

## Vorwort

Dem englischen Schriftsteller Malcolm Lowry wird diese aufschlussreiche Anekdote zugeschrieben: »Hübsche Bemerkung eines Freundes, dem ich den *Ulysses* geliehen hatte und der ihn mir am nächsten Morgen mit den Worten zurückgab: ›Verdammt gutes Buch, das.«

Auch wer keinen Zugang zu *Ulysses* findet, scheint sich verpflichtet zu fühlen, beeindruckt zu sein. Kein Zweifel, es ist schon ein »verdammt gutes Buch«, aber es lässt sich bestimmt nicht über Nacht auslesen. 42 Stunden dauert selbst eine unterbrechungsfreie Hörbuchfassung des Originals. Und im Sinne einer einmaligen Lektüre lässt sich dieser Roman überhaupt nicht auslesen, denn erst beim Wiederlesen gehen dem Leser allmählich Lichter auf, wo er vorher noch im Dunklen getappt hat. Und selbst wer die Irrfahrten des *Ulysses* öfter unternimmt, wird immer wieder um eine Ecke in diesem Roman einer Stadt biegen und sich erstaunt fragen, wo das erwartete *Déjà-vu* oder *Déjà-lu* denn geblieben ist. Dieses Buch ist wie Odysseus und sein wenig heroischer moderner Held, Leopold Bloom, *polytropos*: Es wechselt ständig die Gestalt, es ist listenreich, und es wird darin viel gewandert. Die Geschichte vom bürgerlichen Dubliner Odysseus eignet sich also nicht für einen One-Night-Stand: Wer sie kennenlernen möchte, braucht Neugier, Geduld und Hartnäckigkeit; dafür erwarten den Liebhaber, der sich auf dieses Abenteuer einlässt, aber auch außergewöhnliche Überraschungen, Einsichten und Genüsse.

Eine der größten Enttäuschungen, welche die Kritiker James Joyce bereiten konnten, bestand darin, dass sie die allgegenwärtige Komik des Werks nicht bemerkten. Einer von ihnen war der Psychoanalytiker C. G. Jung, und Joyce kommentierte trocken: »Er scheint den *Ulysses* von Anfang bis Ende ohne ein Lächeln gelesen zu haben. Das einzige, was man in einem solchen Fall machen kann, ist das Getränk zu wechseln.«

Joyce war freilich nicht ganz unschuldig daran, dass seine ersten Leser eher hochseriöses, hochmodernes, abendländisches Bildungsgut erwarteten als Anlässe zu homerischem Gelächter. Er hatte, nicht zuletzt um den damals für ein literarisches Werk gefährlichen Vorwurf der Obszönität zu entkräften, das Seine dazu getan, dass sich schnell herumsprach, dass der Roman auf der *Odyssee* beruht und in Aufbau und Sprache einem komplexen Schema von Strukturelementen unterworfen ist, die den einzelnen Episoden zugeordnet sind. Aber vielleicht hatte er sich auch nur darauf verlassen, dass seine Leser gerade aus dem Kon-

trast der heroischen Welt Homers mit der schäbig-spießigen Resteleganz seines *fin de siècle* Dublin Humor schöpfen könnten. Oder ist es etwa nicht komisch, wenn sein Großstadt-Odysseus in einer der Nymphen Kalypso gewidmeten Episode seiner Frau das Frühstück ans Bett bringt, unter dem ihr Nachttopf herausspitzt oder wenn sein einäugiger Zyklop sich als dummdreist, blindwütend schäumender Stammtisch-Nationalist und -Antisemit erweist?

Joyce hat die Episoden seines Romans nach den homerischen Entsprechungen benannt, die auf S. 5 aufgeführt sind. Da sie sofort thematische Bezüge erkennen lassen — die Hades-Episode zum Beispiel erzählt Paddy Dignams Beerdigung, die Nausikaa-Episode Blooms Begegnung am Strand mit der jungen Gerty MacDowell —, haben sie sich als nützliche Wegweiser bei der Lektüre und im Gespräch bewährt.

