

HS in englischer Literaturwissenschaft
Sommersemester 1994

Titel des Hauptseminars:
"Ulysses"

Leiter des Hauptseminars:
Prof. Dr. Berger

Thema der Arbeit:

**"Sprachliche und musikalische
Darstellung in der 'Sirenen'-
episode von James Joyces
Ulysses"**

Verfasser:
Clemens Fritz
Ahornstr. 23
93080 Pentling

Gliederung

I. Vorüberlegungen zum Thema

1. Joyces Aussagen über das Sirenenkapitel
2. Vergleich von Musik, Sprache und geschriebener Sprache
 - a) Definitionen
 - b) Gemeinsamkeiten und Unterschiede
3. Gegenüberstellung sprachlicher und musikalischer Interpretationsansätze

II. Untersuchung der sprachlichen und musikalischen Darstellungsweise

1. Musikalische und sprachliche Makrostrukturen
 - a) Rhythmus und andere prosodische Elemente
 - b) Die Leitmotivtechnik
 - c) Ouvertüre, Präludium oder ?
 - d) Die Fuga per Canonem
2. Musikalische und sprachliche Mikrostrukturen

- a) Stilmittel der Musik und der Sprache
- b) Die Verwendung von Liedzitat en als Ausgangspunkte für Assoziationen
- c) Verschleifungen von Themen und Erzählsträngen
- d) Gram matische Besonderheiten
 - Interpunktion
 - Satzsubjekte
- e) Die Erzählperspektive

III. Ansätze zu einer Interpretation

IV. Quellen- und Literaturverzeichnis

1. Verwendete Ausgabe von Ulysses
2. Verwendete Literatur

I. Vorüberlegungen zum Thema

1. Joyces Aussagen zum Sirenenkapitel

Warum ist das Thema überhaupt interessant.

2. Vergleich von Musik, Sprache und geschriebener Sprache

Bevor mit der Bearbeitung des Themas begonnen werden kann, gilt es noch einige grundsätzliche Fragen zur Theorie zu klären. Erst wenn man die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Musik, Sprache und geschriebener Sprache herausgearbeitet hat, kann man daran gehen, sinnvolle Analysen zu erstellen. Dazu möchte ich zuerst diese drei Phänomene definieren, bevor ich mit deren Vergleich beginne.

a) Definitionen:

Musik:

Musik ist eine Reihe von Tönen und Geräuschen, die nach einem bestimmten, absichtsvollen Prinzip angeordnet wurden. Diese unterscheiden sich voneinander durch ihre Höhe, Dauer, Lautstärke und Klangfarbe. Rhythmus entsteht aus der zeitlichen Abfolge von Tönen und Geräuschen. Die Abfolge der Höhen bestimmt den Gang der Melodie.

Einzelne Töne und Geräusche tragen keinerlei linguistische Information. Melodien aber können stimmungsvermittelnd wirken oder gedankliche Assoziationen anregen. Ein direkter Informationsgehalt ist der Melodie aber nicht zu eigen.

Ist die Melodie mit Worten unterlegt, so können diese zusätzliche Assoziationen bewirken. Dabei tritt jedoch der linguistische Informationsgehalt des Textes, und nicht der der Melodie, in den Vordergrund.

Sprache:

Sprache ist ein Kommunikationssystem, das nach Lauten, Grammatik und Lexik strukturiert ist. Dabei enthält die Abfolge der Laute einen direkten linguistischen Informationsgehalt. Prosodische Elemente wie Rhythmus, Lautstärke und dergleichen unterstützen die Verständlichkeit der Lautfolge.

Geschriebene Sprache:

Schrift ist eine Möglichkeit, Sprache als Kommunikator auftreten zu lassen. Dabei wird stets die Verbindung zwischen einem Zeichen, dessen Informationsgehalt und einem außersprachlichen Bezeichneten aufgestellt. Geschriebene Sprache ist stark konventionalisiert und, aufgrund der größtenteils fehlenden prosodischen Elementen, mißverständlicher. Deshalb sind

zum Verständnis eines geschriebenen Textes oft erläuternde Inquit-Formeln und Zeichensetzung nötig.

b) Gemeinsamkeiten und Unterschiede:

Hier gilt es, vornehmlich die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Musik und geschriebener Sprache herauszuarbeiten, da wir es bei dem Sirenenkapitel in Ulysses mit einem geschriebenen Text und einer versuchten Umsetzung von Musik in geschriebene Sprache zu tun haben.

Durch die Herausstellung der Gemeinsamkeiten kann man erkennen, welche Möglichkeiten es grundsätzlich gibt, Musik in sprachlicher Form darzustellen. Im weiteren Verlauf der Arbeit muß dann der Text auf diese Möglichkeiten hin untersucht werden.¹ Gemeinsamkeit bedeutet in diesem Fall nicht, daß sowohl geschriebene Sprache als auch Musik dieselben Dinge auf dieselbe Weise verwirklichen. Vielmehr soll hier gezeigt werden, daß sich in beiden ähnliche Techniken für ähnliche Wirkungsabsichten finden.

Durch die Herausarbeitung der Unterschiede soll die Grenzlinie zwischen Musik und geschriebener Sprache deutlich gemacht werden. Es soll also gezeigt werden, welche Bereiche und Eigenschaften von Musik nicht oder nur schlecht in Texten darstellbar ist.

Rhythmus ist z. B. eine Eigenschaft, nach der sowohl Musik als auch geschriebene Sprache strukturiert werden können. Weitere prosodische Elemente wie die Höhe und Lautstärke eines Lautes können von beiden in unterschiedlicher Weise realisiert werden. In der Musik durch die bestimmte Erzeugung eines Tons und in geschriebener Sprache durch Deskriptionsformeln im Text. Diese Deskriptionsformeln sind auch in Musikpartituren nötig, wenn aus den Noten allein die exakte Autorintension nicht ersichtlich ist. Ein Beispiel dafür wäre die Setzung eines *forte*-Zeichens in einer Partitur.

Sowohl Texte als auch musikalische Werke können ein Thema haben, das im ganzen Werk immer wiederkehrt und dessen Grundstimmung ausmacht. Weiterhin kann eine bestimmte Melodie, z. B. in einer Oper, auch mit einer bestimmten Person verknüpft sein. Diese Leitmotivtechnik hat vor allem Richard Wagner, der Joyce sehr beeindruckte, verwendet.² Auch in Texten kann man bestimmte Personen mit bestimmten Schlüsselwörtern verbinden und sie durch diese charakterisieren. Diese Technik ist im Ulysses besonders ausgeprägt und radikalisiert. So reicht z. B. im Sirenenkapitel allein die Verwebung des Satzes "God's Curse on You, [...] You're blinder nor I am, you bitch's bastard!"³, den ein junger blinder Klavierstimmer im Kapitel Wandering Rocks ausstößt und der zu dessen Leitmotiv wird, mit dem Text

¹ Musik läßt sich in Texten auch indirekt durch Erwähnung von musikalischen Fachbegriffen, Nennung von Komponisten und deren Werken sowie Zitaten aus Liedern einbringen. Auch dies wird im Verlauf der Arbeit noch teilweise zu untersuchen sein.

² cf. Ellmann, Richard. James Joyce. (2. Auflage). Oxford: Oxford University Press, 1982, S. XXX.

³ Joyce, James. Ulysses. Johnston Jeri (Hg.). Oxford: Oxford University Press, 1993, S. 240.

des Liedes "The Croppy Boy" hin, um diesen mit dem Croppy Boy in Verbindung zu bringen.⁴

Die Umsetzung der Strukturen eines Musikwerkes in Sprache ist sehr schwer, wenn nicht gar unmöglich. Beiden ist zwar zu eigen, eine bestimmte Struktur zu besitzen, die Gestaltungskriterien beider Bereiche sind jedoch sehr unterschiedlich. Es ist ein großes Wissen in Musiktheorie und Literaturwissenschaftstheorie erforderlich, um einen derartigen Umsetzungsversuch wagen zu können. Trotzdem wurde wiederholt versucht, Musik in Literatur, und vice versa, umzusetzen. Auch Gedichte von Joyce wurden in Musik 'übersetzt'. Dazu schreibt Stuart Gilbert: "His earliest work, the book of poems, Chamber Music, [...] has been set to music by all classes of composers over and over again; one of the poems no less than seven times."⁵ Die Frage nach der Gelungenheit solcher Umsetzungen wird aber eher eine Frage des persönlichen Geschmacks bleiben.

