

**ERICH KÖHLER**

Nausikaa, Danae und Gerty MacDowell

Zur Literaturgeschichte des Feuerwerks

ERICH KÖHLER

## Nausikaa, Danae und Gerty MacDowell

### Zur Literaturgeschichte des Feuerwerks

In Alfred Hitchcocks Film *Über den Dächern von Nizza* unterzieht sich Grace Kelly der nicht unwillkommenen Aufgabe, den mannhaften Juwelenräuberjäger Cary Grant zu verführen. Sie lädt ihn zu diesem Behuf ein, mit ihr gemeinsam von ihrem Hotelzimmer aus den Anblick eines Feuerwerks zu genießen, das am Strand von Nizza veranstaltet wird. Während sich draußen, sichtbar durch das geöffnete Balkonfenster, das Feuerwerk prasselnd steigert, bringt die Protagonistin ihre Verführungsstrategie zum erfolgreichen Abschluß.

So effektiv diese Szene auch sein mag, sie wäre gewiß nicht der Erwähnung wert, wenn sie nicht eine bemerkenswerte psychoanalytische Einsicht und die glückte Anwendung eines literarischen Motivs durch den Drehbuchautor verriete. Feuerwerk am Strand als beziehungsvoller Hintergrund eines amourösen Abenteurers ist nun ein Motiv, welches die moderne Wirklichkeit auch selber zu stellen scheint. Darauf läßt jedenfalls eine Stelle aus Carl Sternheims Schauspiel *1913* schließen:

Rotblond mit Sommersprossen und einem Duvet. Die Witwe Doktor. Es ist die, die den Akzident mit dem Grafen Chamel hatte. Dem Sportchamel. Deauville. Sie wissen, Feuerwerk, nachts à la digue. Kasino und so weiter<sup>1</sup>.

Alfred Hitchcock hat Sternheims Schauspiel vermutlich nicht gelesen, er brauchte es auch nicht, so wenig wie er Corneilles Komödie *Le Menteur* zu kennen brauchte, deren Titelheld Dorante vorgibt, zwecks Betörung einer Schönen ein prächtiges Feuerwerk veranstaltet zu haben. Das Feuerwerk erscheint als Höhepunkt eines nächtlichen Festes auf dem Wasser, mit fünf kostbar ausgestatteten Schiffen, Konzert und opulentem Mahl:

Après qu'on eut mangé, mille et mille fusées,  
S'élançant vers les cieux, ou droites ou croisées,  
Firent un nouveau jour, d'où tant de serpenteaux  
D'un déluge de flamme attaquèrent les eaux  
Qu'on crût que, pour leur faire une plus rude guerre,  
Tout l'élément du feu tombait de ciel en terre<sup>2</sup>.

Dorantes erfundenes Fest ist zweifellos an den fürstlichen Vermählungsfeierlichkeiten orientiert, deren ungeheurer Aufwand seit Erfindung der neuzeitlichen Pyrotechnik in kunstvollen Feuerwerken gipfelte<sup>3</sup>. Das Feuerwerk symbolisiert die Hochzeit, bzw. nimmt deren Vollzug vorweg. Das geschieht verhalten, nur andeutend, und doch festliche Musik, Nacht, Wasser und Licht vereinigend zum Abschluß von Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts*:

Sie lächelte still und sah mich recht vergnügt und freundlich an, und von fern schallte immerfort die Musik herüber, und Leuchtkugeln flogen vom Schloß durch die stille Nacht über die Gärten, und die Donau rauschte dazwischen herauf — und es war alles, alles gut!<sup>4</sup>

Und es geschieht in fast aufdringlicher, ungeduldig leidenschaftlicher Bewußtheit von seiten Eduards in Goethes *Wahlverwandtschaften*:

Der Kahn von der anderen Seite schwamm herüber. Es war der Kammerdiener, der verlegen fragte, was nunmehr mit dem Feuerwerk werden sollte. „Brennt es ab!“ rief er ihm entgegen. „Für dich allein war es bestellt, Otilie, und nun sollst du es auch allein sehen! Erlaube mir, an deiner Seite sitzend, es mitzugenießen.“ Zärtlich bescheiden setzte er sich neben sie, ohne sie zu berühren.

Raketen rauschten auf, Kanonenschläge donnerten, Schwärmer schlängelten und platzten, Räder gischten, jedes erst einzeln, dann gepaart, dann alle zusammen und immer gewaltsamer hintereinander und zusammen. Eduard, dessen Busen brannte, verfolgte mit lebhaft zufriedener Blick diese feurigen Erscheinungen. Otiliens zartem, aufgeregtem Gemüt war dieses rauschende, blitzende Entstehen und Verschwinden eher ängstlich als angenehm. Sie lehnte sich schüchtern an Eduard, dem diese Annäherung, dieses Zutrauen das volle Gefühl gab, daß sie ihm ganz angehöre<sup>5</sup>.

Mit vollem Recht bemerkt P. Stöcklein hierzu: „Die Hintergründigkeit des Erzählers erreicht dann einen Höhepunkt in der Schilderung des Feuerwerks. Eduard, allein gelassen mit Otilie unter den nächtlichen Bäumen, erlebt in dem Feuerwerk am See offenbar etwas ganz anderes als nur ein Feuerwerk. Merkwürdig genau schildert der Erzähler die ‚gewaltsamen‘ Stöße und die dramatisch gesteigerten Explosionen. Parallele dieses (im Seespiegel verdoppelten) Feuerwerks ist das Schlußgeschehen der klassischen Walpurgisnacht: ‚So herrsche denn, Eros...‘. Nachdem der Erzähler gezeigt hat, wie Eduards kindlich-berauschtes Auge das Elementarereignis trinkt, die Hochzeit in der Phantasie vorkostend (denn so ist hier zu deuten), da richtet er zuletzt einen Blick auf Otilie. Schon sein Wort, bevor das Feuerwerk beginnt, deutet voraus, daß seine Phantasie ahnungsvoll sich ein Hochzeitsfest bereiten will, das freilich gar nicht nach der Wirklichkeit, auch nicht nach der Geliebten, fragt, deren Schüchternheit ja sein rauschhaftes Gefühl mißversteht und genießt.“<sup>6</sup> Um es deutlicher zu sagen: die im Feuerwerk antizipierte Hochzeit stellt sich dar als Metapher des Orgasmus. Die jungfräuliche Partnerin — Otilie — wird von dem Schauspiel mehr geängstigt als fasziniert.

Psychoanalytische Forschung hat das Feuer längst als sexuelles Symbol erkannt<sup>7</sup>, die Psychopathologie den verdrängten Sexualtrieb als häufigen Grundimpuls des Pyromanen<sup>8</sup>. Der Brandstifter schafft sich sein Feuerwerk selbst. Das Wort- und Bedeutungsfeld des Feuers beherrscht die erotische Metaphorik aller Völker und Zeiten, im Bild und im Symbol des Feuerwerks ist diese Metaphorik verengt und konkretisiert zur sexuellen Begegnung, zur explosiven Entladung. Der Eduard der *Wahlverwandtschaften* hat das Feuerwerk bestellt, wie der Dorante Corneilles, wie der Mark Anton in Heineses *Ardinghello* und wie die Herzogin von Sanseverina in Stendhals *Chartreuse de Parme*. Als bestellt, als Besitzergreifung aus eigener Macht oder als für ihn bestimmt empfindet es aber auch, ob zu Recht oder Unrecht, der Partner, dem das zufällige Feuerwerk zum wirklichen oder bloß projektierten erotischen Genuß verhilft. Der junge Amerikaner, der beim Anblick des üppigen Feuerwerks, das die traditionelle Heidelberger Schloßbeleuchtung krönt, in den Ruf "Oh, sexy!" ausbrach, stand gewiß unter dem Eindruck einer uralten Erfahrung<sup>8a</sup>. "My fireworks" — kommentiert Leopold Bloom in *Ulysses* das Bazar-Feuerwerk, das ihm mit Gerty MacDowells exhibitionistischer Bereitwilligkeit eine Befriedigung seiner frustrierten Sexualität verschafft. Und er verdeutlicht im inneren Monolog: "Up like a rocket, down like a stick"<sup>9</sup>.

Die Protagonistin von Hitchcocks Film wußte, was sie tat, als sie das Objekt ihrer Verführung der Wirkung eines Feuerwerks aussetzte. Dergleichen Feuerwerkskünste hatte schon der listenreiche Jonquille der widerstrebenden Néadarné in Crébillons des Jüngerer Erzählung *Tanzaï et Néadarné* geboten<sup>9a</sup>. Feuerwerk ist bestelltes Feuer, arrangierte Trieberweckung und Triebbefriedigung zugleich. Dabei ist es letztlich ohne Belang, ob das Arrangement durch den Protagonisten der Erzählung erfolgt oder durch den Autor. Selten nur fehlt die Konfrontation des Feuers mit dem Wasser (an dessen Stelle die Erde treten kann). Der Umstand, daß Feuerwerke aus Gründen der Sicherheit sowohl wie um der Spiegelung willen auf oder am Wasser inszeniert werden, besagt nichts gegen die archetypische Vorstellung vom Feuer als dem (befruchtenden) männlichen und vom Wasser als dem (empfangenden) weiblichen Prinzip<sup>10</sup>. Die „rude guerre“, welche das vom Himmel niedersinkende Feuer von Tausenden von Raketen in Corneilles *Le menteur* dem Wasser liefert, bezeichnet die Unterwerfung der Frau. Das Feuerwerk wird zum Symbol der Vereinigung von Feuer und Wasser, Mann und Frau, aus der Neues entstehen kann. Jacques Prévert hat die eigene Geburt so gesehen:

*Fête*

Dans les grandes eaux de ma mère  
je suis né en hiver  
une nuit de février  
Des mois avant  
en plein printemps  
il y a eu

un Feu d'artifice entre mes parents  
c'était le soleil de la vie  
Et moi déjà j'étais dedans  
Ils m'ont versé le sang dans le corps  
c'était le vin d'une source  
et pas celui d'une cave.