Das Werk ist in seiner Grundstruktur eigentlich leicht zu überblicken. Der Leser begleitet drei Hauptfiguren, den ambitionierten angehenden Dichter Stephen Dedalus, den Annoncenacquisiteur Leopold Bloom und dessen Frau, die Sängerin Marion (Molly) Bloom, in 18 Episoden und ebenso vielen Stunden durch das Dublin des 16. Juni 1904 und die frühen Morgenstunden des nächsten Tages. Es ist fast ein Tag wie jeder andere, und ganz wie im wirklichen Leben spielt sich die tägliche Tragikomödie weitgehend in den Köpfen der Protagonisten ab. Wie es Joyce gelingt, dieses innere Erleben vorzuführen und vorzuzeigen, statt es traditionell zu erzählen und lenkend zu kommentieren, ist eines der stauenswerten Wunder dieses schonungslosen, aber auch sehr humanen Spiegels, den er unserer Städtebewohnernatur vorhält.

Die Herausforderung für den Leser besteht darin, nicht aufzugeben, wenn er sich in der flirrenden Vielfalt der Stadtlandschaft und ihrer Bewohner und in den vielfältigen perspektivischen und sprachlich-stilistischen Brechungen wie in einem Labyrinth zu verlaufen droht.

Mein ketzerischer, aber ernstgemeinter Ratschlag für Erstleser, sollten sie denn vom ominösen Ruf des *Ulysses* eingeschüchtert sein, ist es, mit der letzten Episode, dem interpunktionslosen Monolog der Molly Bloom zu beginnen. Eines ist damit schon verraten: Spoilerwarnungen erübrigen sich für *Ulysses*, und die Krimi-Frage »Wer war's?«, die sich dem Leser doch manchmal aufdrängt, bleibt konsequent unbeantwortet. Mollys kathartisch reinigendes Gedankengewitter übt jedenfalls eine verlässliche Sogwirkung auf den Leser aus und kann eine erste Vorstellung von der Komik und Sprachmagie des Werks geben.

Wer unbedingt am Anfang beginnen möchte, kann dies auch mit der vierten, der ersten Bloom-Episode tun, denn die ersten sechs Episoden

des Romans, dessen Handlung gegen 8 Uhr am Morgen beginnt, überlagern sich zeitlich. (Ist man erst einmal neugierig geworden, lässt sich das Versäumte leicht nachholen.) Die Episoden eins bis drei, der eigentliche Anfang des *Ulysses* nämlich, mag sich für einen Leser, der nicht mit Stephen Dedalus aus Joyces erstem Roman, *Ein Porträt des Künstlers als junger Mann*, vertraut ist, als etwas sperrig erweisen. Gerade die eigentlich bewundernswürdige dritte Episode, die rigoros das komplexe Innenleben dieses widerspenstigen, widersprüchlichen jungen Intellektuellen spiegelt, ist für nicht wenige Erstleser der Anlass, die weitere Lektüre des *Ulysses* auf später zu verschieben. Wir alle wissen, was »später« in diesem Fall bedeutet — aber auch, dass Abbrecher einen Feiertag einbüßen, den »Bloomsday«; denn der 16. Juni gehört ausschließlich den *Ulysses*-Lesern.

Hinsichtlich der Revision der Übersetzung von 1975 gilt es im Wesentlichen drei Fragen zu beantworten:

1. Warum erscheint 42 Jahre nach Hans Wollschlägers so erfolgreicher Übersetzung des *Ulysses* von James Joyce eine grundlegend überarbeitete Fassung?
2. Was waren Schwerpunkte der Revisionsarbeit?
3. Wie war die Vorgehensweise?

#### *Gründe für die Überarbeitung von Hans Wollschlägers Übersetzung*

Bereits 1975 wurde in der Nachbemerkung zur zweibändigen gebundenen Ausgabe der neuen Übersetzung betont, dass es keinen fehlerfreien englischen Text gebe. Ein Werk von der Länge und Komplexität des *Ulysses*, in schwierigen sieben Exiljahren, 1914 — 1921 in Triest, Zürich und Locarno, nochmals Triest und schließlich Paris entstanden, von zahllosen, oft von Sprache und Handschrift des Autors überforderten Typisten abgeschrieben, aus Gründen der Zensur in einer französischen Druckerei gesetzt, von einem schwer augenleidenden Verfasser korrigiert und bei dieser Gelegenheit aus Stapeln angelegter Notizen drastisch erweitert und schließlich unter dem Druck eines ominösen Publikationstermins überhastet fertiggestellt — das verhiess kein vertrauenswürdiges Original. Erst eine Rekonstruktion der zum Teil abenteuerlichen Textgenese auf der Grundlage der umfangreichen Notizen, Manuskripte, Typskripte und Korrekturfahnen führte schließlich nach sieben Jahren Arbeit in einem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekt unter der Leitung von Hans Walter Gabler 1984 zur Kritischen und Synoptischen Edition des Romans, die sich seitdem weltweit

als Standardreferenztext der Joyce-Forschung durchgesetzt und bewährt hat.