In Musik und Sprache werden oft Stilmittel eingesetzt, um eine bestimmte Wirkung zu erzielen. In diesem Gebiet dürften sich die beiden zu vergleichenden Bereiche wohl am ähnlichsten sein, denn eine Vielzahl rethorischer Figuren besitzt ein Pendant in der Musik. Das Verhältnis dieser zueinander wird unter Abschnitt I.3 noch näher beleuchtet werden.

Gemeinsam ist beiden die mögliche assoziationsauslösende Wirkung, wobei dies in der Musik die einzige Form der Informationsvermittlung ist. In Texten hingegen hat dies oft nur sekundäre Bedeutung. Will man also einen Text 'musikalischer' machen, so muß man die assoziative Wirkung von Sprache in den Vordergrund rücken.

In einem musikalischen Werk können sich, wie in einem Text, verschiedene Melodien bzw. Erzählstränge überlagern. Dadurch werden zwischen den Melodien bzw. Erzählsträngen neue Beziehungen geknüpft und es können somit auch Übergänge erzeugt werden. Diese 'Verschleifungen' sind wiederum für Ulysses sehr typisch. Der implizite Autor verbindet sehr oft verschiedene Erzählstränge oder Bewußtseinsinhalte miteinander, indem er z. B. Stephen und Bloom dieselben oder ähnliche Gedanken denken läßt, auch wenn diese Kongruenz textimmanent nicht logisch erklärt werden kann.

3. Gegenüberstellung sprachlicher und musikalischer Interpretationsansätze:

Obwohl es zwischen den Bereichen Musik und geschriebener Sprache durchaus viele Verknüpfungen gibt, gibt es auch, wie oben gezeigt wurde, viele Unterschiede. Daher ist es verständlich, daß es in der Literaturkritik sowohl Ansätze gibt, das Sirenenkapitel nach musikalischen Kriterien zu untersuchen, als auch Ansätze, die die Untersuchung der Musikalität des Kapitels stark in den Hintergrund stellen. Dabei neigt die ältere Forschung,

⁴ cf. Joyce, James. Ulysses. op. cit., S. 272.

⁵ Gilbert, Stuart. James Joyce's Ulysses. 1930. Repr. London: Faber & Faber, 1960, S. 238.

vertreten z. B. durch Stuart Gilbert und Lawrence Levin, eher ersterem und die neuerer Forschung, vertreten z. B. durch C. H. Peake und Jean-Michel Rabatè, eher letzterem Ansatz zu. Joyces Wissen über Musik wird aber von allen als sehr gut anerkannt. Ein recht gutes Beispiel dafür findet sich z. B. bei Otto Brusatti.⁶

Gilbert sieht im Sirenenkapitel, in engem Anschluß an Joyce, die Umsetzung einer Fuga per Canonem in geschriebene Sprache und beschreibt es folgendermaßen: "The language and content of this episode (its technique is the *fuga per canonem*) are throughout handled in a characteristically musical manner. The theme is rarely simple; there are generally two, three or four overlapping *parts*, which, synchronized by intertwinement in the same sentence, or closely juxtaposed, produce the effect of a chord of music."⁷

Mit folgenden Worten begründet Levin seine ausschließliche Behandlung der musikalischen Elemente des Kapitels: "Joyce's thorough musical background, his near mania for correctness of detail and accuracy of technical and factual materials and the fact that he himself states that he based the entire chapter on the *fuga per canonem*, which took him five months of concentrated effort to complete, indicate that the Sirens episode is structured along the lines of the canon [...] and it is in accord with the canonical rules that we must attempt to analyze and to evaluate this chapter."⁸

Diesen Ansätzen bringt aber bereits Eberhard Kreutzer den berechtigten Einwand entgegen, daß es sich doch empfiehlt "beim Vergleich des Modells und des Kapitels vom Text auszugehen und nicht umgekehrt, musikalische Regeln an ihn heranzutragen."⁹

C. H. Peake setzt sich schon mehr von diesem Ansatz ab, wenn er schreibt: "To identify the musical devices supposedly imitated by Joyce [...] is of some academic interest, but the real question concerns the effects in prose of the various devices adapted - for the effect of a device in music may bear no resemblance to the effect of the linguistic device suggested by it, if only because what is natural and familiar in music may seem laboured and artificial in language."¹⁰ Stärker formuliert sich seine Ablehnung gegenüber den älteren Forschungsansätzen in folgenden Sätzen: "Nothing is added to the reader's understanding of 'Yrfmstbyes. Blmstup' by the information that the words are 'examples of the "hollow fifth"'; in prose, the omission of the vowels merely suggests the suddenness with which Bloom, after some indecision, rises and says goodbye to Goulding. The passage in Bloom's monologue, 'Will? You? I. Want. You. To', which, according to Gilbert is a *staccato* effect, has, in context, nothing to do with *staccato* in music [...]."¹¹

⁶ cf. Brusatti, Otto. "James Joyce und seine Ulysses Musik". Österreichische Musikzeitschrift XXXVII (Dezember 1982), S. 685.

⁷ Gilbert, Stuart. James Joyce's Ulysses. op. cit., S. 247.

⁸ Levin, Lawrence L. "The Sirens Episode as Music: Joyce's Experiment in Prose Polyphony". in: James Joyce Quarterly Band 3 (Herbst 1965), S. 13.

⁹ Kreutzer, Eberhard. Sprache und Spiel im Ulysses. Bonn: H. Bouvier Verlag, 1969, S. 90.

¹⁰ Peake, C. H. James Joyce: The Citizen and the Artist. London: Edward Arnold Publishers, 1977, S. 215.

¹¹ Peake, C. H. James Joyce: The Citizen and the Artist. op. cit., S. 225.

Auf dem Symposium in Dublin, das anlässlich des hundertsten Geburtstages von James Joyce abgehalten wurde, stellt Rabatè schließlich fest: "I have shared with some friends a growing dissatisfaction with the classical and current types of analysis of the "Sirens" chapter in *Ulysses*. [...]The musical terms, those used by Stuart Gilbert for instance, are all metaphorical and arbitrary. [...] My contention is that classical rhetorics can describe all these musical figures as well, if not better than, the vocabulary of musicology. Thus, the "hollow fifth" is just a kind syncope [...]"¹²

Diesen Forschungsstreit in der einen oder anderen Richtung zu entscheiden ist nicht Ziel dieser Arbeit. Die Kenntnis beider Positionen aber ist notwendig, denn sie bewahrt uns vor allzu groben Vereinfachungen bei der Untersuchung der musikalischen und sprachlichen konstituierenden Elemente des Kapitels. Beide Richtungen sind bei der Analyse zu berücksichtigen und im Lauf der Arbeit soll gezeigt werden, daß auch ein gangbarer Mittelweg existiert.

II. Untersuchung der sprachlichen und musikalischen Darstellung

1. Musikalische und sprachliche Makrostrukturen

Im folgenden sollen diejenigen Elemente untersucht werden, die den musikalisch/sprachlichen Charakter des gesamten Kapitels bestimmen und ihm so seine Struktur verleihen.

a) Rhythmus und andere prosodische Elemente:

"Bald Pat who is bothered [/] mitred the napkins. [/] Pat is a waiter [/] hard of his hearing. [/] Pat is a waiter [/] who waits while you wait. [/] Hee hee hee hee. [/] He waits while you wait. [/] Hee hee. [/] A waiter is he. [/] Heee hee hee hee. [/] He waits while you wait. [/] While you wait. [/] if you wait [/] he will wait [/] while you wait. [/] Hee hee hee hee. [/] Hoh. [/] Wait while you wait."¹³

Diese Passage aus dem Sirenenkapitel weist einen deutlich rhythmischen Charakter auf, den es zu erklären gilt. C. H. Peake zeigt auf, daß dieser Rhythmus dem Rhythmus des Liedes

¹² Rabatè, Jean-Michel. *The Silence of the Sirens*. in: Morris, Beja. *James Joyce: The Centennial Symposium*. Urbana: University of Illinois Press, XV, 1986, S. 82f.

¹³ Joyce, James. *Ulysses*. op. cit., S. 269.