Et moi aussi un jour  
comme eux je m'en irai<sup>11</sup>.

Dem Feuerwerk ist eigen, daß es die Macht des Feuers eruptiv steigert, um desto schneller abzusterben<sup>12</sup>. Im Feuerwerk vollzieht sich explosiv der männliche Sieg über das weibliche Wasser, um alsbald in ihm den Tod zu finden. Wasser ist das Symbol des Todes in Goethes *Wahlverwandtschaften*, es wird zum Element des Schicksals, in dem Eduard und Otiliens Liebe ihr Grab findet, noch ehe sie sich erfüllt<sup>13</sup>. Das Wasser kann, die Vermählung mit dem Feuer ersehnd, auf jenes zusteigen. In Albert Camus' hintergründiger Erzählung *La Femme adultère* öffnen sich Janines Körper und Seele, unerfüllt, der Angst zu leben und zu sterben ausgeliefert, dem kreisenden Feuer der fallenden Sterne. Befriedigung im kaum verhehlten Bild der Befriedigung verleiht ihr der den Sternen entgegensteigende Saft ihres Körpers, der, sich in das „Wasser der Nacht“ verwandelnd, ihr Innerstes erfüllt und in ununterbrochenen Wellen zu ihrem stöhnenden Munde strömt:

Alors, avec une douceur insupportable, l'eau de la nuit commença d'emplir Janine, submergea le froid, monta peu à peu du centre obscur de son être et déborda en flots ininterrompus jusqu'à sa bouche pleine de gémissements. L'instant d'après, le ciel entier s'étendait au-dessus d'elle, renversée sur la terre froide<sup>14</sup>.

Von Feuerwerk ist bei Camus nicht die Rede. Janine erlebt indessen die vermeintliche, immer schneller werdende Bewegung der Sterne in der kalten Wüstennacht und ihr Niedersinken wie einen Funkenregen, dem sich ihr Leib öffnet:

Dans les épaisseurs de la nuit sèche et froide, des milliers d'étoiles se formaient sans trêve et leurs glaçons étincelants, aussitôt détachés, commençaient de glisser insensiblement vers l'horizon. Janine ne pouvait s'arracher à la contemplation de ces feux à la dérive. Elle tournait avec eux et le même cheminement immobile la réunissait peu à peu à son être le plus profond, où le froid et le désir maintenant se combattaient. Devant elle, les étoiles tombaient, une à une, puis s'éteignaient parmi les pierres du désert, et à chaque fois Janine s'ouvrait un peu plus à la nuit . . . Pressée de tout son ventre contre le parapet, tendue vers le ciel en mouvement, elle attendait seulement que son coeur encore bouleversé s'apaisât à son tour et que le silence se fit en elle. Les dernières étoiles de constellations laissèrent tomber leurs grappes un peu plus bas sur l'horizon du désert, et s'immobilisèrent. Alors, avec une douceur insupportable, l'eau de la nuit commença d'emplir Janine . . .<sup>15</sup>

Janines „Ehebruch“ mit den feuerwerkähnlich herabsinkenden Sternen ist die halb bewußt ersehnte endliche sexuelle Erfüllung der frustrierten Frau. Die Struktur dieser Bild und Symbol gewordenen Sehnsucht ist wesentlich dieselbe wie diejenige der liebesreifen Jungfrau. Emma Bovary sucht noch in der banalsten Umarmung die Erfüllung ihrer Mädchenträume. Die Leidenschaft der reifen, souveränen, klugen Herzogin von Sanseverina für Fabrice del Dongo trägt alle Züge der ersten, unvergänglichen Liebe eines jungen Mädchens, der keine Lebenserfahrung etwas anhaben konnte. Sehnsucht und Erwartung sind vage fixiert auf den göttlichen oder im Liebestraum vergöttlichten Fremdling<sup>16</sup>. Janine ist „exiliert“ (s. den Titel der Sammlung: *L'Exil et le Royaume*) wie die jungfräuliche Danae, wie diese öffnet sie ihren Leib dem goldenen Regen des Himmels. Die Erwartung des göttlichen Mannes ist auch die Erwartung der Nausikaa, die sich — wie wir glauben — erst in *Ulysses* mit dem Erlebnis der Danae gleichsam verbindet und damit eine jahrhundertalte Motivspannung erlöst.

In Camus' *La Femme adultère* drängt das weibliche Prinzip des Wassers dem männlichen des Feuers entgegen. Wirkliche, glückbringende Verbindung ist selten, bleibt Wunschbild, ekstatische Antizipation. Monatelang hat die Herzogin von Sanseverina auf den Tag von Fabrices Befreiung aus dem Kerker gewartet. Sie läßt an diesem Tag in ihrer Domaine Sacca ein seit langem vorbereitetes Feuerwerk abbrennen. Die wie im Fieber überspannten Worte, in die sie den Befehl zum Abbrennen des Feuerwerks und zur Bereitung des Festes kleidet, bei dem gleichzeitig der Wein in Fontänen vergossen werden soll (vgl. den „Wein aus der Quelle“ anstatt des Weins aus dem Keller in dem oben zitierten Gedicht Préverts), läßt keinen Zweifel daran, daß sie von der — von ihr selbst bewerkstelligten — Flucht Fabrices ein Liebesglück erwartet, dessen illusionistischen Charakter sie sich nicht einzugestehen wagt<sup>17</sup>. Modernste psychoanalytische Erkenntnisse würden auch die Symbolik des zu Fontänen bestimmten Inhalts der Tausende von Weinflaschen einleuchtend erklären<sup>18</sup>; wir brauchen jedoch nicht so weit zu gehen, um die Ambivalenz des Symbols des Feuerwerks zu durchschauen. Das Feuerwerk von Sacca — und die Weinorgie für 6000 Landleute — finden in Abwesenheit der Veranstalterin statt. Die Überschwemmung, die sie zu gleicher Zeit und zum gleichen Anlaß in Parma bewerkstelligen läßt, bleibt fast unbemerkt. Die Symbolik ist, nach dem was wir inzwischen über Feuer und Wasser wissen, unverkennbar: das — gelungene — Feuerwerk bezieht sich auf Fabrice und Clelia, mit der er eine Liebesverbindung eingegangen ist, und die gleichsam die Früchte der von der Herzogin eingeleiteten Befreiung erntet, die mißlungene Überschwemmung aber auf die für immer enttäuschte Erwartung der Sanseverina. Das Wasser kann das Feuer nicht erreichen.

Auch das Umgekehrte kann eintreten. Die Geborgenheit im Wasser, archetypisches Symbol der Geborgenheit im Mutterschoß oder der Sehnsucht nach ihr, die, wie so oft<sup>19</sup>, auch in Préverts oben zitiertem Gedicht anklingt, kann der intimen

Begegnung mit dem anderen Geschlecht entraten, narzistisch oder, wie bei Giraudoux, in der Vorstellung von der autonom-schöpferischen naturhaften Weiblichkeit, die zwar der Erlösung durch den zivilisatorischen Mann harrt, sich dessen unvollkommenerem Repräsentanten jedoch entzieht. Die Titelheldin von Giraudoux' Roman *Suzanne et le Pacifique* (1921) erlebt die sechsjährige Einsamkeit auf einer Pazifik-Insel wie eine paradisische Neuschaffung der Welt aus den Fragmenten der verblassenden Erinnerung inmitten des Meeres, das ihre Herrschaft über die Insel sichert. Die Sonne, die täglich über der vollkommenen weiblichen Robinsonade aufsteigt, ist wie der Zeugungsakt des Bewußtseins — „l'humanité s'installait en moi comme un fils“ — und wie die Verkündigung eines männlichen Erlösers<sup>20</sup>. Der Schiffbruch, der Suzanne auf die Insel verschlägt, hatte die vorzeitige Berührung mit der Welt des Mannes verhindert. Ihm voraus ging die Stunde der größten Annäherung — während eines Feuerwerks. Es ist der 14. Juli. Suzanne steht, um das Feuerwerk des Nationalfeiertags zu betrachten, mit Freunden auf dem Dach eines Hauses. Neben ihr der weitgereiste, kenntnisreiche Toulet, dessen Nähe sie tief befriedigt, dessen forschender, ihr Gesicht durchdringender Blick sie jedoch verwirrt<sup>21</sup>. Toulet versteht es, im Gespräch während des Feuerwerks der Heimat Suzannes eine geschichtliche und zugleich persönliche Dimension zu verleihen, die ihr Herz öffnet. In der Art eines kindlichen Spiels fügt sie stillschweigend jedem Satz, den Toulet spricht, eine Nennung seines Namens hinzu, dessen begleitendes Adjektiv ihre zunehmende Neigung verrät<sup>22</sup>. Toulet, „horloger des âmes“ und „réparateur de cadrans solaires“<sup>23</sup> erscheint Suzanne wie Asmodée in Lesages *Le Diable boîteux*, der — so meint sie — sogleich mit einer Handbewegung alle Geheimnisse entschleiern wird. In diesem Augenblick aber ist das Feuerwerk zu Ende und mit ihm die Hoffnung auf die Offenbarung durch den souveränsten Mann, dem Suzanne bisher begegnet ist<sup>24</sup>. Mit dem Erlöschen der letzten Rakete erlischt die innere Bewegung jener absoluten Sehnsüchte ihrer Kindheit, welche das künstliche Feuer wiedergeweckt hatte: „ces désirs, ce minimum de désirs... d'une vingtième mort, d'un troisième sexe, d'une millième vie“<sup>25</sup>. Im Symbol des Feuerwerks sind diese ewigen Wünsche und ihre Unstillbarkeit zugleich enthalten: Tod des Geschlechts und Wiederauferstehung in der immer utopischen Einheit mit dem anderen Geschlecht, der Vermischung von Feuer und Wasser<sup>26</sup>.