Es war Hans Wollschlägers eigener Wunsch, seine Übersetzung dem kritisch edierten englischen *Ulysses* anzupassen, der sich zum Teil gravierend von der 1922 veröffentlichten Erstausgabe unterscheidet. Das Spektrum der Tausende von editorischen Änderungen reicht von Formatierungen und Satzzeichen über einzelne Wörter bis hin zu fehlenden oder falsch platzierten Sätzen.

Einige Beispiele mögen dies veranschaulichen: Wo Wollschläger in der ersten Episode des Romans noch »a grey sweet mother« in seiner Vorlage fand, steht nun »a great sweet mother«, und erst in dieser Form ist Buck Mulligans Anspielung auf »Algy«, den Dichter Algernon Swinburne und sein Gedicht »The Triumph of Time«, stimmig: »Isn't the sea what Algy calls it: a great sweet mother?«

In der 3. Episode, in der sich Stephen Dedalus am Strand von Sandymount aufhält, war bislang folgender Satz zu lesen: »Unheilsame Sandflächen lauerten darauf, an seinen tretenden Sohlen zu saugen, kloakigen Dunst ausdünstend. Er hielt sich an ihren Rändern, bedachtsamen Schritts.« Die revidierte Fassung ergänzt einen fehlenden Satz am Ende: »Unheilsame Sandflächen lauerten darauf, an seinen tretenden Sohlen zu saugen, kloakigen Dunst ausdünstend. Er hielt sich an ihren Rändern, bedachtsamen Schritts, eine Blase von Seetang schwelte im Meeresfeuer unter einem Dunghaufen von Menschenasche.« Joyce hatte ihn wenige Monate vor der Veröffentlichung des *Ulysses* in Korrekturfahnen ergänzt, die in der Druckerei in Dijon versehentlich unbeachtet blieben.

Bedeutender noch ist eine Ergänzung in der 9. Episode, da sie eine viel diskutierte Frage klärt, die Stephen in einer der »halluzinatorischen« Szenen in der 15. Episode seiner verstorbenen Mutter stellt, ohne eine Antwort zu erhalten: »Sag mir das Wort, Mutter, wenn du es jetzt weißt. Das Wort, das alle Menschen kennen.« (Anders als Hans Wollschläger nimmt die Revision an, dass dieses Wort nicht nur alle Männer kennen.) In mehreren Zeilen Text, die der Typist der 9. Episode beim Abschreiben des Manuskripts versehentlich übersprungen hat, findet sich nun Stephens eigene Antwort auf seine Frage vorweggenommen: »Love, yes. Word known to all men.« / »Liebe, ja. Wort, das alle Menschen kennen.«

Die letzte Episode, Molly Blooms berühmter Monolog, enthält die folgende verwirrende Stelle: »jedenfalls vergißt er daß wir ich aber nicht«. Wollschlägers Textvorlage war nicht minder kryptisch: »he for-

gets that we then I dont«. Die kritische Ausgabe restituiert, was Joyce eigentlich geschrieben hatte: *wethen*

Wie das *English Dialect Dictionary* erklärt, handelt es sich bei »wethen/whethen/why then« um einen in Irland damals gebräuchlichen Ausruf, der etwa einem entrüsteten »Also so etwas!« gleichkommt. Die Stelle liest sich nun schlüssiger: »jedenfalls vergißt ers also ich aber nicht«.