'Largo al Factotum' aus 'Der Barbier von Sevilla' ähnelt, erläutert dies aber nicht weiter.¹⁴ Dieses Einzelbeispiel kann aber dazu dienen, ein gestaltendes Element des Kapitels deutlich zu machen. Allein die Rhythmisierung eines Textes verleiht diesem bereits eine gewisse musikalische Qualität. Hier ist aber offensichtlich die Verbindung zwischen Musik und Text noch enger.

Das ganze Kapitel steckt voller Liedzitate und Anspielungen auf Lieder. Bowen hat allein mehr als 150 darin gefunden.¹⁵ Es wird aber nicht nur über die eingefügten Zitate auf Lieder hingewiesen, sondern es wird auch über den Rhythmus auf Lieder angespielt, wofür oben angeführtes Beispiel charakteristisch ist. Es vermittelt kaum linguistische Information, ist eine simple fast schon infantile Wortspielerei. Erklärbar wird sie, wenn man Bloom's Situation in diesem Moment betrachtet.¹⁶ Boylan ist bereits auf dem Weg zu Molly und Bloom, der sich bisher immer erfolgreich von diesem unangenehmen Gedanken ablenken konnte, muß nun immerfort an das bevorstehende Rendezvous denken. Bloom verfällt auf den Ausweg, ein ihm bekanntes Lied zu summen, nämlich 'Largo al Factotum', weil ihn dieses 'singing pub' stark zur Beschäftigung mit Musik anregt¹⁷ und die Männer im Nebenraum gerade eine Gesangspause eingelegt haben. Da ihm der Text offenbar nicht vollständig bekannt ist, unterlegt er es mit einem selbstgedichtetem Unsinnstext. Der Liedcharakter ist für den Leser aber nur über den Rhythmus noch erkennbar. So sorgt die Rhythmisierung des Textes für die Hervorhebung des musikalischen Charakters des Kapitels und trägt dadurch viel zum strukturellen Aufbau bei.

Einen anderen Weg geht Heath Lees. Er untersucht die rhythmischen Elemente der Anfangssektion des Sirenenkapitels und kommt zu dem Ergebnis, daß es eine Struktur hat, die der einer Doppelfuge ähnelt.¹⁸ Diese rhythmischen Strukturen vergleicht er daraufhin mit den rhythmischen Strukturen der bekannten 'kleinen' Fuge in G Moll von Bach. In beeindruckender Weise führt Lees nun den Vergleich der Anfangssektion mit dieser Fuge durch und kommt zu dem Schluß, daß diese Fuge wohl Pate für die Struktur des Beginns des Sirenenkapitels stand.¹⁹ Genau wie Peake untersucht er also rhythmische Strukturen im Kapitel und setzt sie in Bezug zu konkreten Musikwerken. Die Tatsache, daß dies so überzeugend gelingt, läßt darauf schließen, daß dieses Kapitel wohl auch nach diesen

¹⁴ cf. Peake, C. H. James Joyce: The Citizen and the Artist. op. cit., S. 219.

¹⁵ cf. Bowen, Zack. "Libretto for Bloomusalem in Song: The Music of Joyce's Ulysses". in: Senn, Fritz (Hg.). New Light on Joyce from the Dublin Symposium. Bloomington: Indiana University Press, 1972, S. 158.

¹⁶ Es ist zwar aus dem Text nicht ganz eindeutig, ob sich dieser Part tatsächlich in Bloom's Bewußtsein formt, aber es gibt gute Gründe, die dafür sprechen. Zum einen betrachtet er den Kellner Pat im vorherigen Absatz eben beim Falten der Servietten und zum anderen ist sein letzter Gedanke vor dem Beispieltext: "Keep my mind off."

¹⁷ Bloom macht sich z. B. Gedanken über den Ursprung, die Definition, die Effekte und die Produktion von Musik. Darüberhinaus beschäftigt er sich mit dem Hörvorgang and Tönen und Instrumenten. cf. Bowen, Zack. Musical Allusions in the Works of James Joyce. Albany: State University of New York Press, 1979, S. 49.

¹⁸ cf. Lees, Heath. "The Introduction to 'Sirens' and the Fuga per Canonem. in: James Joyce Quarterly Band 22 (Herbst 1984), S. 46.

¹⁹ cf. Lees, Heath. Fuga. op. cit., S. 48ff.

Strukturen konzipiert wurde, auch wenn Lees sich elegant davor drückt, die Gültigkeit seiner These auch für den Hauptteil des Kapitels zu untersuchen: "The actual form of the fugue, which has been so brilliantly embodied in the statements of Joyce's introduction, has a clear and continuing function in the structure of the ensuing episode too. But that of course deserves a study on its own."²⁰

Andere häufig auftretende prosodische Elemente sind z. B. Assonanz, Wiederholung von Satzteilen, Alliteration und Onomatopoesie. All diese verstärken die Musikalität des Textes und tragen somit zum Aufbau der Struktur des Kapitels bei, haben aber bei weitem keine so tragende Rolle wie der Rhythmus. Ihre Aufgabe ist es wohl, die Aufmerksamkeit des Lesers auf die, laut dem Gilbert Schema, im Sirenenkapitel konstitutive Kunst der Musik zu lenken. Diese Aufgabe ist durchaus wichtig, denn nach Joyces ursprünglicher Absicht sollte es dem Leser allein durch die Lektüre des Textes möglich sein, zu erkennen, daß die Musik in diesem Kapitel eine tragende Rolle spielt.

b) Die Leitmotivtechnik:

Ähnlich den Opern Wagners gibt es auch im Ulysses Leitmotive für wichtige Charaktere und Sachverhalte. Der Beginn des Sirenenkapitels wurde oft als ein Sammelsurium der im folgenden Text auftauchenden Leitmotive bezeichnet.²¹ Dazu zitiert Gilbert Professor Curtius, der den Anfang des Sirenenkapitels mit der Ouvertüre einer Oper vergleicht, in der die Leitmotive des nachfolgenden Werkes eingeführt werden. So schreibt letzterer: "The literary technic here employed is an exact transposition of the musical treatment of the *leitmotif*, the Wagnerian method. But there is this difference, that the musical *motif* is complete in itself and aesthetically staisfying; I can hear a Wagnerian *leitmotif* with enjoyment, even though I cannot place its allusion (Valhalla theme? Walsungen theme?). But the *word-motif*, unintelligible in itself, acquires a meaning only when I relate it to its context. Of "Horrid! And gold flushed more", I can make nothing. Joyce has deliberately ignored this essential difference between sounds and words, and, for this reason, his experiment is of questionable value."²²

Diese harsche Kritik an Joyce halte ich nicht für berechtigt. In der Anfangssektion wird nur ein Strukturmerkmal, das sich durch den ganzen Ulysses zieht, enorm radikalisiert. Auch schon in früheren Passagen werden Charaktere und Themen mit bestimmten Wort-Leitmotiven verbunden. Hier jedoch werden zum ersten Mal Leitmotive genannt, die für den Erstleser noch ohne Bezug sind. Daher ist es für das Verständnis dieser Textpassage unbedingt notwendig, das folgende Kapitel zu kennen. Da Ulysses aber ohnehin auf wiederholte Lektüre hin angelegt ist, würde ich die Struktur der einleitenden Passage des

²⁰ Lees, Heath. Fuga. op. cit., S. 52.

²¹ cf. z. B.: Bowen, Zack. Musical Allusions in the Works of James Joyce. op. cit., S. 52f.

²² zitiert in: Gilbert, Stuart. James Joyce's Ulysses. op. cit., S. 239f.

Sirenenkapitels nicht als Experiment von zweifelhaftem Wert bezeichnen. Auch Bloom sagt schließlich in diesem Kapitel: "Beauty of music you must hear twice."²³

Beispiele für Leitmotive gibt es zuhauf sowohl im Sirenenkapitel als auch in allen anderen Kapiteln des Buches. So steht z. B. das Lied "Love's Old Sweet Song" für die Beziehung zwischen Molly und Boylan und Blooms Verzweiflung darüber.²⁴ Schon oben wurde der Satz "You bitch's bastard." als Leitmotiv für den blinden Klavierstimmer dargestellt.

Von Zack Bowen wurden z. B. vornehmlich die Leitmotivfunktion von Liedzitate untersucht. So hat das Lied "When the Bloom Is on the Rye" Leitmotivfunktion für Bloom in diesem Kapitel.²⁵ Zum ersten Mal taucht es im Kapitel Wandering Rocks auf, wo Lenehan es auf Bloom anwendet: "They went up the steps and under Merchants' arch. A darkbacked figure scanned books on the hawker's cart.