Die vergebliche Veranstaltung eines Feuerwerks im Sinne eines Scheiterns der Liebeserwartung ist für unser Motiv typischer als ihr Gelingen. Sein Charakteristikum ist unerfüllte oder nur halberfüllte Sehnsucht. Hier trifft zu, was Gaston Bachelard für die alchemistischen Vorstellungen vom Feuer festgestellt hat. Dabei herrscht zwar die männliche Perspektive, sie ist jedoch unschwer zu ergänzen durch die weibliche.

... pour bien comprendre cette sexualisation des feux alchimiques [zu denen wir letztlich das künstliche Feuer des Feuerwerks zählen dürfen] et la valorisation nettement prédominante du feu masculin en action dans la semence, il ne faut pas oublier que

l'alchimie est uniquement une science d'hommes, de célibataires, d'hommes sans femme, d'initiés retranchés de la communion humaine au profit d'une société masculine. Elle ne reçoit pas directement les influences de la rêverie féminine. Sa doctrine du feu est donc fortement polarisée par des désirs inassouvis<sup>27</sup>.

Die — recht virile — Herzogin von Sanseverina ist die einzige Frau, der wir in der Literatur unter den Veranstaltern von Feuerwerken begegnet sind<sup>28</sup>. So dürfen wir Bachelards psychoanalytischen Einsichten folgen:

Ce feu intime et mâle, objet de méditation de l'homme isolé est naturellement le feu le plus puissant. En particulier, c'est lui qui peut „ouvrir les corps“ . . . Cette „ouverture“ des corps, cette possession des corps par le dedans, cette possession *totale*, est parfois un acte sexuel manifeste. Elle se fait, comme le disent certains alchimistes, avec la Verge de Feu<sup>29</sup>.

Diese Erkenntnis läßt sich leicht auf die „positiven“ Belege für unser Feuerwerk-Motiv anwenden, angefangen von deren vermutlichem Urbild, dem Goldregen, in dessen Gestalt Jupiter Danae durchdringt. Dominierend ist jedoch im Bereich unseres Motivs das Scheitern, die Enttäuschung, die halbe Erfüllung, das uneingelöste Versprechen, „le désir inassouvi“. Das gilt für die Sanseverina, gilt für das Surrogaterlebnis der „Femme adultère“ Janine, für den Eduard der *Wahlverwandtschaften*. Es wird bestimmend sein für die Begegnung von Nausikaa-Gerty MacDowell und Bloom-Ulysses. Aber es ist auffällig herausgearbeitet schon bei einem der frühesten Beispiele, die uns begegnet sind: in Heinses *Ardinghello*.

Der Titelheld dieses 1787 veröffentlichten Romans hat an dem Florentiner Mark Anton die Verfolgung seiner Familie und die Ermordung seines Vaters zu rächen. Am Abend des Tages, an dem Mark Anton mit der kurze Zeit zuvor von Ardinghello verführten Cäcilia getraut wird, entfernt sich das junge Paar vom Ball. Mit unmißverständlichen Scherzen wird der zuerst zurückkehrende Bräutigam begrüßt:

Er lachte, jedoch dünkte mich's nicht das Lächeln der Lust nach gepflogener Liebe, und winkte mit der Hand nach den Fenstern. Und sieh! Raketen stiegen auf in der Luft und kreuzten sich über dem See und zerknallten, in schönen Kreisen sinkend. Gleich hernach erschien auch die Braut wieder und wurde beglückwünscht von Müttern und Weibern, indes sie glühte wie eine Rose<sup>30</sup>.

Als der Bräutigam den Palast verläßt, um die Feuerwerker zur Eile anzutreiben, streckt Ardinghello ihn mit einem Dolch nieder und sagt dem Sterbenden „schleunig noch ins Ohr: ‚Bin der junge Frescobaldi! Deine Braut war meine Geliebte, die Frucht unserer Liebe wird dein Vermögen erben statt dessen meines Vaters.‘“<sup>31</sup> Dem Mark Anton hat das Feuerwerk keine Liebeslust, sondern den Tod gebracht. Heinses hat der Motivkomponente des Scheiterns eine Dimension verliehen, die andernorts nur angedeutet ist.

In Theodor Fontanes Roman *L'Adultera* erscheint das Feuerwerk in dreifacher Variation. Lediglich die leitmotivische Verkettung läßt erkennen, daß es sich um

ein und dasselbe Motiv handelt. Gerade dadurch aber gibt es seine — für unsere spätere Betrachtung wichtige — Grundstruktur preis. Eine Nebenfigur beschwört die Erinnerung an einen „großen Dobremontschen Feuerwerkstag“ in ihrer Jugend:

— derselbe Dobremont, der nachher mit seinem ganzen Laboratorium in die Luft geflogen. „Und in die Luft geflogen warum? Weil die Leute, die mit dem Feuer spielen, immer zu sicher sind und immer die Gefahr vergessen. Ja, Melanie, du lachst. Aber es ist so, immer die Gefahr vergessen.“<sup>32</sup>

Die Zukunft der Protagonistin Melanie, der „Adultera“, kündigt sich hier an, aber auch schon diejenige ihres Gatten van der Straaten, der sich seiner Frau immer mehr entfremdet. Sternschnuppen ersetzen als zweite Motiv-Variante das Feuerwerk:

Und nun entsann man sich, daß dies gerade die Sternschnuppennächte wären, auf welche Mitteilung hin van der Straaten nicht nur die fallenden Sterne zu zählen anfing, sondern sich schließlich auch bis zu dem Satze steigerte, „daß alles in der Welt eigentlich nur des Fallens wegen da sei; die Sterne, die Engel, und nur die Frauen nicht“. Melanie zuckte zusammen, aber niemand sah es, am wenigsten van der Straaten . . .<sup>33</sup>

Eine dritte Bildvariante des Motivs besiegelt die fortschreitende Entfremdung der Gatten in der aufreizenden, immer abstoßender erscheinenden Taktlosigkeit des Mannes:

In dieser Weise zischten und platzten die reichlich umhergeworfenen van der Straaten'schen Schwärmer, von deren Sprühfunken sonderbarerweise diejenigen am wenigsten berührt wurden, auf die sie berechnet waren. Es lag eben alles anders, als der kommerzienrätliche Feuerwerker annahm<sup>34</sup>.

Melanies Trennung von ihrem Gatten steht unmittelbar bevor. Unser Motiv in seiner dreimaligen Variation bezeichnet Stationen der Entfremdung der Gatten und des Versagens des Mannes. Wir hätten davon kein Aufhebens gemacht, wenn Fontane es nicht in einem weiteren Roman in anderer und doch durchaus vergleichbarer Weise verwendet hätte<sup>35</sup>.

Dem Liebespaar von *Irrungen Wirrungen* ist keine gemeinsame Zukunft beschieden. Mitten in ein Gespräch, in dem die Bürgerliche Lene ihrem Geliebten, Botho von Rienäcker, nüchtern die gesellschaftlichen Vorurteile aufzählt, die ihrer Verbindung im Wege stehen, fällt ein Feuerwerk:

Und sie wies nach dem Zoologischen hinüber, aus dessen Baum- und Blätterdunkel eben eine Rakete zischend in die Luft fuhr und mit einem Puff in zahllose Schwärmer zerstob. Eine zweite folgte der ersten, und so ging es weiter, als ob sie sich jagen und überholen wollten, bis es mit einem Male vorbei war und die Gebüsche drüben in einem grünen und roten Licht zu glühen anfangen<sup>36</sup>.

Das Feuerwerk ist Gleichnis einer Liebe, die jetzt auf ihrem Höhepunkt ist, deren Ende jedoch unmittelbar bevorsteht. Es symbolisiert, was Lenes Worte ankündigt: das Feuer und sein Verlöschen — die Liebe und deren Tod.

Bei der Mehrzahl unserer Motivbelege enthält das Feuerwerk ein Versprechen, das nicht gehalten wird, oder weckt eine Hoffnung, die sich nicht erfüllt. Deutlicher als sonst ist diese inhaltliche Struktur des Motivs herausgearbeitet in Flauberts Roman *Madame Bovary*. Der zweite Mann, den Emma Bovary liebt, und der erste, mit dem sie die Ehe brechen wird, Rodolphe Boulanger, nutzt die Gelegenheit eines regionalen Landwirtschaftsfestes, um mit Emma zum ersten Male allein zu sein unter dem Vorwand, vom Fenster des ersten Stocks des Rathauses den Ablauf des Festes bequemer verfolgen zu können. Während unten sich die „comices agricoles“ abwickeln, gelingt es Rodolphe, Emma in eine Stimmung zu versetzen, die ihn seinem Ziel näher bringt. Der skrupellose Lebemann — „de tempérament brutal et d'intelligence perspicace“ — hat ihre Neigung zu romantischen Illusionen erkannt und spielt souverän auf der Tastatur ihrer vorgeprägten Erlebnislichés. Der Dialog der beiden ist mit den Ansprachen der Honoratioren und mit den Preisverleihungen synchronisiert, wobei das falsche Pathos Rodolphes und Emmas ständig von den feierlichen Banalitäten der Festredner unterbrochen und entlarvt wird. Als das Veranstaltungsprogramm zu Ende geht, ist Emma den betörenden Worten Rodolphes erlegen. Ihre tatsächliche Hingabe ist nur noch eine Frage der Gelegenheit: „Rodolphe ne parlait plus. Ils se regardaient. Un désir suprême faisait frissonner leurs lèvres sèches; et mollement, sans efforts, leurs doigts se confondirent.“<sup>87</sup>

Rodolphe und Emma sehen sich wieder am Abend desselben Tages, beim Feuerwerk. An ihren Mann gelehnt, verfolgt Mme Bovary die Leuchtspur der Raketen, während Rodolphe sie anblickt:

Emma, silencieuse, se blottissait doucement contre l'épaule de Charles; puis, le menton levé, elle suivait dans le ciel noir le jet lumineux des fusées. Rodolphe la contemplait à la lueur des lampions qui brûlaient.