Hans Wollschläger war auch bekannt, dass sich das Verständnis von Joyces komplexem Meisterwerk in den drei Jahrzehnten seit seiner Übersetzung in vieler Hinsicht vertieft hatte. Die Sprache des Romans, die alle nur denkbaren Register, Stilebenen, regionale und historische Varianten umfasst, war mittlerweile vom *Oxford English Dictionary* lexikologisch weitgehend erfasst worden, Don Giffords unentbehrliche Annotationen zu *Ulysses* standen seit 1984 in einer signifikant erweiterten und korrigierten zweiten Auflage zur Verfügung; der Schauplatz des Romans, das Dublin des Jahres 1904, war von Clive Hart und Ian Gunn in *James Joyce's Dublin* systematisch erforscht worden und sein umfangreiches Dubliner Personal zuletzt von Vivien Igoe in *The Real People of James Joyce's >Ulysses<*. Über drei Jahrzehnte hin waren außerdem Hunderte von weiteren sinnerhellenden Annotationen des Textes in Fachzeitschriften publiziert worden. Mit anderen Worten: An vielen Stellen, wo Hans Wollschläger noch inspiriert raten musste, konnte sich die Revision an neuen Forschungsergebnissen orientieren.

Internetsuchmaschinen und elektronische Datenbanken, insbesondere Google-Books mit mehr als 20 000 000 Dokumenten und die bahnbrechende Online-Fassung des *Oxford English Dictionary* haben mittlerweile Recherchemöglichkeiten eröffnet, von denen ein Übersetzer in den Siebzigerjahren allenfalls träumen konnte. Eigene Nachforschungen während der Revisionsarbeit führten zu einer stattlichen Zahl neuer Einsichten, die seit 2011 in einem elektronischen Fachjournal, den *James Joyce Online Notes*, publiziert werden.

Im März 2007 war es noch zu einem Treffen mit Hans Wollschläger gekommen, bei dem besprochen wurde, wie ihm ein kleines Team im Auftrag des Suhrkamp Verlages für die umfangreiche Revision zuarbeiten könnte. Nach seinem plötzlichen Tod am 19. Mai entschloss sich der Verlag, an der geplanten Überarbeitung festzuhalten. Zehn Jahre später ist sie nun abgeschlossen. Zum Team gehörten zunächst von 2007 bis 2009 Harald Beck, Dirk Schultze und Dirk Vanderbeke, von 2009 bis 2017 Harald Beck sowie Ruth Frehner und Ursula Zeller, Kuratorinnen der Zürcher James Joyce Stiftung. Wie schon bei Hans Wollschlägers ur-

sprünglicher Übersetzung stand Fritz Senn, Leiter der Zürcher James Joyce Stiftung, auch der revidierten Übersetzung (in homerischer Tradition) ab 2009 als Mentor zur Verfügung, wiewohl er insgeheim überzeugt ist, dass sich *Ulysses* nicht übersetzen lässt.

#### *Schwerpunkte der Revisionsarbeit*

An erster Stelle stand die bereits thematisierte Anpassung der Übersetzung von 1975 an die kritische Edition des Originals.

#### *Lexikologische Revision*

Ein zentrales Arbeitsfeld war die lexikologische Überarbeitung unter vielfältigen Aspekten. Dem Übersetzer können auch bei harmlosen Vokabeln kontextabhängig Missverständnisse unterlaufen: So wenn Wollschläger in der 10. Episode »Gerty MacDowell carrying the Catesby cork lino letters for her father who was laid up« mit »Gerty MacDowell, die gerade an Stelle ihres erkrankten Vaters für Catesby, Kork-Linoleum, Briefe austrug« übersetzt. In der 13. Episode, in der Gerty MacDowell als Ulysses-Blooms Nausikaa fungiert, erfährt der Leser aber: »she had to go into town to bring him the letters and samples from his office about Catesby's cork lino«. Gerty trägt die für ihren Vater bestimmten Briefe nach Hause, sie trägt sie nicht an seiner Statt aus. Gelegentlich galt es, einen »false friend« zu enttarnen: Wenn in der 4. Episode Milly in ihrem Brief an ihren Vater schreibt: »Fair day and all the beef to the heels were in« kann der Übersetzer leicht glauben, dass es ein schöner Tag war. Aber Milly arbeitet in der Provinz und »fair day« ist der Markttag, was erklärt, warum »die ganzen dickhachsigen Trinen« hereinkamen. Und häufiger als erhofft muss der Übersetzer mit eigenen Recherchen eine harte Nuss knacken, die ihm der Text anbietet. In der 7. Episode findet sich die kryptische Zeile: »In ferial tone he addressed J.J. O'Molloy.« Keine der im *Oxford English Dictionary* angeführten Definitionen des Adjektivs »ferial« gestattet eine im Kontext überzeugende Übersetzung. Es handelt sich um einen heute wenig gebräuchlichen musikologischen Fachausdruck, der sich auf den sogenannten »tonus ferialis« oder Ferialton im Messgesang bezieht, die Alltagsvariante im Gegensatz zum »tonus festivus«.