- There he is, Lenehan said.
- Wonder what he is buying, M'Coy said, glancing behind.
- *Leopoldo or the Bloom is on the Rye*, Lenehan said."²⁶

Im Sirenenkapitel tauchen dann dreimal Anspielungen auf dieses Lied auf, von denen die erste mit dem Eintritt Blooms in die Ormond Bar zusammenfällt und die dritte mit seinem Abgang aus dieser. Die Bedeutung der Leitmotive für die Struktur des Kapitels liegt also klar auf der Hand. Zum einen wird dadurch ein enger Bezug zur Musik hergestellt und weiterhin gibt diese Technik dem Autor die Möglichkeit, allein durch das Plazieren von bestimmten Schlüsselworten Sachverhalte anzudeuten und Charaktere miteinander zu verbinden, wie dies z. B. häufig mit Bloom und Stephen geschieht.

c) Ouvertüre, Präludium, oder ?

In diesem Unterpunkt sollen die rätselhaften ersten 63 Zeilen des Sirenenkapitels besprochen werden. Es stellen sich vor allem die Fragen, in welchem Zusammenhang sie mit dem übrigen Kapitel stehen und was ein geeigneter Name für diesen Beginn ist. Diese Fragen stehen natürlich auch mit den Fragen nach der Suprastruktur des folgenden Kapitels in Verbindung. Wichtig dabei ist vor allem die Feststellung, daß es in der klassischen Musiktheorie für eine Fuge kein Vorspiel oder dergleichen gibt. Damit zeigt sich, daß Joyce sich wohl bei der Gestaltung des Kapitels nicht streng an eine musikalische Form gehalten hat, sondern vielmehr eine idiosynkratische Mischung von Formen erzeugte, deren Analyse dementsprechend schwer ist.

Für Gilbert z. B. stellen die ersten beiden Seiten des Kapitels die Ouvertüre einer Oper dar, in der Fragmente der Hauptthematika eingeführt werden und dadurch den Zuhörer auf das kommende einstimmen.²⁷

²³ Joyce, James. *Ulysses*. op. cit., S. 273.

²⁴ Bowen, Zack. *Musical Allusions in the Works of James Joyce*. op. cit., S. 180.

²⁵ Bowen, Zack. *Musical Allusions in the Works of James Joyce*. op. cit., S. 169.

²⁶ Joyce, James. *Ulysses*. op. cit., S. 224.

²⁷ cf. Gilbert, Stuart. *James Joyce's Ulysses*. op. cit., S. 239.

Carl Eichelberger sieht in diesen ersten Zeilen eine Hilfestellung für den Leser, der darauf vorbereitet werden soll, daß im folgenden Kapitel Töne, Klänge und Rhythmen die Dinge sind, auf die zu achten ist. Nicht das Auge und die Worte, sondern die Laute sind in diesem Kapitel wichtig. Dies beschreibt er mit folgendem Satz: "Through the homonymic correspondences of "blew," and "blue," and "Bloo," sound values remain constant, but typographic and semantic shifts require a movement from visual to aural, to a familiar, yet truncated, version of Bloom's name."²⁸

Als ein Aufwärmen von Sängern und ein Einstimmen von Instrumenten sieht Margaret Honton diesen Teil des Kapitels, der bezeichnenderweise mit dem Wort "Begin" endet und so in das eigentliche Kapitel überleitet. Jede Stimme wird eingeführt und bleibt in seiner eigenen Tonart, ohne andere zu unterdrücken.²⁹

Wie oben bereits erwähnt, sieht Heath Lees in dem ersten Teil des Kapitels eine Minifuge, was er durch Darstellung der Rhythmen dieser Sektion zu beweisen sucht. Diese Sicht ist besonders erhellend, weil sie den direkten Bezug zum Hauptteil des Kapitels herstellt und uns auch die Benennung des ersten Teils ermöglicht.

Die anfangs gestellten Fragen nach Benennung der ersten beiden Seiten des Kapitels und deren Bezug zum eigentlichen Kapitel sind, wie eben erläutert, in der Forschung recht unterschiedlich beantwortet worden. Mir erscheint es jedoch am einleuchtendsten, darin einen einstimmenden Teil zu sehen, der den Leser auf das Kommende vorbereiten soll. Die Radikalisierung der Leitmotivtechnik, die starke Rhythmisierung und die zahlreiche Verwendung prosodischer Elemente ermöglichen es auch dem Leser, der keine Sekundärliteratur gelesen hat, zu erahnen, daß Musik eine wesentliche Rolle im Kapitel spielen wird. Ich halte es nicht für notwendig, diesem Teil einen bestimmten musikalischen Namen zu geben, wenn mir auch die Bezeichnung Overture besser zu passen scheint als z. B. Präludium oder Einstimmungsphase von Orchestern.

d) Die Fuga per Canonem:

Seit Joyce's berühmter Äußerung und der Festlegung der Technik des Kapitels im Gilbert-Schema als Fuga per Canonem steht in der Forschung immer wieder die Frage im Vordergrund, ob das Sirenenkapitel tatsächlich nach dieser Form strukturiert wurde und wie dies nachgewiesen werden kann. Wie umstritten diese Fragen sind kann an folgendem Satz ermessens werden: "Stuart Gilbert has done scholarship some disservice by describing the 'Technic' in his schema for the "Sirens" chapter as being "Fuga per canonem," or in other words, a fugue with invariable congruent repetitions of theme. [...] the chapter nowhere supports such an interpretation."³⁰

²⁸ Eichelberger, Carl. "Words? Music? No: It's What's Behind". in: Gaiser, Gottlieb. International Perspectives on James Joyce. Troy (New York): Whitston, 1986, S. 59.

²⁹ cf. Honton, Margaret. "Thou Lost One: All Songs on that Theme in 'Sirens'". in: James Joyce Quarterly Band 17 (Herbst 1979), S. 41f.

³⁰ Bowen, Zack. Libretto. op. cit., S. 156.

Daher erscheint es mir zunächst notwendig, die Termini Fuge und Fuga per Canonem genau zu klären, bevor mit der Analyse fortgefahren werden kann.³¹ Der Begriff der Fuge ist in der Musik bereits seit dem 14. Jhdt. geläufig. Grundsätzlich handelt es sich dabei um die Bearbeitung eines musikalischen Themas, das in einer Stimme durchgeführt wird und von anderen Stimmen in strenger oder freier Imitation nachgeahmt wird, die stets entweder eine Quart oder eine Quint vom Ausgangspunkt der Ursprungsstimme beginnen. Dabei kann man bereits im 16. Jhdt. zwischen der Fuga per Canonem und der Fuga Sciolta unterscheiden. Erstere bewahrt in der Ausführung der Nachfolgestimmen (Comes; Antwort) exakt alle Intervallsprünge der Ausgangsstimme (Dux; Thema), während bei letzterer die Nachfolgestimmen nur einige Takte lang die streng imitierende Form beibehalten und dann zur freieren Imitationen übergehen. Aus der Fuga per Canonem entwickelte sich dann das, was man heute als Kanon bezeichnet, während die Fuga Sciolta immer kompliziertere Gestaltungsprinzipien bekam und von Bach zu ihrem Höhepunkt geführt wurde.

Merkmale der Fuge:

- eine zu Beginn festgesetzte Stimmenzahl, die im Stück nicht verändert werden kann. Eine Festlegung der Stimmenzahl auf acht ist jedoch nirgends vorgeschrieben. Das Thema wird durch jede Stimme geführt, wobei der erste Durchlauf (Exposition) streng imitierend ist. Hat eine Fuge mehr als zwei Stimmen, so setzen die dritte, fünfte, etc. Stimme jeweils als Dux und die vierte, sechste, etc. jeweils als Comes ein.
- in der Regel hat sie nur ein Hauptthema, das aber in den Comesstimmen stark variiert werden kann. Es kann jedoch zum Wechsel zwischen stark themengeprägten Abschnitten mit thematisch freieren Zwischenpartien (Episoden; Divertimenti) kommen.
- mögliche Variationen in einer Fuge sind z. B. Transposition (Versetzung auf andere Tonstufen), Inversion (Umkehrung der Intervallrichtung), Augmentation (proportionale Vergrößerung der Tondauern), Diminution (proportionale Verkleinerung der Tondauern), Krebsgang (rückläufige Darstellung des Themas) und Stretto (eine Folge von Themeneinsätzen in verringertem Abstand).