Ils s'éteignirent peu à peu. Les étoiles s'allumèrent. Quelques gouttes de pluie vinrent à tomber. Elle noua son fichu sur sa tête nue<sup>88</sup>.

Vielleicht ist es zu gewagt, zwischen den Sternen, die am Himmel wieder aufleuchten, den Regentropfen, die auf Emma fallen, dem Kopftuch, das sie schützend — abwehrend — umbindet, und dem Feuerwerk einen Zusammenhang herzustellen. Die erotisierende Wirkung des Feuerwerks jedenfalls hat Flaubert in dem unserem Zitat vorausgehenden Satz angedeutet: „De temps à autre, il partait une pauvre chandelle romaine; alors la foule béante poussait une clameur où se mêlait le cri des femmes à qui l'on chatouillait la taille pendant l'obscurité“. Es war ein klägliches Feuerwerk, da die Raketen aus übertriebener Vorsicht zu feucht gelagert worden waren, „aussi la poudre humide ne s'enflammait guère, et le

morceau principal, qui devait figurer un dragon se mordant la queue, rata complètement<sup>39</sup>. Wie immer man das Symbol des sich in den Schwanz beißenden Drachens hier deuten mag<sup>40</sup>, sicher dürfte sein, daß im Versagen dieses Hauptstücks einer ohnehin kläglichen pyrotechnischen Veranstaltung sich bereits die Desillusionierung Emmas ankündigt.

Die Funktion des Motivs in unserem Roman ist damit noch nicht erschöpft. Flaubert verbindet es mit der ihn persönlich sehr berührenden Vorstellung von der in halluzinatorischen Augenblicken wie ein Feuerwerk hervorbrechenden Erinnerung, einer Vorstellung, die er zehn Jahre nach *Madame Bovary* in einem Brief an Taine ausführlich beschreibt<sup>41</sup>. Ein solches Erlebnis hat Emma während ihres ersten Zusammenseins mit Rodolphe bei dem Landwirtschaftsfest. Es wird ausgelöst durch die sie fixierenden Augen Rodolphes, von denen wie aus einem Kreis um die schwarzen Pupillen goldene Strahlen ausgehen. Der Duft seiner Haarpomade — ein weiteres Leitmotiv Flauberts — trägt bei zu der Schwäche, die sie plötzlich befällt<sup>42</sup>. Plötzlich steigen vor ihrem geschlossenen Auge alle Personen und Umstände auf, an die sich ihre Wünsche bisher geheftet haben: der Vicomte vom Schloß Vaubyessard, der Tanz mit ihm, Léon und die Postkutsche, die ihn für immer fortführte, verbinden sich zu einer ekstatischen Empfindung, die alle ihre unerfüllten Sehnsüchte von einst „durchdringt“<sup>43</sup>. Die goldenen Strahlen, die Emma aus den Augenkreisen Rodolphes treffen, in Beziehung zum Motiv des Feuerwerks zu setzen, sind wir nicht allein durch die spätere Explikation Flauberts gegenüber Taine berechtigt, sondern auch durch die Wiederaufnahme der Motivdoppelung an einer späteren, bedeutsamen Stelle des Romans selbst<sup>44</sup>.

Emma, von Rodolphe wie von ihrem zweiten Geliebten Léon enttäuscht, vor den Trümmern ihrer Hoffnungen und vor dem finanziellen Ruin stehend, hat sich vergeblich vor ihren Liebhabern gedemütigt, um Geld zu erhalten. Beide versagen. Verstört verläßt sie Rodolphes Schloß, der Boden unter ihren Füßen ist wie ein Meer, in dem sie versinkt. Plötzlich schießen ein letztes Mal alle Erinnerungen in ihr auf wie ein riesiges Feuerwerk:

Tout ce qu'il y avait dans sa tête de réminiscences, d'idées, s'échappait à la fois, d'un seul bond, comme les mille pièces d'un feu d'artifice<sup>45</sup>.

Abermals erscheint die Fülle der Liebeserwartungen, im Augenblick ihres totalen Scheiterns, im Bilde des Feuerwerks. Feuerkugeln platzen in der hereinfallenden Nacht, die von Raben durchflogen wird, bewegen sich in Kreisen, in deren Zentrum das Gesicht Rodolphes erscheint:

La nuit tombait, des corneilles volaient. Il lui sembla tout à coup que des globules couleur de feu éclataient dans l'air comme des balles fulminantes en s'aplatissant, et tournaient, tournaient, pour aller se fondre sur la neige, entre les branches des arbres. Au milieu de chacun d'eux, la figure de Rodolphe apparaissait. Ils se multiplièrent, et ils se rapprochaient, la pénétraient, tout disparut<sup>46</sup>;

Vervielfacht in einem letzten Aufbäumen ihrer Liebesehnsucht „durchdringen“ die Feuerkugeln mit dem Gesicht Rodolphes Emma, die in diesem Augenblick ihre todentschlossene Verzweigung nur als Leiden an ihrer Liebe empfindet: „Elle ne souffrait que de son amour, et sentait son âme l'abandonner par ce souvenir, comme les blessés, en agonisant, sentent l'existence qui s'en va par leur plaie qui saigne.“ Aus der Halluzination zurückgekehrt in den Abgrund ihrer Wirklichkeit, nimmt Emma Gift.

In Flauberts *Madame Bovary* hat sich das Motiv des Feuerwerks durch Hinzunahme einiger seiner Struktur offenbarer Aspekte zu einem Motivkomplex entfaltet, dem wir in einer zugleich enthüllenden und verhüllenden Gestalt in der Nausikaa-Episode von James Joyces *Ulysses* wiederbegegnen. Vieles verbindet die entsprechenden Kapitel der beiden Romane, so vieles, daß wir bei aller Divergenz an eine Abhängigkeit glauben, deren Feststellung Joyces Originalität indessen nicht zu schmälern, sondern eher in ein neues Licht zu stellen vermag. Drei Dinge vor allem sind es, die Flaubert und Joyce hier gemeinsam sind: die Technik der Synchronisation, die clichiierte Gefühlswelt der weiblichen Hauptperson und das Feuerwerk.

An die Stelle der „comices agricoles“ tritt bei Joyce der abendliche Gottesdienst zu Ehren der Jungfrau Maria. Anders als bei Flaubert hat die Synchronisation bei Joyce weniger kontrastierend-entlarvende als analogisierende und assoziierende Funktion. „Virgin“ ist das von Joyce selbst angegebene Symbol der ganzen Episode, die kühn Nausikaa, die unbefleckte Mutter Gottes und Gerty MacDowell zueinander in Beziehung setzt. Die Synchronisierung ist es nicht allein, die Gerty und die Heilige Jungfrau verbindet. Symbol der Rose, Weihrauch und Parfum haben die gleiche Aufgabe<sup>47</sup>. Dem Ablauf des Mariengottesdienstes gleichgeordnet ist die Annäherung auf Distanz zwischen Gerty und Bloom. Während Kanonikus O'Hanlon das Heilige Sakrament beweihräuchert und vor ihm niederkniet, sieht Bloom auf Gertys hauchdünne Strümpfe an ihren im Takt der kirchlichen Hymne schwingenden Beinen, und als sich in der Kirche der Vorgang von Beweihräucherung und knieender Anbetung wiederholt und Gertys Körper ein Schauer durchdringt, starren Blooms dunkle Augen „on her again drinking in her every contour, literally worshipping at her shrine“<sup>48</sup>. Der Segen, den Kanonikus O'Hanlon erteilt, bildet den Schluß dieses Abschnitts. Seine Bedeutung dürfte Hugh Kenner richtig gesehen haben: „The religious ceremonial synchronized with this episode is the Benediction: the sacrament, like Gerty, is exhibited but not eaten.“<sup>49</sup>

Gerty MacDowell ist bei Abschluß dieses ersten Synchronisationsabschnittes seelisch und körperlich in einer Verfassung, die derjenigen Emma Bovarys bei Ende der „comices agricoles“ durchaus ähnlich ist. Kindliches, religiöse Mystik und naive Volksfrömmigkeit vereinigendes Vertrauen in die alles verstehende Heilige Jungfrau, der kaum bewußte Reiz des Sakrilegs und eine stark erotisch gefärbte romantische Religiosität sind Stimmungs- und Gefühlskomponenten, mit denen bereits

Flaubert seine Heldin ausgestattet hatte. Die Kathedrale von Rouen, in der sich Emma mit ihrem zweiten Liebhaber Léon verabredet, wird für diesen zu einem „riesigen Boudoir“. Emma spricht zu Gott in den gleichen Worten, die sie an ihren Liebhaber gerichtet hat<sup>50</sup>. Gertys Gefühlswelt vereinigt gleichfalls religiöse, erotische und romanesk-romantische Inbrunst. Die Empfindungen, die sie beim ersten Höhepunkt ihres stummen Dialogs mit Bloom, zugleich Abschluß des Marien-gottesdienstes, hat, lassen daran keinen Zweifel:

How moving the scene there in the gathering twilight, the last glimpse of Erin, the touching chime of those evening bells and at the same time a bat flew forth from the ivied belfry through the dusk, hither, thither, with a tiny lost cry. And she could see far away the lights of the lighthouses so picturesque she would have loved to do with a box of paints because it was easier than to make a man and soon the lamplighter would be going his rounds past the presbyterian church grounds and along the shady Tritonville avenue where the couples walked and lighting the lamp near her window where Reggy Wylie used to turn his freewheel like she read in that book *The Lamplighter* by Miss Cummins, author of *Mabel Vaughan* and other tales<sup>51</sup>.