Über Jahrzehnte galt Joyce vor allem als genialer Neuschöpfer. Zur Entstehungszeit von Wollschlägers Übersetzung war die Joyce-Forschung gerade erst im Begriff, den rigorosen Dokumentationscharakter seines »Tagebuchs« des 16./17. Juni 1904 zu entdecken. Er manifestiert sich nicht nur in der akribisch erfassten Topographie und dem Straßenmobi-

liar des Schauplatzes Dublin, dem Personal des Romans mit Hunderten von Nebenfiguren, deren reale Vorbilder ihre verifizierbaren Spuren im Text hinterlassen haben, sondern vor allem in seiner systematischen Auswertung vielfältigsten zeitgenössischen Sprachmaterials. »Zeitgenössisch« ist hier mit der bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurückreichenden Lebens- und Erinnerungswelt seiner Charaktere und der Lebenswelt des Autors bis zum Ende des Jahres 1921 gleichzusetzen. Viele Wortbildungen, die Joyce zugeschrieben wurden, haben sich mittlerweile als Übernahmen bereits existenten Sprachmaterials erwiesen, das nicht selten die generische Lust der hiberno-englischen Sprachgemeinschaft am Wortspiel dokumentiert. Selbst Stephen Dedalus' vielzitierte 36-Buchstabenkreation *contransmagnificandjewbangtentiality* lässt ihre Herkunft aus der Sprache eines schon im Verblassen begriffenen Gestern erkennen. James Clarence Mangans *transmagnificandancial* oder Billy Murrays populärer Song, *Trans-mag-ni-fi-can-ban-dam-u-al-i-ty*, haben Pate gestanden.

Die Versuchung für den Übersetzer war also groß, vermeintlich in Joyces Fußstapfen, selbst Neologismen zu erschaffen, die bei genauerer Betrachtung nicht erforderlich sind. In der vorletzten, 17. Episode des Romans erfährt der Leser, dass Bloom und Stephen in den frühen Morgenstunden des 17. Juni in der Küche von 7 Eccles Street »the creature cocoa« genießen, was Wollschläger sprachschöpferisch als »den sahnungsvollen Kakao« übersetzt. *Creature*, im heutigen Sprachgebrauch in Irland meist auf Whiskey bezogen, bedeutet hier aber schlicht und frei von Ahnungen so viel wie »Labsal« (*OED*: »A material comfort; something which promotes well-being«).

Wenn Bloom in Gedanken Mrs Purefoys Los als ständig schwangere Mutter einer stattlichen Kinderschar bedauert, steht im englischen Original: »Hardy annuals he presents her with« und wenn sich der Übersetzer vergewissert hat, dass ein »hardy annual« einer winterharten Staude entspricht, wird er sich auf die Suche nach einer metaphorischen Lösung machen. Wollschlägers Übersetzung lässt das auch schon vor *Ulysses* kursierende botanische Wortspiel nicht durchscheinen: »Und für sie jedes Jahr die gleiche Kapitalanlage als Geschenk.« Die Revision versucht, es zu erhalten: »Jahr für Jahr schenkt er ihr ein winterhartes Pflänzchen.«

Joyce nahm auch kurzlebige, lokale Redewendungen in die Sammlung der sprachlichen Mosaiksteinchen seines Zeitgemäldes auf, die heute nahezu unverständlich und offensichtlich der Aufmerksamkeit der Lexikologen entgangen sind. Über Jahrzehnte waren sich die Kommentatoren beispielsweise im Unklaren über die Bedeutung der Rede-

wendungen »I'd like my job« in der 5. oder »Leave it to my hands« in der II. Episode, bis der Dubliner Eamonn Finn die beiden Rätsel lösen konnte: »Sonst noch was!« und »Ausgerechnet meine Hände« sind korrekte Übersetzungen. Alle Bemühungen aber, Genaueres über die Wendungen »Herring's blush« oder »pepper on him« in Erfahrung zu bringen, die innerhalb weniger Zeilen in der 8. Episode den Pubbesitzer Davy Byrne beschreiben, waren bislang vergebens. (Den Vorschlägen, die in der Sekundärliteratur gemacht werden, fehlt jede dokumentarische Basis.) Und das sind nur zwei Beispiele für manches rätselhaft Gebliebene in *Ulysses*.

