir sollen erkennen, daß das Bild der schwirrenden Spindeln auf ihn zurückgeht. Den Regeln mimetischer Form wäre entsprochen, würde der sprachliche Ausdruck einfach mit seinem Subjekt reifen. Aber im *Porträt* müssen wir in doppelsinniger Weise Stephen mit Unterbrechungen als für den Stil *verantwortlich* ansehen: sicherlich in Momenten intensiver Wahrnehmung, wenn der Stil dazu neigt, Effekte zu zeigen, von denen wir spüren, daß Stephen sie bewundert.

Obwohl er über solche Bewunderung hinauswächst, schränkt sie ihn ein, solange er ihr nachgibt. So durchläuft er, kurz bevor er in die Universität eintritt, eine Periode auffallenden Schwelgens in der Figur des Chiasmus: »Die Handtücher, mit denen sie ihre Körper klapsten, waren schwer von kaltem Meerwasser: und durchnäßt von kaltem Salz war ihr verfilztes Haar« (P 437).