Gilbert bezeichnet nun den Gesang der Sirenen (Miss Douce und Miss Lydia)³² als die Duxstimme, Bloom's Auftritt als Antwort und Boylan als zweite Duxstimme (Kontrasubjekt). Die Gesänge von Ben Dollard und Simon Dedalus sind entsprechend die Divertimenti.³³ Damit endet seine Erklärung von Joyces kryptischen Aussagen über das Sirenenkapitel. Diesen Ansatz halte ich für extrem vereinfachend. Er versäumt es, zu erläutern, was das

³¹ Die folgenden Erläuterungen sind entnommen aus: Honegger, Marc und Günther Massenkeil. Das große Lexikon der Musik. Band 3. Freiburg: Herder, 1980, S. 189-194.

³² Für die Gleichsetzung von Miss Douce und Miss Lydia cf. z. B. Erzgräber, Willi. "Stimme und Schrift der Sirenen in James Joyces Ulysses". in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen Band 229 (2) 1992, S. 291f.

³³ cf. Gilbert, Stuart. James Joyce's Ulysses. op. cit., S. 248.

Thema der Episode ist, wie es in den "Stimmen" variiert wird und wie die Stimmführung sich gestaltet.

Der nächste Ansatz stammt von Lawrence Levin, der behauptet, daß das Kapitel nach der Form eines Kanons strukturiert ist. Dabei vermengt er jedoch die Bedeutung der Begriffe Kanon, Fuga per Canonem und Fuge so stark, daß er seine Interpretation aufrecht erhalten kann, obwohl er selbst sagt: "Of course a strict imitation in canonic form would not allow the variety which Joyce introduces, but [...]"³⁴ Die acht 'regulären' Teile der Fuga per Canonem sieht er als acht "Stimmen" im Kapitel an, die von den Bardamen bis zum halblauben Ober reichen. Auch bei der Festlegung des Themas läßt er uns die Auswahl zwischen "flight and pursuit, loneliness, Martha, Molly [...]"³⁵ Insgesamt ist dieser Ansatz aber nicht sonderlich ergiebig.

Für Eberhard Kreuzer entsprechen die einzelnen Erzählstränge, und nicht die einzelnen Personen, den "Stimmen" der Fuge. Diese Erzählstränge übernehmen "abwechselnd die Führung und verflechten sich miteinander. [...]. Indem die Erzählung zwischen diesen Perspektiven laufend hin und her wechselt, gewinnt sie den Charakter eines Gefüges mit ständigen Verschiebungen, das an eine Fuga per Canonem erinnert."³⁶ Obwohl sehr zaghaft formuliert, halte ich diese These doch für einen guten Erklärungsansatz, den ich jedoch noch weiterführen möchte.

Auch ich bin der Meinung, daß die Suprastruktur des Sirenenkapitels entlang den Linien einer Fuga per Canonem geformt wurde. Dabei sehe ich die einzelnen Erzählstränge des Kapitels als die "Stimmen" der Fuge an. Das Thema der Fuga ist eindeutig Verlust durch Verrat in sozialer, religiöser, politischer oder sexueller Hinsicht. C. H. Peake weist darauf hin, daß die verschiedenen Tonarten der einzelnen "Stimmen" (Dur bzw. Moll) durch die im Erzählstrang gerade vorherrschende Stimmung (fröhlich bzw. melancholisch) dargestellt werden.³⁷

Die Unterhaltung der 'Sirenen' Miss Lydia und Miss Douce bilden den Dux, ihre Unterhaltungen mit Boylan, Lenehan, Lidwell etc. sind Variationen dieses Erzählstranges. Stets dreht sich das Gespräch dabei um unerfüllte Wünsche und Verlust, wobei einer der ärgsten für Miss Douce der plötzliche Aufbruch von Boylan zu sein scheint. Der dazugehörige Comes sind die Gespräche und Gesänge von Simon Dedalus, Ben Dollard und Father Cowley, die auch in ihren Liedern und Gedenken Verlust, Trauer und Verrat thematisieren. Den dritten Erzählstrang, der wieder in der Form eines Dux auftritt, bildet Boylan von seinem Eintreten in die Bar bis hin zu seinem energischen Klopfen an die Tür des Hauses in der Eccles Street. Blooms Erzählstrang fungiert als Antwort zu Boylans, wobei sich sein Erzählstrang aber bereits am Anfang mit dem Erzählstrang der 'Sirenen' vermengt. Blooms Gedanken kreisen dabei hauptsächlich um Molly und den bevorstehenden sexuellen Verrat, durch den er zum Verlierer zu werden droht. Als Divertimenti sehe ich z. B. den Erzählstrang mit dem blinden

³⁴ Lawrence, Levin. Polyphony. op. cit., S. 13.

³⁵ Lawrence, Levin. Polyphony. op. cit., S. 14.

³⁶ Kreuzer, Eberhard. Sprache und Spiel im Ulysses. op. cit., S. 90f.

³⁷ cf. Peake, C. H. James Joyce: The Citizen and the Artist. op. cit., S.232.

Klavierstimmer, der über seine bereits oben erwähnte Verknüpfung mit dem Croppy Boy aber auch in das Verrat-Verlust Thema eingebunden ist, und die Textpassagen an, die vom 'Arranger' als Variationen von vorher genannten Sätzen und Gedanken einfügt.³⁸

Das eigentliche Kapitel beginnt mit der gespannten Unterhaltung von Miss Lydia und Miss Douce, die bewundernd der Kutsche des Statthalters für Irland nachsehen. Ein sorgfältiges Lesen der nächsten Zeilen ergibt, daß beide ihre Probleme mit Liebesbeziehungen haben, wenn es auch nicht klar ist, ob diese unerfüllt oder schlicht unglücklich sind. Dazwischen schieben sich immer einige Zeilen, in denen Bloom auftaucht, die sich auch thematisch immer weiter dem ersten Erzählstrang annähern. Dabei kommt es schließlich dazu, daß Bloom, der noch nicht in der Bar ist, mit einem glotzügigen, alten Wunderling, der in einer Drogerie arbeitet, vermenget wird. Dies drückt sich letztlich in folgenden Sätzen aus: "O greasy eyes! Imagine being married to a man like that, she cried. [...] Married to the greasy nose! she yelled. [...] Married to Bloom, to greaseaseabloom."³⁹ Dies ist letztlich natürlich auch ein Seitenhieb auf die eheliche Situation von Bloom. Damit deuten sich also bereits Aspekte des Kontrasubjektes bei der Durchführung der ersten Stimme an. Diese Verknüpfung ist aber ausschließlich das Werk des 'Arrangers', der die beiden eigentlich voneinander völlig unabhängigen Erzählstränge so verbindet.

Die Antwort auf die Sirenenstimmen bilden nun der Auftritt des Männertrios Dedalus, Dollard und Cowley. Laut Stanley Sultan ist allen drei gemeinsam, daß sie gescheiterte Existenzen sind, keine Frau haben und auch kein Söhne.⁴⁰ Simon Dedalus hat seine Frau und seinen Sohn endgültig und seine Stimme bereits teilweise verloren, Dollard fristet seine Tage in einer Sozialwohnung, dem Iveagh Home,⁴¹ und Cowley sorgt sich um seinen bevorstehenden Rauswurf aus seiner Wohnung.⁴² Auch in diesem Erzählstrang ist das Hauptthema Verlust durch Verrat, dessen krassestes Beispiel das des Croppy Boy verkörpert. Dieser vertraut dem einem falschen Priester all seine Sünden an und wird dann von diesem gefangengenommen und gehängt.

Die zweite Duxstimme, der Erzählstrang, in dem Boylan die Hauptfigur ist, ist eine Umkehrung des Hauptthemas, was in der Musikfachsprache als Krebs bezeichnet wird. In der Musik wird es dadurch dargestellt, daß das Thema rückwärts gespielt wird. Im Sirenenkapitel äußert es sich darin, daß Boylan keine Person ist, die, wie die anderen, einen Verlust erleidet oder bereits erlitten hat, sondern eine, die andere Personen verrät und diesen dadurch einen

³⁸ Ein hervorragendes Beispiel dafür ist z. B. folgenden Passage: "Miss Kennedy sauntered sadly from bright light, twining a loose hair behind an ear. Sauntering sadly, gold no more, she twisted twined a hair. Sadly she twined in sauntering gold hair behind a curving ear." in: Joyce, James. *Ulysses*. op. cit., S. 247. Eine gute Erläuterung dieser Passagen liefert z. B. Karen Lawrence; cf. Lawrence, Karen. *The Odyssey of Style in Ulysses*. Princeton: Princeton University Press, 1981, S. 95f.