Bei Joyce brauchen wir nicht zu zögern: die Fledermaus, ein Leitmotiv unserer Episode, die durch das von den Abendglocken erfüllte Zwielflicht hin und her flattert und, wie wir später erfahren, durch diese Glocken in ihrem Turm aufgestört worden ist, verkörpert die Kraft der erotischen Verführung<sup>52</sup>. Die Leuchttürme — auch der Turm ist ein Leitmotiv des *Ulysses* — die „leichter zu malen sind als ein Mann“, sind männliche Sexualsymbole, dem Freilauffahrrad des enttäuschenden Jugendgeliebten Gertys, Reggy Wylie, assoziiert, assoziiert aber ebenso einem Lieblingsbuch Gertys, Miss Cummins' *The Lamplighter*. Gertys Gefühlsleben ist cliché, aus romantischer Lektüre bezogen wie dasjenige der Heldin Flauberts. Gerty MacDowell ist eine Nausikaa, welche die Stadien der Glückserwartung einer Emma Bovary durchgemacht hat. Wie Emma ist sie unfähig zu Gefühlen, die nicht vom kitschigen Erlebniscliché ihrer romantisch-sentimentalen Lektüre vorgeprägt sind. Soweit wir sehen, hat nur Stanley Sultan eine direkte Beziehung zwischen Emma und Gerty angedeutet und die Rolle von Miss Cummins' *The Lamplighter* erkannt: “Gerty MacDowell is the ultimate popular development of Flaubert's Emma Bovary, the product of the degeneration of romantic idealism into sentimental wish-fulfilment and selfdelusion. She is the representative of all those who, like her, read and enjoyed *The Lamplighter*”<sup>53</sup>. Die Herkunft Gertys von Emma Bovary scheint uns eindeutiger und konkreter zu sein, als hier gesagt ist<sup>54</sup>, und die Beziehung zu Miss Cummins' kitschig-sentimentalem Bestseller von 1854 einer eingehenderen Betrachtung wert als diejenige, die Sultan vornahm.

Auch die Heldin von *The Lamplighter* heißt Gerty<sup>55</sup>. Sie begegnet auffällig oft einem älteren, vornehm wirkenden Fremden, dessen strenges, schönes Gesicht von einer tiefen Melancholie überschattet ist, und dessen ausdrucksvolle, durchdringende

Augen sie nicht loslassen<sup>56</sup>. Geheimnisvoll angezogen von diesem "grey-headed beau" überwindet sie ihre Scheu:

He was a mystery, certainly, but not a forbidding one . . . especially did her sympathetic nature desire to fathom the cause of that deep-seated melancholy which shadowed and darkened his noble countenance, and made his very smile a sorrowful thing<sup>57</sup>.

Schließlich quillt die Träne des Mitleids und fällt aus Gertys Auge auf die leid-durchfurchte Wange des fremden "sufferer". Joyces Gerty MacDowell hat diesen Roman mit den Augen Emma Bovarys gelesen. Dem Fremden vom Sandymount Strand — Leopold Bloom — verleiht ihr romaneskes Wunschenken die Eigenschaften des Mr. Philipps aus *The Lamplighter*: die dunklen, sie durchdringenden, ausdrucksvollen Augen in dem bleichen, leidenden, beherrschten Gesicht des elegant gekleideten Mannes, dessen geheimnisvolles Leiden sie kennenlernen und — bereit zu jedem Opfer — heilen will. Ihm, dem "dream-husband", eilt das Herz der "girl-woman" entgegen. Nausikaa hat sich fast bis zur Unkenntlichkeit verwandelt im literarischen Durchgang durch Emma Bovary und die Gerty von Miss Cummins. Odysseus-Bloom hat im ersten Abschnitt dieser Episode, der ihn nur aus der Perspektive Gertys sehen läßt, alle wesentlichen Züge des Mr. Philipps. Der letztere offenbart sich am Schluß von *The Lamplighter* als Vater der Heldin, und so wie Gerty MacDowells "dream-husband" das idealisierte Bild ihres dem Alkohol verfallenen Vaters darstellt, so überträgt umgekehrt Bloom auf Gerty die Liebe zu seiner Tochter Milly, in der er ein jugendlich-unverdorbenes Abbild seiner Frau sieht<sup>58</sup>.

Miss Cummins' Roman endet so kitschig-sentimental wie er begonnen hat: im trauten Familienglück der Wiedervereinten. Eine wundervolle Nacht sieht Gerty und Willie am Fenster: "The stars were glittering, as they never glitter, except on the most intense of winter nights." Während beide stumm vor Glück, im Gleichklang der Gefühle und Erinnerungen, in die Nacht hinausblicken, kommt der Laternenanzünder die Straße herauf. Eine Träne der Rührung im Auge blickt Gerty himmelwärts,

. . . to a beautiful, bright star, just breaking forth from a silvery film, which had hitherto half-overshadowed it — the star through which Gertrude had ever fancied she could discern the smile of the kind old man. — Dear Uncle True, said she; his lamp still burns brightly in heaven, Willie; and its light is not yet gone out on earth!<sup>59</sup>

An diesen "Lamplighter" — einst Pflegevater der Heldin und vorausdeutende Vater-Imago — erinnert sich Gerty MacDowell in jener Szene romanesk-religiöser Assoziierung erotischer Symbole, von der wir oben gesprochen haben. Jetzt, da Gertys Träume sich zu einer Erlebniserwartung verdichtet haben, die sie dem nunmehr „magischen Locken“ in den Augen des Fremden preisgibt, tritt an die

Stelle des zu Ende gegangenen Mariengottesdienstes das Basarfeuerwerk. Blooms Augen, die sie nicht mehr freigeben, lassen ein Licht in ihr aufbrechen:

The eyes that were fastened upon her set her pulses tingling. She looked at him a moment, meeting his glance, and a light broke in upon her. White-hot passion was in that face, passion silent as the grave, and it had made her his. . . . His hands and face were working and a tremor went over her<sup>60</sup>.

Das Licht, das Gerty aus Blooms Augen überfällt, ist das gleiche, das Emma Bovary in den Augen Rodolphes erblickte, Gertys zitternde Erregung ist die Schwäche, die Emma befiel. Das Feuerwerk, das in diesem Augenblick einsetzt, ist dasjenige vom Abend der „comices agricoles“ und zugleich jenes Feuerwerk, in dem Emma in ihrer Halluzination das Gesicht Rodolphes wahrnahm. Weit, immer weiter, lehnt sich Gerty zurück, als eine neue Rakete hochsteigt, während eine Fledermaus als etwas Seltsames, Weiches hin und her fliegt, während Blooms Hände arbeiten und seinem Auge sich alles enthüllt.

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!

Der Feuerwerkskörper, der hier aufsteigt und explodiert, bezeichnet den Orgasmus des masturbierenden Bloom<sup>61</sup>. Die Erlebnisperspektive aber ist, wie im ganzen ersten Teil der Episode, diejenige Gertys, die auf ihre passive Weise an dem sexuellen Vorgang voll teilhat<sup>62</sup>.

Im Blick des Mannes, im Leuchten der Augen, welches das Mädchen überfällt und ihre Einwilligung erzwingt — „and she let him and she saw that he saw“ — und im Feuerwerk, das Gertys fortschreitende Exhibition beschleunigt, erkennen wir jenes Feuer wieder, von dem Bachelard sagt, daß es „die Körper öffnet“. In seiner jeweiligen Einmaligkeit richtet es sich vor allem auf den unberührten Körper der Jungfrau, die ihm, dem erträumten und gefürchteten, widerstrebend entgegenkommt, um sich seiner gerade im Bild der Raketen explosiv gesteigerten Kraft zu ergeben. Die Jungfrau erlebt es angstvoll als Dämonisches und hoffnungsvoll als Heiliges. Valéry's „Jeune Parque“ wehrt sich gegen den Biss der Schlange, begrüßt und fürchtet den göttlichen Schwan (Ledamotiv) und bejaht schließlich die goldene Offenbarung des Sonnengottes (Danae-Motiv). Gerty MacDowell glaubt zu wissen, daß „here was that of which she had so often dreamed“, gleichwohl sieht sie die Augen des Mannes einmal auf sie gerichtet wie diejenigen einer Schlange auf ihre Beute, und sie erfaßt instinktiv, daß sie „den Teufel in ihm geweckt hat“<sup>63</sup>. Ihr Erröten darob erscheint indessen wenig später, angesichts der aufsteigenden Raketen, als ein „göttliches“ und „Eintritt gewährendes“<sup>64</sup>. Das Symbol des Feuerwerks ist nicht bloß Sexuelsymbol, es vereinigt die Sehnsucht nach körperlicher Erfüllung mit einer seelisch-geistigen in einer Glückserwartung,

die beide Komponenten als ideale Einheit begreift. In dieser Hoffnung, die „wie ein Stern, der vom Himmel fällt“, in den *Wahlverwandtschaften* über Eduards und Otiliens „Häupter weg fährt“<sup>65</sup>, erscheint auch das Wagnis der Synchronisation von Mariengottesdienst und erotischem Vorgang bei Joyce gemildert. Gewiß, Gertys Gefühlswelt ist kitschig, aus zweiter Hand, clichéiert, und naiv-raffiniert. Nur zu schnell rechtfertigt sie ihre Exhibition mit dem Argument, die Absolution sei sicher, solange man nur das andere nicht tue vor der Heirat, und mit der beruhigenden Versicherung ihres Beichtvaters, der Geschlechtstrieb sei keine Sünde, weil zu der von Gott so geschaffenen Natur des Weibes gehörend, und weil „Our blessed Lady herself said to the archangel Gabriel be it done unto me according to Thy Word“<sup>66</sup>. Die Verquickung des Verkündigungsthemas mit der Erwartung des „Traumgatten“ ist höchst aufschlußreich. Unbefleckt, ohne den Makel der Erbsünde, hatte Maria, „Geistiges Gefäß, Ehrwürdiges Gefäß, Gefäß der Einzigen Demut, Mystische Rose“ empfangen, wie es die gleichzeitig gebetete lauretanische Litanei besagt<sup>67</sup>, und, wie der Heilige Bernhard verkündete, ihre fürsprechende Macht denen, die sich ihr anvertrauen, nie versagt. So ist für Gerty die Einwilligung in Blooms Wünsche das „ganz Andere“, ist die, durch Unwiderstehlichkeit ausgewiesene, ihr bestimmte Hingabe an den göttlichen Fremden<sup>68</sup>, fast übernatürliche Erfüllung einer Verheißung, die sich dem armen und hinkenden „girl-woman“ auf natürliche Weise nie erfüllen wird.