### *Ulysses als sprachliches Zeitdokument*

Entsprechend dem zeitdokumentarischen Charakter eines Romans, der die Sprach- und Lebenswelt eines Tages und einer Nacht im Sommer 1904 in Dublin einfängt, versucht die Revision nach Möglichkeit, in der deutschen Übersetzung Wortschatz und Idiomatik zu vermeiden, die deutlich nach der Entstehungszeit des Romans aufkamen. Ein Unterfangen, das erst durch die heute zur Verfügung stehenden Datenbanken halbwegs praktikabel geworden ist. Leopold Bloom ist 1866 geboren, und seine Sprachwelt definiert weite Teile des Romans. So erklärt sich, warum Joyce seiner Gönnerin Harriet Shaw Weaver mitteilte, dass sein Vater John Stanislaus (Jahrgang 1849) »Hunderte von Seiten und Dutzende von Charakteren« zu *Ulysses* beigetragen hatte. Es war Joyce bewusst, dass die authentische Stimme, die er – 1882 geboren – Stephen Dedalus und seinen Altersgenossen geben konnte, für Blooms Generation eines anderen Zeitzeugen bedurfte.

Anders als zur Entstehungszeit von Wollschlägers Übersetzung ist es heute dank Google Books mit vergleichsweise geringem Aufwand möglich zu überprüfen, ob ein bestimmter Ausdruck in einem bestimmten Zeitfenster gebräuchlich war. Dabei ist selbstverständlich zu berücksichtigen, dass vor allem obszöner und blasphemischer Slang bis etwa zum Ersten Weltkrieg im Allgemeinen eine längere Latenzzeit hat, bevor er in gedruckten Texten auftaucht.

Die 7. Episode des Romans, die in den Büros des *Freeman's Journal* und *Evening Telegraph* spielt, ist durchzogen von einer Art Chronologie der Zeitungsschlagzeile. Eine davon, die sich auf die Beerdigung Paddy Dignams am 16. Juni 1904 bezieht, lautet: WITH UNFEIGNED REGRET IT IS WE ANNOUNCE THE DISSOLUTION OF A DUBLIN BURGESS. Hans Wollschläger übersetzt: »Mit aufrichtigem Bedauern vermelden wir das Hinscheiden eines hochgeachteten Dubliner Bürgers.« Das hohle und ange-



staubte Pathos des englischen Originals lässt sich aber noch präziser wiedergeben, wenn sich der Übersetzer vergewissern kann, dass die entsprechenden Vokabeln auch im deutschen Sprachgebrauch des frühen 19. Jahrhunderts vorhanden waren: MIT UNGEHEUCHELTEM BEDAUERN VERMELDEN WIR DIE AUFLÖSUNG EINES HÖCHST GEACHTETEN DUBLINER BÜRGERSMANNES. Das heute in einem solchen Kontext als unpassend empfundene Wort »Auflösung« war damals durchaus gebräuchlich, wie das folgende Textbeispiel aus einem Brief Schillers aus dem Jahr 1802 belegt: »Seit vierzehn Tagen schon habe ich der schmerzlichen Nachricht von ihrer Auflösung mit Furcht entgegengesehen.«

Gelegentlich mag der Leser Zweifel an der Konsequenz dieser Bemühungen bekommen, so z. B. wenn Wörter wie »Girls« oder »gedopt« in der revidierten Übersetzung verwendet werden. Aber beide lassen sich unschwer für die Entstehungszeit des Romans belegen. Die Girls und gedopte Rennpferde waren deutscher Gesprächsstoff schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Das gern bemühte Sprachgefühl ist ein unzuverlässiger Ratgeber, wenn es um Datierungsfragen außerhalb unseres eigenen Erfahrungsraums geht.

Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass auch die reformierte Rechtschreibung, die Hans Wollschläger ohnehin für verfehlt hielt, »anachronistisch« gewirkt hätte.