³⁹ Joyce, James. *Ulysses*. op. cit. S. 249.

⁴⁰ cf. Sultan, Stanley. *The Argument of Ulysses*. Athens: Ohio State University Press, 1964, S. 228f.

⁴¹ cf. Gifford, Dan und Robert J. Seidmann. *Notes for Joyce: An Annotation of James Joyce's Ulysses*. New York: E. P. Dutlan, 1974, S. 250.

⁴² cf. Joyce, James. *Ulysses*. op. cit., S. 270.

Verlust bereitet. Zum einen verrät er Miss Douce, die offensichtlich in ihn vernarrt ist, indem er sich bei ihr nur den sexuellen Appetit holt, sich aber dann sehr wortkarg aus dem Staub macht. Zum anderen ist er dabei, Bloom einen Verlust zuzufügen, denn noch in diesem Kapitel erreicht er Blooms Haus, in dem Molly auf ihn wartet. Letztlich wird sich aber dieser 'Sieg' denn doch als Pyrrhussieg erweisen, wie dem Penelopekapitel zu entnehmen ist.⁴³

Blooms Erzählstrang ist der Comes von Boylans Dux. Er beobachtet Boylan, folgt ihm in die Ormond Bar und 'antwortet' so auf dessen Aktionen. Stets kreisen seine Gedanken um das Rendezvous von Molly und Boylan und er versucht verzweifelt, sich davon abzulenken, was ihm aber oft nur schlecht gelingt. Alles was er in der Bar erlebt assoziiert er sofort mit Molly und dem bevorstehenden Ehebruch, seien es Lieder, die Betrachtung der Bardamen oder anderes.

Dabei ist er auch in einer etwas zwiespältigen Rolle. Denn Molly 'verrät' ihn zwar durch den Seitensprung, aber auch er 'verrät' Molly durch seine Briefaffäre mit Martha Clifford. Wie aus dem Kapitel allerdings klar ersichtlich ist, ist es Molly, der sein Herz gehört.⁴⁴

Ich bin der Meinung, daß das Sirenenkapitel eindeutig einen fugenähnlichen Aufbau aufweist, der in seiner Struktur und Durchführung jedoch recht komplex und mehrdeutig ist. Meine Interpretation ist sicherlich nicht die allgemeingültige, aber ich halte sie für einen sehr guten Ansatz, denn sie erläutert genau die Führung der Dux- und Comes-Stimmen und zeigt das Hauptthema auf, das in allen Stimmen auftaucht. Darüberhinaus erläutert sie auch die Variationen des Themas und berücksichtigt das Auftauchen von Divertimenti. Mißlungen ist mir allerdings, zu erklären, warum Joyce von den acht regulären Teilen einer Fuga per Canonem sprach, nach denen das Kapitel aufgebaut sei.

2. Musikalische und sprachliche Mikrostrukturen

a) Stilmittel der Musik und der Sprache:

Die Tatsache, daß das Sirenenkapitel voller Stilmittel steckt ist unumstritten, nur die Benennung dieser wirft strittige Punkte auf, wie bereits unter Punkt I.3 erwähnt wurde. Vor allem Gilbert führte Bezeichnungen aus der Musik zur Benennung der verschiedenen Stilphänomene ein und begann damit eine Tradition, die bis heute andauert. Für die verschiedenen Begriffe fand er folgende Beispiele:

⁴³ Laut Jackson Cope ist die Sirenenepisode eine der entscheidenden Weichenstellungen auf dem Weg Blooms zurück zu Molly. cf. Cope, Jackson I. "Sirens". in: Hart, Clive und David Haymar (Hg.). James Joyce's Ulysses: Critical Essays. Berkeley: University of California Press, 1974, S. 221f.

⁴⁴ cf. Knowles, Sebastian. "The Substructure of 'Sirens': Molly as Nexus Omnia Ligans". in James Joyce Quarterly Band 23 (Sommer 1986), S. 455.

Trillando: "Her wavyavyeavyheavyeavyevyevy hair uncomb : d."⁴⁵

Staccato: "Will? You? I. Want. You. To."⁴⁶

Stretto: "Near bronze from anear near gold from afar they chinked their clinking glasses all, brighteyed and gallant, before bronze Lydia's tempting last rose of summer, rose of Castille. First Lid, De, Cow, Ker, Doll, a fifth: Lidwell, Si Dedalus, Bob Cowley, Kernan and Big Ben Dollard."⁴⁷

Trotz all der geübten Kritik daran, bin ich der Meinung, daß die Verwendung dieser Termini gerechtfertigt ist. Sicherlich gibt es auch entsprechende Stilmittel aus der Rhetorik, aber da bei Joyce klar der Wille erkennbar war, dieses Kapitel nach musikalischen Kriterien zu gestalten, halte ich es auch für angebracht, musikalische Kriterien, soweit möglich, für die Analyse heranzuziehen. Besonders überzeugend erscheint mir dabei Gilberts Beispiel für das Stretto, denn falls das Kapitel Fugencharakter hat und die einzelnen Erzählstränge die verschiedenen Stimmen darstellen, dann ist die Vermengung dieser ganz klar ein Folge von Themeneinsätzen in verkürztem Abstand.

Ein weiteres sehr überzeugendes Beispiel für die Umsetzung einer musikalischen Mikrostruktur bietet Mack Smith. Dieser untersucht die sprachliche Darstellung des Endes des Liedes "M'appari", das aus der 1847 entstandenen Oper Martha von Friedrich von Flotow stammt. Simon Dedalus singt als Lionel von der Sehnsucht nach Martha und seine Vorstellung ist sehr ergreifend, wie man an den Reaktionen seiner Zuhörer ermessen kann. Die drei letzten Worte sind: "Come to me!", wobei "Come" in der Dominanten steht und folgendermaßen beschrieben wird: " It soared, a bird, it held its flight, a swift pure cry, soar silver orb it leaped serene, speeding, sustained, to come, don't spin it out too long long breath he breath long life, soaring high, high resplendent, aflame, crowned, high in the effulgence symbolic, high, of the ethereal bosom, high, of the high vast irradiation everywhere all soaring all around about the all, the endlessnessnessness..."⁴⁸

Diese Moll-Dominante wird in F-Dur aufgelöst und schließlich endet das Lied mit F, der Tonika, des in F-Dur geschriebenen Liedes. Erst durch die Rückkehr in die Heimattonart und den Ausgangston kann sich das Lied beenden. Hier setzt Smith an und setzt dieses in Beziehung zu den persönlichen Lebenssituationen von Dedalus und Bloom, die sich beide von zu Hause entfernt haben und die erst wieder Ruhe und Glück finden können, wenn sie heimkehren und sich auf Altes, Liebgewonnenes besinnen.⁴⁹ Diese Interpretation wird auch noch stark durch die nächsten Zeilen im Kapitel unterstützt:

" - To me!
Siopold!

⁴⁵ Joyce, James. Ulysses. op. cit., S. 260.

⁴⁶ Joyce, James. Ulysses. op. cit., S. 274.

⁴⁷ Joyce, James. Ulysses. op. cit., S. 278.

⁴⁸ Joyce, James. Ulysses. op. cit., S. 264f.

⁴⁹ cf. Smith, Mack. "The Structural Rhythm in Ulysses: Dominant to Love to Return". in: Twentieth Century Literature XXX (Winter 1984), S. 406f.

Consumed.

Come. Well sung. All clapped. She ought to. Come. To me, to him, to her, you too, me, us."⁵⁰

Hier wurden also Stilmittel der Musik (Moll-Dominante, Auflösung in die Heimattonart, Tonika) äußerst erfolgreich in sprachliche Mittel umgesetzt. Eine rein sprachliche Analyse dieser Zeilen hingegen müßte hier versagen.