„Virgin“ lautet nach Joyce das beherrschende Symbol der Nausikaa-Episode. Nicht zufällig leuchtet gleich zu ihrem Beginn als strahlendes Feuer „Maria, star of the see — Stella maris“ über die Szenerie am Sandymount Strand. Stern der Hoffnung, Stern der Erfüllung. Auf die Affinität, ja Quasi-Identität von Feuerwerk und Stern sind wir schon mehrfach gestoßen. Der „Stern der Hoffnung“, der sich über Eduards und Otiliens letztem liebeseligen Beisammensein zeigt, fällt vom Himmel und fährt „über ihre Häupter weg“<sup>69</sup>. Der Stern, der hier herabfällt, und doch die Liebenden meidet (so wie das von Eduard erwartete Aufsteigen der Raketen diesmal nicht stattfindet), ist von der Art jener herabfallenden Sterne, mit denen die Janine Camus' ihren „Ehebruch“ vollzieht. Übersinnlich-kosmische Erhöhung des Sinnlichen und sinnliche Metaphorik des Übersinnlichen berühren sich in einem gemeinsamen mythischen Urbild, auf das sowohl Marias unbefleckte Empfängnis wie Danaes Empfängnis durch den Goldregen zurückweisen. Das Gold deutet auf die göttliche Herkunft des Sterns, der Regen auf die dem Gott zu verdankende Fruchtbarkeit, Symbol der Zeugung. Zeus befruchtet als Regen und als Goldregen, beide Mythen gehören eng zusammen<sup>70</sup>. Mit Radermacher dürfen wir annehmen, daß dem Mythos vom Goldregen der Glaube an Zeugung durch einen fallenden Stern und die „Anschauung eines reichlicheren Sternschnuppenfalls“ zugrundeliegen<sup>71</sup>. Mit dem „neuen Licht des Sonnenstrahls“, der wie Regen auf Maria fällt, bestätigt eine frühmittelalterliche Marienhymne

einen Zusammenhang, den viele andere der unbefleckten Jungfrau gewidmete Lieder und Litaneien nur andeuten:

Ave, maris stella,  
Ave, stella maris,  
Verbi Dei cella,  
Virgo singularis,  
Integra puella,  
Quae non violaris,  
In quam lux novella  
Radius solaris  
Descendit ut pluvia<sup>72</sup>.

Wie eng Maria und Gerty bei Joyce zusammengehören, haben wir gesehen. Das blasphemische Wagnis dieser Assoziierung erscheint in einem anderen Licht, wenn wir sie unter dem Aspekt einer Deutung des Feuerwerks als Motiv-Variante des Danae-Mythos betrachten. Joyce hat sich zu seiner Verwendung dieses Mythos nicht explizit geäußert, und doch ist sie unverkennbar. Verlöschendes Licht und fallender Regen sind die Requisiten der sehnsüchtig träumerischen Stunden, in denen Gerty MacDowell sich immer wieder sagt, daß, wäre sie unter anderen Umständen geboren, keine ihr gleichkommen würde<sup>73</sup>. Ihr kleines Herz ist "worth its weight in gold"<sup>74</sup>. *Panem de coelo praestitisti eis*, betet Kanonikus O'Hanlon, während Blooms Augen „anbetend“ vor ihrem „Schrein“ „liegen“ und ein Schauer über ihre Haut rinnt. Dem aufmerksamen Leser suggeriert Joyce die Ergänzung dieses Verses: *omne delectamentum in se habentem*. Gertys kitschig-religiöse Selbstidentifikation mit der Jungfrau, der eine Verheißung zuteil wurde, spiegelt sich grausam im unsinnigen Mißverständnis der Hymne *Tantum ergo sacramentum als Tantumer gosa cramen tum*. Aus der berstenden Rakete bricht im Augenblick von Blooms und Gertys höchster Erregung "a stream of rain gold hair threads", der, sich teilend, herniederfällt in Gestalt von "greeny dewy stars falling with golden, o so lively! O so soft, sweet, soft!"

Gerty MacDowells Exhibition während des Feuerwerks, von dem Bloom sagt, daß es „seines“ sei, ist Joyces Version des Danae-Motivs, dessen ursprüngliche mythische Zusammengehörigkeit mit der unbefleckten Empfängnis Marias er erkannt und wiederhergestellt hat. Wie Danae öffnet Gerty Kleid und Leib dem Goldregen. Das Feuer der Raketen ist identisch mit dem Feuer in Blooms Augen. Auch dies meint Bloom, wenn er sagt: "my fireworks". Wäre hieran noch ein Zweifel möglich, so würde ihn die Zeichnung beseitigen, durch welche Frank Budgen, der während der Ausarbeitung der Nausikaa-Episode oft konsultierte vertraute Freund Joyces, diese Szene illustriert hat<sup>75</sup>. Gertys erotische Ekstase ist diejenige unzähliger bildlicher Darstellungen des Mythos vom Goldregen, deren Skala sich von der sichtlichen Anlehnung an die Verkündigung Mariae (so etwa ein Gemälde von Jan Gossart) bis zur phallo-sexuellen Direktheit (z.B. des ma-

nieristischen Malers Bartholomäus Spranger)<sup>76</sup> erstreckt. Das für die ganze Episode geltende Symbol "Virgin" faßt kühn der königlichen Jungfrau Nausikaa Neigung für den göttlichen Dulder Odysseus, die Liebesbereitschaft der schwärmerischen, Gefühl und sexuellen Trieb kitschig vermengenden Jungfrau Gerty — der eine "languid queenly hauteur" neben anderen aristokratischen Eigenschaften bescheinigt wird<sup>77</sup> — für den "dream-husband" aus der Fremde, und das „Mir-geschehenach-Deinen Worten“ der "holy virgin of virgins" zusammen. Den gemeinsamen Nenner für die jungfräuliche Begegnung mit dem Göttlichen hat Joyce im Danae-Mythos gefunden. Bloom-Ulysses ist auch gleich Zeus, „sein“ Feuerwerk ist gleich dem Goldregen<sup>78</sup>. Mit der Hingabe an das von oben kommende goldene Feuer des göttlichen Mannes endet auch der lange Widerstand von Paul Valérys jungfräulicher Parze, die schließlich, ihrer Bestimmung folgend, „dankbar“ dem Sonnengott entgegenstrebt, der sich — heidnisch und christlich — „in ihrem Herzen erkennt“:

Alors, malgré moi-même, il le faut, ô Soleil,  
Que j'adore mon coeur où tu te viens connaître,  
Doux et puissant retour du délice de naître,

Feu vers qui se soulève une vierge de sang  
Sous les espèces d'or d'un sein reconnaissant!<sup>79</sup>

Wäre es Gerty MacDowell vergönnt gewesen, anstatt Walsh Magerafelts Gedicht *Art thou real, my ideal?*, das sie in einer zum Gemüse-Einwickeln benutzten Zeitung gefunden hatte, Valérys *Jeune Parque* zu lesen, so hätte sie, „victime inachevée“ wie die Parze, mit dieser sagen können:

L'ombre qui m'abandonne, impérissable hostie,  
Me découvre vermeille à de nouveaux désirs,  
Sur le terrible autel de tous mes souvenirs<sup>80</sup>.

### Anmerkungen

<sup>1</sup> Carl Sternheim, *Dramen* (Berlin, 1963), Bd. I, p. 236.

<sup>2</sup> *Le menteur*, I. Akt, 5. Szene. Corneille hat das Feuerwerk der Komödie *La verdad sospechosa* von Ruiz de Alarcón übernommen, die er in seinem *Menteur* imitiert. Vgl. die Ausgabe der Biblioteca Clásica Ebro (Zaragoza, 1961), vv. 697 ff.

<sup>3</sup> S. A. Lotz, *Das Feuerwerk: Seine Geschichte und Bibliographie* (Leipzig, 1941); E. Pilon et F. Saisset, *Les Fêtes en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle* (Saint-Gratien, s. d.); vgl. auch R. Alewyn und K. Sälzle, *Das große Welttheater: Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung* (rde 92) (Hamburg, 1959). — Feuerwerk und Hochzeit verbindet bereits auch Luis de Góngora in seiner um 1613 geschriebenen *Soledad I*, vv. 642 ff. Vgl. *Las Soledades*, tercera edición publicada por Dámaso Alonso (Madrid, 1956), pp. 66 f.

<sup>4</sup> Eichendorff, *Gesamtausgabe in 4 Bänden* von G. Baumann u. S. Grosse (Stuttgart, 1958—59), Bd. 2, p. 434.

<sup>5</sup> Goethes *Werke* (Hamburger Ausgabe), Bd. VI, pp. 338 f.

<sup>6</sup> *Wege zum späten Goethe* (Hamburg, 1949), p. 23. Vgl. dazu den Kommentar von Goethes zeitgenössischem Kritiker Rudolf Abeken: „Eduards Leidenschaft hat zu Otiliens Fest das Feuerwerk bereitet; nichts auf der Welt vermag ihn von der Ausführung zurückzuhalten. Und wie die Feuerkugel, mit brennbarem Stoffe gefüllt, wenn sie einmal in Brand geraten ist, sausend durch die Lüfte fährt und ihre Bahn durchstürmt und keinen Halt kennt — bis sie zerstiebt und sich vernichtet, — so fährt das Geschick mit den Liebenden dahin, da es sie ergriffen und dem Untergang geweiht hat.“ Zit. nach der Hamburger Ausgabe, Bd. VI, p. 628 f.

<sup>7</sup> Vgl. Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu* (Paris, 1949), p. 36: „En dehors de la psychiatrie, la psychanalyse classique a étudié longuement les rêves du feu. Ils sont parmi les plus clairs, les plus nets, ceux dont l'interprétation sexuelle est la plus sûre.“

<sup>8</sup> Vgl. *Handbuch der Neurosenlehre und Psychotherapie*, hg. E. Franke, E. Freiherr von Gebssattel und J. H. Schultz (München—Berlin, 1959), Bd. 1, p. 649.