Wie sich mangelnde Berücksichtigung des dokumentarischen Charakters des Textes hinsichtlich seines Personals niederschlagen kann, lässt sich am folgenden Beispiel aufzeigen: In der 8. Episode improvisiert Bloom einen scherzhaften kulinarischen Wortwechsel: »May I tempt you to a little more filleted lemon sole, Miss Dubedat. Yes, do bedad. And she did bedad.« Obwohl Bloom in seinem inneren Monolog fortfährt: »A miss Dubedat lived in Killiney« und damit den realen Lebenshintergrund betont, ändert Wollschläger Miss Dubedat zu »Miss Dusedat« für sein nachfolgendes Wortspiel: »Ach ja, dun Se dat«. So kommt dem Roman eine Nebenfigur mit Bezug zur realen Dubliner Lebenswelt Blooms abhanden. Mit dem Wortspiel »do bedad« verweist Joyce explizit auf den Bühnennamen der »irischen Nachtigall«: Miss du Bédad (1860-1932). Die Revision gibt der Realie den Vorrang vor dem glatteren Wortspiel: »... Miss Dubedat? Ach ja, dun Se dat. Und dann tat se dat bei Gott.«

#### *Orts- und Zeitdokumentarisches*

Auch unsichere Kenntnis der von Joyce mit größter Präzision wiedergegebenen Schauplätze des *Ulysses* kann Übersetzungsspannen verursa-

chen. So lässt die Übersetzung von 1975 die Kutschen des Leichenzuges für Paddy Dignam in der schmalen Vorstadtstraße wenden statt abbiegen, was nicht nur nahezu unmöglich gewesen wäre, sondern zudem einen drastischen Bruch von Würde und Etikette im Ritual eines Trauzuges bedeutet hätte. Es ist die topographische Realität, die hier das Wort »turn« definiert: die Wagen biegen von der Newbridge avenue links in die Tritonville road ab.

Es ist verwunderlich, dass Hans Wollschläger trotz seiner großen Bewunderung für Arno Schmidt, dessen Werk bekanntermaßen penibelst realitätsverankert ist, Angebote, sich mit den realen Schauplätzen des *Ulysses* vertraut zu machen, ausschlug.

#### *Revisionen am inneren Monolog*

Ein weiteres Arbeitsfeld der Revision war der innere Monolog der drei Hauptfiguren. Auch hier hat sich der Blick seit 1975 geschärft. Wollschlägers Tendenz, korrekte, flüssige Sätze zu formulieren und sein großzügiger Umgang mit Füllwörtern und spontanen Ergänzungen lassen den im Original realistisch zur Ellipse und Sprunghaftigkeit neigenden inneren Monolog der Hauptfiguren des Öfteren artikulierter und kohärenter wirken, als Joyce ihn bewusst gestaltet hat.

Bloom denkt an Ben Dollard, eine habituell durstige Seele: »Powerful man he was at stowing away number one Bass.« Wollschläger übersetzt: »Fassungsvermögen wie ein Barrashengst. Und das erstklassige Bass-Bier, was er an der Bar so verstaut, direkt unwahrscheinlich!« Die Revision ändert ab zu: »Mächtig Bass Nummer eins hat der Mann weggeputzt.« (*OED*: stow away: *jocularly*, to ›put out of sight‹, ›dispose of‹). Bloom muss sich in seinen Gedanken nicht klar machen, dass es sich bei Bass number one um Bier handelt.

Stephen Dedalus sieht am Strand zwei Frauen wieder, die ihm schon begegnet waren: »the two maries. They have tucked it safe among the bulrushes.« Wollschläger übersetzt: »Die beiden Marien. Haben ihr Bündelchen glücklich zwischen den Binsen verstaut.« Wenn Stephen sie zuerst sieht, fragt er sich mit Blick auf eine von ihnen, »What has she in the bag?« und spekuliert: »A misbirth with a trailing navelcord, hushed in ruddy wool.« (Was hat sie wohl da in der Tasche? Eine Fehlgeburt mit nachschlurender Nabelschnur, verstummt in rotfrischer Wolle.«) Weder Stephen noch der aufmerksame Leser muss sich somit das »it« erklären. Für »glücklich« und »Bündelchen« gibt es keine Entsprechung im Original. (Die kleingeschriebenen »maries« stehen auf einem anderen Blatt.)

Molly denkt über ihren Mann nach: »if ever he got anything really serious the matter with him its much better for them to go into a hospital«. Wollschläger übersetzt: »also wenn er ja mal was richtig ernstes kriegte das ist der Haken bei ihm dabei ist es viel besser wenn sie sich ins Krankenhaus legen«. Der Leser sucht im Original vergeblich nach der Herkunft des Hakens.