Das letzte musikalische Stilmittel, das ich hier behandeln möchte, ist das von Kreuzer beschriebene Krebsmotiv. Dies sieht er in sogenannten Wort-Palindromen wie z. B. "bronzegold, goldbronze"⁵¹ und "inexquisite contrast, contrast exquisite"⁵² verwirklicht. Die Verwendung von Wort-Palindromen anstelle von Buchstaben-Palindromen zeigt Joyces "Gespür für sinnvoll musikalisch-sprachliche Parallelisierung. Buchstaben-Palindrome [...] hätten durch ihre Künstlichkeit und Unsinnigkeit nicht zur Musikalisierung beigetragen, während die Wort-Palindrome den Satzrhythmus stauen und ein Motiv im Spiegelbild intensivieren."⁵³ Auch hier sehen wir wieder eine gelungene Umsetzung von musikalischen Elementen in Sprache, die auch überzeugend erklärt wird. Dies stärkt rückwirkend obige Feststellung, daß es legitim und sogar erforderlich ist, das Sirenekapitel auf musikalische Stilmittel hin zu durchforsten und ihre Umsetzung in Sprache zu untersuchen.

b) Die Verwendung von Liedziten als Ausgangspunkte für Assoziationen:

"Joyce often employs musical references not for their intrinsically musical connotations, but for the fact that musical titles and lyrics are familiar and can be used in the same manner as any body of cultural allusions, such as the Bible, literary titles and situations, myth etc. [...] Joyce also employs music to underscore points in the narrative and to add weight to the statements of characters as they spontaneously evoke musical allusions in their thoughts or discussion."⁵⁴

Damit hat Bowen, der sich intensiv mit den im Ulysses auftauchenden Liedziten beschäftigt hat, bereits viel über die Bedeutung dieser gesagt. Tatsächlich gesungene Lieder oder einzelne Zitatfetzen aus Liedern regen die Assoziationskräfte des Menschen generell an. Dabei können z. B. Parallelen zwischen den in den Liedern geschilderten Situationen mit der eigenen Lebenssituation gezogen werden, oder man kann zu Assoziationen über Musik an sich, das gehörte Werk, dessen Komponist und dessen Zeit angeregt werden. Daher ist es zum Verständnis des Ulysses sehr wichtig, die eingebauten Liedzitate zu verstehen, weil man nur

⁵⁰ Das Wort Siopold setzt sich aus den Namen der drei Hauptpersonen zusammen. Simon Dedalus als der Sänger, Lionel als der Charakter aus der Oper und Leopold Bloom als derjenige, der dieses Lied wieder stark mit seiner persönlichen Situation, dem drohenden Verlust von Molly und sein Verlangen nach ihr, assoziiert.

⁵¹ Joyce, James. Ulysses. op. cit., S. 249.

⁵² Joyce, James. Ulysses. op. cit., S. 257.

⁵³ Kreuzer, Eberhard. Sprache und Spiel im Ulysses. op. cit., S. 99.

⁵⁴ Bowen, Zack. Musical Allusions in the Works of James Joyce. op. cit., S. 46.

so erkennen kann, welche Bedeutung ein Zitat für einen bestimmten Charakter hat. Dies hilft auch, dessen folgenden Gedankengänge und Aktionen besser verstehen zu können. Dies möchte ich nun im folgenden am Beispiel des bereits erwähnten Liedes "M'appari" aufzeigen. Dazu ist es zunächst notwendig, kurz den Handlungsablauf der Oper darzulegen:

Lady Harriet, eine Vertraute von Queen Anne (1702-1714), erlaubt sich den Spaß, den Namen Martha anzunehmen und auf einem Jahrmarkt ihre Dienste anzubieten. Lionel und Plunkett, zwei reiche Mitglieder der 'landed gentry' nehmen sie in ihre Dienste und Lionel verliebt sich in seine neue Bedienstete. Diese aber flüchtet und läßt den verzweifelten Lionel zurück, der seiner Sehnsucht und Liebe in der Arie "M'appari" Ausdruck verleiht. Hier liegt bereits die Parallele zu Blooms Situation. Auch er hat seine Liebe, die ihn einst so glücklich machte, verloren und sieht zu diesem Zeitpunkt noch keine Hoffnung, sie wiederzubekommen. Daher bezieht er die Lamentationen Lionels meist auf sich und setzt die Martha der Arie mit Molly gleich.⁵⁵

Der vollständige Text der englischen Version lautet:

<i>When first I saw that form endearing;</i>	<i>I am Lost, yes I am lost for she is gone.</i>
<i>Sorrow from me seemed to depart:</i>	<i>When first I saw that form endearing</i>
<i>Ech graceful look, each word so cheering</i>	<i>Sorrow from me seemed to depart!</i>
<i>Charm'd my eye and won my heart.</i>	<i>Each graceful look, each word so cheering</i>
<i>Full of hope, and all delighted</i>	<i>Charm'd my eye and won my heart.</i>
<i>None could feel more blest than I;</i>	<i>Martha, Martha, I am sighing</i>
<i>All on Earth I then could wish for</i>	<i>I am weeping still; for thee;</i>
<i>Was near her to live and die:</i>	<i>Come thou lost one,</i>
<i>But alas! 'twas idle dreaming,</i>	<i>Come thou dear one,</i>
<i>And the dream too soon hath flown;</i>	<i>Thou alone can'st comfort me:</i>
<i>Not one ray of hope is gleaming;</i>	<i>Ah Martha return! Come to me!</i> ⁵⁶

Blooms erste Reaktionen auf das Lied sind seine Gefühlserregung, die sich im Satz "Braintipped, cheek touched with flame, they listened feeling that flow endearing flow over skin limbs human hearts souls spine."⁵⁷ niederschlägt und seine Handzeichen, mit denen er dem Kellner Pat bedeutet, er solle die Tür zum Barraum weiter aufmachen. Das Lied ist offensichtlich für ihn sehr interessant.

Daß sowohl Bloom als auch Richie Goulding das Lied auf ihre Lebenssituation beziehen, wird an folgendem Satz deutlich: "Through the hush of air a voice sang to them, low, [...], touching their still ears with words, still hearts of their each his remembered lives."⁵⁸ Bloom hört dem Lied zu und reflektiert über den Mythos, daß Tenöre bei Frauen stets sehr beliebt

⁵⁵ Typisch für Joyce ist dabei, daß Bloom zwar einerseits seiner Molly nachtrauert, die im Lied Martha heißt, er aber kurz darauf seiner postalischen Geliebten, die auch Martha heißt, schreibt.

⁵⁶ Bowen, Zack. *Musical Allusions in the Works of James Joyce*. op. cit., S. 178f.

⁵⁷ Joyce, James. *Ulysses*. op. cit., S. 262.

⁵⁸ Joyce, James. *Ulysses*. op. cit., S. 262f.

sind. Mit dem Satz "Words? Music? No : it's what's behind."⁵⁹ macht Bloom dann ein weiteres Mal deutlich, daß dieses Lied viel mehr für ihn bedeutet, als sich oberflächlich erkennen läßt. Als Simon die Zeile "Each graceful look, each word so cheering"⁶⁰ zum zweiten Mal singt, assoziiert Bloom diese Stelle mit dem Augenblick, in dem er Molly zu ersten Mal sah. Er rekapituliert den ganzen Abend, erinnert sich an den Anblick ihres Busens, an den Geruch ihres Parfums und stellt sich die Frage, warum sie gerade ihn gewählt hat. Als Lionels Lied sich dem dramatischen Ende nähert, fühlt sich Bloom eng mit ihm verbunden.

"In cry of lionel loneliness that she should know, must Martha feel. For only her he waited. Where? Here there try there here all try where. Somewhere.

- Co-me, thou lost one!

Co-me thou dear one!

Alone. One love. One hope. One comfort me. Martha, chestnote, return."⁶¹

Danach folgen die bereits oben interpretierten letzten drei Worte des Liedes und die Verschmelzung von Sänger, Operncharakter und Bloom zu "Siopold".

Dies ist nur ein Beispiel dafür, welchen Anstoß Gedankengänge aus Liedern finden. Diese sind zwar im ganzen Ulysses zu finden, aber im Sirenenkapitel tauchen sie mit einer derartigen Häufigkeit auf, daß sie Strukturcharakter gewinnen.

c) Verschleifungen von Themen und Erzählsträngen:

Ein von Joyce zur Vollendung gebrachtes Element sind die fließenden Übergänge zwischen den verschiedenen Erzählsträngen und Handlungsebenen. Diese Technik ermöglicht es, die Auftritte anderer Personen vorzubereiten bzw. zwei ansonsten voneinander unabhängige Handlungsgänge miteinander zu verknüpfen.