<sup>9a</sup> Vgl. *Rhein-Neckar-Zeitung* vom 8. August 1966, Nr. 180, p. 3.

<sup>9</sup> James Joyce, *Ulysses* (The Bodley Head / London, <sup>5</sup>1952), p. 354.

<sup>9a</sup> *Oeuvres de Crébillon Fils*, t. V (Paris, 1930), p. 249.

<sup>10</sup> Vgl. Bachelard, *op. cit.*, pp. 104 f.

<sup>11</sup> J. Prévert, *Spectacle* (Paris, 1951), p. 361.

<sup>12</sup> Gerade darin ist das Bild des Feuerwerks demjenigen des Vulkans verwandt, beide gesteigerte Symbole der Sexualität.

<sup>13</sup> Zur Todessymbolik des Wassers in den *Wahlverwandtschaften* vgl. Hamburger Ausgabe, Bd. 6, p. 678.

<sup>14</sup> Albert Camus, *L'Exil et le Royaume* (Paris, 1957), pp. 40 f.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>16</sup> In *La Femme adultère* hat offensichtlich der unbekannte Araber diese Rolle übernommen, der Janines und ihres Mannes Reisegefährte ist.

<sup>17</sup> „... tu vas aller à Sacca... tu feras illuminer mon château de la façon la plus splendide. N'épargne ni argent ni peine: songe qu'il s'agit du plus grand bonheur de ma vie. De longue main j'ai préparé cette illumination... tu feras établir quatre-vingt-neuf fontaines de vin dans mon parc. Si le lendemain il reste une seule bouteille de vin qui ne soit pas bue, je dirai que tu n'aime pas Fabrice...“. Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, in: *Romans et Nouvelles* (Ed. de la Pléiade) (Paris, 1952), Bd. II, pp. 387 f.

<sup>18</sup> S. Jean Bouillet, *Symbolisme sexuel* (Paris, 1961), pp. 33 ff.

<sup>19</sup> S. C. G. Jung über das Meer als Muttersymbol in: *Von den Wurzeln des Bewusstseins* (Zürich, 1954), pp. 97 ff.; vgl. auch Margot Kruse, „Zur Interpretation von Rousseau *Cinquième rêverie* und Laforgues *Aquarium*“ in: *Der Vergleich: Festgabe für H. Petriconi* (Hamburg, 1955), pp. 91 ff.

<sup>20</sup> Vgl. hierzu L. Knapp, *Der messianische Gedanke im Werk Jean Giraudoux'* (Diss. Heidelberg, 1964), pp. 41 ff.

<sup>21</sup> „Toulet suivait, bue par la nuit, chaque fusée. Je me sentais près de lui satisfaite... je n'étais un peu troublée que par ses yeux inspectant mon visage éclairé...“ — J. Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique* (Paris, 1939), p. 32.

<sup>22</sup> „mon vieux Toulet“ — „Toulet aux belles mains“ — „adorable Toulet“ (*ibid.*, p. 33).

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>24</sup> „... alors, avec Toulet près de moi comme Asmodée, j'attendais je ne sais quelle science subite et infernale de Paris, et en effet il leva le bras, et il... Hélas! la nuit revint...“ (*ibid.*, p. 34).

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>26</sup> Auch diese letztere Vorstellung wird bildhaft evoziert: „Puis tout fut noir comme dans les beaux théâtres où l'on change le décor sans baisser le rideau, et, avec le bruit des

grandes eaux, sous la pression de la nuit la plus comble, tous les jets des pièces finales, fontaines parties des points les plus pétrifiés de Paris... jaillirent.“ (op. cit., p. 34). Das Feuerwerk erscheint als „falsche“ Feuersbrunst, die scheinbar alle Unterschiede aufhebt: „Paris était attaqué par un faux incendie, couvert d'une vraie fumée, et les ombres de ses monuments se consumaient une par une.“ (op. cit., p. 34).

<sup>27</sup> *La psychanalyse du feu*, pp. 109 f.

<sup>28</sup> Vielleicht gehört auch die Serpentina in E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der goldene Topf* hierher: „Als sie [der Student Anselmus und der Konrektor Paulmann] nun über den Strom fuhren, da begab es sich, daß auf dem jenseitigen Ufer bei dem Antonschen Hause ein Feuerwerk abgebrannt wurde. Prasselnd und zischend fuhren die Raketen in die Höhe, und die leuchtenden Sterne zersprangen in den Lüften, tausend knisternde Strahlen und Flammen um sich sprühend. Der Student Anselmus saß in sich gekehrt bei dem rudern den Schiffer, als er nun aber im Wasser den Widerschein der in der Luft herumsprühenden und knisternden Funken und Flammen erblickte, da war es ihm, als zögen die goldnen Schlänglein durch die Flut.“ (E. T. A. Hoffmann, *Werke* [Wien, 1958], p. 12). Von den goldenen Schlänglein ist noch oft die Rede, sie gehören zu der zauberkundigen Serpentina, und auch das Feuerwerk erscheint als ihr Werk.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, p. 110.

<sup>30</sup> Wilhelm Heinse, *Ardinghello und die glückseligen Inseln* (Leipzig, 1961), p. 73.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>32</sup> Theodor Fontane, *Romane und Gedichte* (Knaur Klassiker) (München, o. J.), p. 116.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>35</sup> Abgewandelt auch noch in einem dritten Werk, *Grete Minde*, wo die zufällige Entzündung von Feuerwerkskörpern zu Beginn des Romans auf die von der verzweifelten Titelheldin zum Schluß angestiftete Feuersbrunst vorausdeutet, beide Motivvarianten verbunden durch Gretes Feuer- und Flammenvision an der Bahre ihres toten Vaters.

<sup>36</sup> *Ed. cit.*, p. 275.

<sup>37</sup> Flaubert, *Oeuvres complètes* (Paris, Editions du Seuil [L'Intégrale], 1964), I, p. 625.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 626.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 626.

<sup>40</sup> Der Märchendrache bewacht eine Grotte voller Schätze, in der ein wunderbares Wasser fließt — weibliches Geschlechtssymbol. Die Tötung des Drachens — Tötung des Vaters und Gewinnung der Mutter-Gattin — öffnet den Zugang zur Frau. (Vgl. J. Bouillet, *Symbolisme sexuel*, pp. 95 f. und p. 128 Anm.)

<sup>41</sup> „Puis, tout à coup, comme la foudre, envahissant ou plutôt irruption instantanée de la mémoire, car l'hallucination proprement dite n'est pas autre chose, — pour moi, du moins. C'est une maladie de la mémoire, un relâchement de ce qu'elle recèle. On sent les images s'échapper de vous comme des flots de sang. Il vous semble que tout ce qu'on a dans la tête éclate à la fois comme les mille pièces d'un feu d'artifice, et qu'on n'a pas le temps de regarder ces images internes qui défilent avec furie. — En d'autres circonstances, ça commence par une seule image qui grandit, se développe et finit par couvrir la réalité objective, comme par exemple une étincelle qui voltige et devient un grand feu flambant. Dans ce dernier cas, on peut très bien penser à autre chose, en même temps; et cela se confond presque avec ce qu'on appelle les ‚pavillons noirs‘, c'est-à-dire ces rondelles de satin que certaines personnes voient flotter dans l'air, quand le ciel est grisâtre et qu'elles ont la vue fatiguée.“ (Brief an Taine vom 1. Dez. 1866, *Correspondance de Flaubert, Supplément (1864—71)* [Paris, 1954], pp. 94 f.)

<sup>42</sup> „Il se tenait les bras croisés sur les genoux, et, ainsi levant la figure vers Emma, il la regardait de près, fixement. Elle distinguait dans ses yeux des petits rayons d'or s'irradiant

tout autour de ses pupilles noires, et même elle sentait le parfum de la pommade qui lustrait sa chevelure. Alors une mollesse la saisit . . ." (*ed. cit.*, p. 624).

<sup>43</sup> „La douceur de cette sensation *pénétrait* ainsi ses désirs d'autrefois . . ." (*ibid.*, Hervorhebung vom Verf.)

<sup>44</sup> Unser Motiv berührt sich hier mit dem in *Madame Bovary* dreiundzwanzigmal wiederkehrenden Leitmotiv des einfallenden Lichtstrahls (Nachweis in einer Heidelberger Staatsexamensarbeit [1963] von Hildegard Abel: *Die Leitmotive in „Madame Bovary“ und ihre kompositorische Funktion*). Die ambivalente Rolle dieses Leitmotivs, Illusion und Desillusion in der Liebe, erhellt vor allem seine Anwendung anlässlich des letzten Besuchs Emmas bei Rodolphe: „Il l'attira sur ses genoux, et il caressait du revers de la main ses bandeaux lisses, où, dans la clarté du crépuscule, miroitait comme une flèche d'or un dernier rayon du soleil" (*ed. cit.*, p. 679). Emmas Illusion von einem Wiederaufleben ihrer Liebe und Rodolphes vorübergehend aus Eitelkeit neu erwachende Lust brechen jäh zusammen, als Emma ihre Bitte um finanzielle Hilfe vorbringt und abgewiesen wird.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 680. Zu beachten ist die teilweise wörtliche Übereinstimmung mit der oben in Anm. 41 zitierten Briefstelle.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 680.

<sup>47</sup> Vgl. William York Tindall, *A Reader's Guide to James Joyce* (London, 1954), p. 194.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>49</sup> Hugh Kenner, *Dublin's Joyce* (London, 1955), p. 258.

<sup>50</sup> „L'église, comme un boudoir gigantesque, se disposait autour d'elle; les voûtes s'inclinaient pour recueillir dans l'ombre la confession de son amour . . ." (*ed. cit.*, p. 665). Vgl. auch Emmas Art zu beten: „Quand elle se mettait à genoux sur son prie-Dieu gothique, elle adressait au Seigneur les mêmes paroles de suavité qu'elle murmurait jadis à son amant, dans les épanchements de l'adultère" (*ibid.*, p. 647).

<sup>51</sup> *Op. cit.*, p. 347. — Es würde sich lohnen, sowohl *Madame Bovary* wie die Nausikaa-Episode des *Ulysses* einmal unter dem Aspekt der Struktur des Kitscherlebnisses zu untersuchen, der Ludwig Giesz ein scharfsinniges Buch gewidmet hat: *Phänomenologie des Kitsches: Ein Beitrag zur anthropologischen Ästhetik* (Heidelberg, 1960).

<sup>52</sup> Wir behalten uns vor, an anderer Stelle auf die Rolle der Fledermaus einzugehen.

<sup>53</sup> Stanley Sultan, *The Argument of Ulysses* (Ohio State University Press, 1964), p. 273.

<sup>54</sup> Vgl. neben den bereits aufgezeigten Gemeinsamkeiten die folgenden: sowohl Emma Bovary wie Gerty Mac Dowell betrachten sich gerne im Spiegel, beide lieben es, träumend aus dem Fenster zu sehen, beide legen größten Wert auf Kosmetik und elegante, attraktive Kleidung, beide lieben einen jungen Mann, den sie (Emma für einige Zeit) verlieren.

<sup>55</sup> Ihr Jugendfreund, den sie schließlich heiraten wird, heißt *Willie Sullivan*, derjenige Gerty Mac Dowells *Reggy Wylie*.

<sup>56</sup> "His features were rather sharp, but expressive, and even handsome; his eyes, dark, keen, and piercing, had a most penetrating look, while his firmly-compressed lips spoke of resolution and strength of will." (Miss Cummins, *The Lamplighter; or, an Orphan Girl's Struggles and Triumphs* [London, o. J.], p. 245).

<sup>57</sup> *The Lamplighter*, p. 258.

<sup>58</sup> Vgl. Kenner, *op. cit.*, p. 257: "The ideal husband is really a father". Wie Joyces Notiz "Milly Nausikaa" bekundet, ist Bloom "unconsciously in love with his own daughter as a reincarnation of his wife" (A. Walton Litz, *The Art of James Joyce: Method and Design in 'Ulysses' and 'Finnegans Wake'* [London, 1961], p. 22).

<sup>59</sup> *The Lamplighter*, p. 376.

<sup>60</sup> *Ulysses*, p. 348.

<sup>61</sup> Jeden Rest von Zweifel räumt Joyce in der Circe-Episode aus: "Mirus bazaar fireworks go up from all sides with symbolical phallopyrotechnic designs . . ." (*Ulysses*, p.

459). Dem Aufsteigen und Erlöschen der Raketen — "My fireworks. Up like a rocket, down like a stick" (p. 354) — entspricht die von Joyce selbst definierte stilistische Zweiteilung von "tumescence — detumescence". Vgl. dazu Gilbert, *op. cit.*, p. 290: "The soar of the rocket and its fall symbolize the technic of this episode: *tumescence* — *detumescence*, a quiet opening, a long crescendo of turgid, rhapsodic prose towards a climax, a pyrotechnic explosion, a dying fall, silence."

<sup>62</sup> Vorherrschende Stilform ist die indirekte Rede, in welcher sich die Ereignisse fast ausschließlich durch die subjektive, clichierte Erlebnisweise Gertys hindurch darstellen. Die objektive Wirklichkeit erscheint ganz in einer psychischen reflektiert. Vgl. Richard M. Kain, *Fabulous Voyager: A Study of James Joyce's 'Ulysses'* (New York, 1962), p. 113: Gerty "does not narrate . . . the episode, but it is told in a style of sentimental cliché appropriate to her thoughts. Here is stream of consciousness rendered by indirect (and ironic) discourse". Auf den Nachweis, daß Gerty den Orgasmus Blooms — genau synchronisiert — teilt, glauben wir verzichten zu können. Jeden Zweifel räumt Gertys Auftritt in der Version der Circe-Episode aus.

<sup>63</sup> "He was eying her as a snake eyes its prey. Her woman's instinct told her she had raised the devil in him and at the thought a burning scarlet swept from throat to brow till the lovely colour of her face became a glorious rose" (*Ulysses*, p. 343 f.).

<sup>64</sup> ". . . and her face was suffused with a divine, an entrancing blush from straining back . . ." (*Ulysses*, p. 349). Die im vorliegenden Zusammenhang evidente Doppelbedeutung von "entrance" kann in der Übersetzung kaum wiedergegeben werden.

<sup>65</sup> „Die Hoffnung fuhr wie ein Stern, der vom Himmel fällt, über ihre Häupter weg. Sie wähten, sie glaubten einander anzugehören; sie wechselten zum erstenmal entschiedene, freie Küsse und trennten sich gewaltsam und schmerzlich“ (Hamburger Ausgabe, Bd. 6, p. 456). Das zweite Feuerwerk, das Eduard, „den glücklichen Ausgang freudig vor Augen“, bestellt hat, kann jedoch nicht mehr stattfinden (vgl. *op. cit.*, p. 453).

<sup>66</sup> *Ulysses*, p. 342.

<sup>67</sup> Vgl. *Ulysses*, p. 339 f.

<sup>68</sup> "But this was altogether different from a thing like that because there was all the difference because she could almost feel him draw her face to his and the first quick hot touch of his handsome lips" (*ibid.*, p. 349).

<sup>69</sup> Die tiefstinnigste, den uns interessierenden Zusammenhang trotz eines anderen Interpretationsziels wenigstens andeutende Erklärung dieses Goetheschen Symbols gibt Walter Benjamin, „Goethes Wahlverwandschaften“, in: *Schriften* (Frankfurt, 1955), Bd. I, pp. 138 ff.

<sup>70</sup> Vgl. Arthur Bernard Cook, *Zeus: A Study in Ancient Religion* (Cambridge, 1940), Bd. III, der beide Motive folgerichtig als zusammenhängend behandelt (p. 451 ff.).

<sup>71</sup> L. Radermacher, „Danae und der Goldregen“, *Archiv für Religionswissenschaft*, 25 (1927), 216—218. Cook (*op. cit.*, p. 474) bestreitet die These Radermachers, glaubt das Motiv lediglich auf den Regen, mit dem der Himmelsgott die Erde befruchtet, zurückführen zu können, vermag jedoch nicht zu erklären, warum er golden ist.

<sup>72</sup> *Analecta hymnica medii aevi*, Bd. XX (Leipzig, 1895), p. 142.

<sup>73</sup> "Over and over had she told herself that as she mused by the dying embers in a brown study without the lamp because she hated two lights or oftentimes gazing out of the window dreamily by the hour at the rain falling on the rusty bucket, thinking" (*Ulysses*, p. 337). Vgl. zu dieser Symbolik des Regens die Regentropfen, die bei Flaubert nach dem Feuerwerk auf Emma Bovarys Haupt fallen.

<sup>74</sup> *Ulysses*, p. 338, vielleicht ironische Anspielung auf die zahlreichen, auch bereits antiken Danae-Darstellungen, die den Goldregen als Geldregen des Verführers auffassen.

<sup>75</sup> Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses* (Indiana University Press/ Bloomington, 1960), p. 208. Budgen stellt das Feuerwerk dar als einen zu zwei Dritteln sternenartig durchbrochenen Strahl, der sich im Bogen von Bloom zu Gerty erstreckt. In den Bogen hat Budgen eine vergleichsweise riesige Fledermaus eingezeichnet.

<sup>76</sup> Vgl. die Lithographie von Piloty nach Spranger, abgebildet in: *Bilder-Lexikon der Erotik*, Bd. II: Bilder-Lexikon Literatur und Kunst, Hg. Institut für Sexualforschung in Wien (Wien—Leipzig, 1929), p. 277.

<sup>77</sup> Dieses freilich in der ironischen Perspektive einer höchst kunstvollen indirekten Rede, in der sich der Autor die Sehweise Gertys selbst aneignet, deren Drang zu höheren Lebens- und sublimeren Erlebnisweisen ebenso ernst genommen wie persifliert wird (vgl. bes. p. 332). Gerty als "pseudo-virgin" zu bezeichnen, wie es oft geschieht, ist im Vergleich zu Nausikaa wie zu Maria ebenso richtig wie allgemein ungerecht. Joyce's Ausdrück "girl-woman" allein trifft genau ihren Charakter.

<sup>78</sup> Daß eine spätere wirkliche Verführung der Jungfrau als vorübergehender, resigniert wieder verworfener Wunsch in Bloom auftaucht, wird am Ende der Episode deutlich, desgleichen, daß sein schlechtes Gewissen den onanistischen Mißbrauch von Gertys schwacher Stunde so empfindet. Das Erscheinen Gertys in der Walpurgisnacht-Szenerie der in ein Bordell verlegten Circe-Episode (*Ulysses*, p. 422) zeigt klar, daß Bloom in seinem Unterbewußtsein die Verführung vollzogen und Gerty zur Dirne gemacht hat.

<sup>79</sup> Paul Valéry, *Oeuvres* (Edition de la Pléiade) (Paris, 1957), t. I, p. 110. Zum Verständnis der Schlußverse ist es angebracht, ihre Satzglieder umzustellen: „Feu vers qui se soulève / sous les espèces d'or / une vierge de sang / d'un sein reconnaissant.“ Daß Valéry hier — neben dem Leda-Motiv — das Danae-Thema vorgeschwebt hat, ergibt sich auch aus folgenden Versen:

Puis, dans le dieu brillant, captive vagabonde,  
Je m'ébranlais brûlante et foulais le sol plein,  
Liant et déliant mes ombres sous le lin. (p. 99)

Loin des purs environs, je suis captive, et par  
L'évanouissement d'aromes abattue  
Je sens sous les rayons, frissonner ma statue,  
Des caprices de l'or, son marbre parcouru. (p. 100)

<sup>80</sup> *Ed. cit.*, p. 106.