Da wir es bei dem Sirenenkapitel mit einem Text zu tun haben, der nach den Grundsätzen einer Fuga per Canonem aufgebaut ist, ist der Wechsel zwischen den einzelnen "Stimmen" von größter Wichtigkeit. Dabei imitieren sich Dux und Comes gegenseitig, wobei Modulationen eine große Rolle spielen, brechen in freie Divertimenti aus und beeinflussen einander stark.

Die Stelle: "The thrill they itch for. Yeoman cap. Tap. Tap."⁶² ist eine Verschleifung von gleich drei Erzählsträngen. Hier wird übergeleitet vom Blooms innerem Monolog zum blinden Klavierstimmer, der sich durch das Tappen seines Blindenstocks ankündigt, lange bevor er in der Bar erscheint. Wichtig ist dabei sicherlich, daß cap - tap ein lautliches Minimalpaar ist und daß der blinde Klavierstimmer damit auch wieder in Beziehung zum 'Croppy Boy' gesetzt wird.

⁵⁹ Joyce, James. Ulysses. op. cit., S. 263.

⁶⁰ Joyce, James. Ulysses. op. cit., S. 264.

⁶¹ Joyce, James. Ulysses. op. cit., S. 264.

⁶² Joyce, James. Ulysses. op. cit., S. 273.

Die Verbindung zwischen Bloom und dem jungen Klavierstimmer, dem Bloom im Lästrygonenkapitel bereits über die Straße geholfen hat,⁶³ ist deshalb von besonderer Bedeutung, weil letzterer auch deutliche Parallelen zu Stephen aufweist und die Beziehung von Bloom zu Stephen und vice versa einer der bedeutendsten Themenstränge des Buches ist. Eine weitere Verknüpfung zwischen der Bloom-"stimme" und dem jungen Klavierstimmer findet sich in dem Absatz: "An unseeing stripling stood in the door. He saw not bronze. He saw not gold. Nor Ben nor Bob nor Tom nor Si nor George nor tanks nor Richie nor Pat. Hee hee hee hee. He did not see."⁶⁴ Hier wird Blooms, oben bereits erläuterte, Wortspielerei in Verknüpfung mit dem Eintritt des blinden Klavierstimmers gebracht, obwohl ersterer die Bar längst verlassen hat.

Ein herausragendes Beispiel für die Verknüpfung von verschiedenen Charakteren und Handlungsgängen durch oben angesprochene Verschleifungen ist z. B. auch die Darstellung der Konsubstantialität von Stephen und Bloom, die, auch zu Zeitpunkten im Ablauf des Ulysses an denen sie sich noch nicht getroffen haben, ähnlichen Fragen gegenüberstehen und diese auf die ihnen jeweils charakteristische Art und Weise behandeln.

So sinniert Bloom z. B. im Sirenenkapitel über ein angebliches Shakespearezitat und wiederholt dabei nahezu wörtlich einige Zeilen, die Stephen im Kapitel Scylla and Charybdis dachte: "In Gerard's roseroy of Fetter lane he walks, greyedauburn. One life is all. One body. Do. But do."⁶⁵ Stephens 'Original hingegen lautet: "Do and do. Thing Done. In a roseroy of Fetter Lane of Gerard, herbalist, he walks, greyedauburn. [...] One life is all. One body. Do. But do."⁶⁶

Während diese Sätze im Scylla und Charybdis Kapitel durchaus sinnvoll angeordnet sind, wirken sie im Sirenenkapitel stark montiert. Sie dienen nicht dazu, Blooms Gedanken darzustellen, die sich in ihrem Komplexitätsgrad ja sehr deutlich von Stephens Gedankengängen unterscheiden, sondern es soll einzig und allein eine Brücke zwischen den beiden Charakteren geschlagen werden. Beide haben sich ergänzende Probleme. Während Bloom keinen Sohn mehr hat, ist Stephen aus eigenem Entschluß vaterlos geworden und daher entsteht zwischen beiden eine gewisse Bindung, die sich auch schon ausdrückt, bevor sie überhaupt im Ulysses ein einziges Wort miteinander gewechselt haben.

d) Grammatische Besonderheiten:

- Interpunktion

- Satzsubjekte

⁶³ Joyce, James. Ulysses. op. cit., S. 172.

⁶⁴ Joyce, James. Ulysses. op. cit., S. 278.

⁶⁵ Joyce, James. Ulysses. op. cit., S. 269.

⁶⁶ Joyce, James. Ulysses. op. cit., S. 193.

e) Die Erzählperspektive:

S. 256, 269

III. Ansätze zu einer Interpretation

IV. Quellen- und Literaturverzeichnis

1. Verwendete Ausgabe von Ulysses:

Joyce, James. Ulysses. Johnston, Jeri (Hg.). Oxford: Oxford University Press, 1993.

2. Verwendete Literatur

Bowen, Zack. "And the Music goes Round and Round". in: Morris, Beja. Coping with Joyce: Essays from the Copenhagen Symposium. Columbus: Ohio State University Press, S. 137-144.

Bowen, Zack. "Libretto for Bloomusalem in Song: The Music of Joyce's Ulysses". in: Senn, Fritz (Hg.). New Light on Joyce from the Dublin Symposium. Bloomington: Indiana University Press, 1972, S. 149-166.

Bowen, Zack. Musical Allusions in the Works of James Joyce. Albany: State University of New York Press, 1979.

Brusatti, Otto. "James Joyce und seine Ulysses Musik". Österreichische Musikzeitschrift XXXVII (Dezember 1982), S. 685-692.

Cope, Jackson I. "Sirens". in: Hart, Clive und David Haymar (Hg.). James Joyce's Ulysses: Critical Essays. Berkeley: University of California Press, 1974, S. 217-242.

Eichelberger, Carl. "Words? Music? No: It's What's Behind". in: Gaiser, Gottlieb. International Perspectives on James Joyce. Troy (New York): Whitston, 1986, S. 59-67.

Ellmann, Richard. James Joyce. 2. Auflage. Oxford: Oxford University Press, 1982.

Erzgräber, Willi. "Stimme und Schrift der Sirenen in James Joyces Ulysses". in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen Band 229 (2) 1992, S. 290-300.

Gifford, Dan und Robert J. Seidmann. Notes for Joyce: An Annotation of James Joyce's Ulysses. New York: E. P. Dutton, 1974.

Gilbert, Stuart. James Joyce's Ulysses. 1930. Nachdruck. London: Faber & Faber, 1960.

Gilbert, Stuart (Hg.). Letters of James Joyce. London: Faber & Faber, 1957.

Honegger, Marc und Günther Massenkeil. Das große Lexikon der Musik. 8 Bände. Freiburg: Herder, 1980.

Honton, Margaret. "Thou Lost One: All Songs on that Theme in 'Sirens'". in: James Joyce Quarterly Band 17 (Herbst 1979), S. 41-48.

Knowles Sebastian. "The Substructure of 'Sirens': Molly as Nexus Omnia Ligans". in: James Joyce Quarterly Band 23 (Sommer 1986), S. 447-464.

Kreutzer, Eberhard. Sprache und Spiel im Ulysses. Bonn: H. Bouvier Verlag, 1969.

Lawrence, Karen. The Odyssey of Style in Ulysses. Princeton: Princeton University Press, 1981.

Lees, Heath. "The Introduction to 'Sirens' and the Fuga per Canonem". in: James Joyce Quarterly Band 22 (Herbst 1984), S. 39-54.

Levin, Lawrence L. "The Sirens Episode as Music: Joyce's Experiment in Prose Polyphony". in: James Joyce Quarterly Band 3 (Herbst 1965), S. 12-17.

Peake, C. H. James Joyce: The Citizen and the Artist. London: Edward Arnold Publishers, 1977.

Rabatè, Jean-Michel. "The Silence of the Sirens". in: Morris, Beja. James Joyce: The Centennial Symposium. Urbana: University of Illinois Press, XV, 1986, S. 82-88.

Smith, Mack. "The Structural Rhythm in Ulysses: Dominant to Love to Return". in: Twentieth Century Literature XXX (Winter 1984), S. 404-419.

Schneider, Ulrich. Die Funktion der Zitate im 'Ulysses' von James Joyce. Bonn: H. Bouvier Verlag, 1970.

Sultan, Stanley. The Argument of Ulysses. Athens: Ohio State University Press, 1964.