Aus neun Wörtern im englischen Text werden siebzehn in der deutschen Übersetzung: »well I suppose he wont find many like me«: »also da kann ich mich schon sehen lassen sowas wie mich findet er da nicht alle Tage«.

Aus sechs werden dreizehn: »after that hed kiss anything unnatural«: »der bringt es wohlmöglich dann fertig hinterher und küsst alles mögliche andere Unnatürliche noch«.

### *Dialektfragen*

Die Wiedergabe von Dialekten ist ein notorisch heißes Eisen für Übersetzer. Wollschlägers Entscheidung, regionale Varianten des Englischen mit ausgeprägten lokal identifizierbaren deutschen Dialekten wiederzugeben, kann zu problematischen kulturellen Konnotationen führen. So wenn Buck Mulligan mit einer Parodie auf die finster-provinziellen Figuren in John Millington Synges Stücken (hier im *Playboy of the Western World*) vom Erhalt von Stephen Dedalus' Telegramm im Pub, wo er mit Haines wartet, berichtet:

— It's what I'm telling you, mister honey, it's queer and sick we were, Haines and myself, the time himself brought it in.

Wollschläger setzt hier einen irreführenden Berliner Großstadt-Zungenschlag ein, der eher an Franz Biberkopf in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* erinnert:

— Also wat saar ick dir, Männeken, wa ham uns schon janz dumm un dämlich jesessen, der Haines un icke, wie det Kerlchen da uff eemal det Ding reinflattern läßt.

Die Übersetzung kann sich in so einem Fall nur mit einem umgangssprachlichen Artefakt behelfen, da jeder erkennbare Dialekt falsche Assoziationen heraufbeschwören würde:

— Und daß du's nur weißt, Honigjunge, uns war's da richtig speiübel, dem Haines und mir selber, wo's der reingebracht hat. (»Honigjunge« stellt die Verbindung zu Anna Elisabeth Wiedes und Peter Hacks' Übersetzung von Synges *Playboy* her.)

### »Aufrauung« der deutschen Übersetzung

Die Revision hat manche Glättung wieder aufgeraut und explikative Übersetzungen wie das oben erwähnte Bündelchen soweit möglich beseitigt, denn auch für den englischen Muttersprachler bleibt *Ulysses* eine ab und an raue Leseerfahrung, eine vorsätzliche Zumutung, die ihm vor Augen führt, dass sein Wortschatz oder seine Kenntnisse der irischen Lebenswelt von 1904 ihn im Stich lassen oder dass ihn der sprunghaft-elliptische Gedankenflug der Hauptfiguren kurzfristig oder dauerhaft vor Rätsel stellt. So lässt Molly Blooms Gebrauch der Personalpronomina den Leser des Öfteren grübeln, ob nun gerade von ihrem Mann oder einem ihrer Liebhaber die Rede ist. Sie kommuniziert mit sich selbst, und der Leser muss sehen, wo er bleibt. Und wenn Bloom am Morgen seinen Hut vom Haken nimmt und nach einem kurzen Blick auf das Hutband zu dem Urteil »Völlig sicher« kommt, weiß er selbstverständlich, wovon er spricht; der Leser muss es zunächst einfach zur Kenntnis nehmen und warten, bis das Hut-Rätsel in der nächsten Episode gelöst wird.

Joyce ist von geradezu rücksichtslosem Realismus in der Darstellung des inneren Monologs seiner Figuren, und seine Leser sehen sich des Öfteren mit autarken und schwer durchschaubaren Bewusstseinsinhalten konfrontiert: »Sheet kindly lent«, »Bettuch freundlich gestellt.« Die Übersetzung kann nicht erhellen, was auch im Original kryptisch ist. Erst Jahrzehnte nach der Veröffentlichung des *Ulysses* stellte sich heraus, dass Bloom sich auf eine Illustration aus Mollys Lektüre (Amye Reade, *Ruby: A Novel, Founded on the Life of a Circus Girl*) bezieht, die zeigt, wie sich das nackte weibliche Opfer des grausamen Zirkusdirektors am Boden in ein Bettuch hüllt.

Ein weiterer Schwerpunkt der Überarbeitung ergab sich aus der Tatsache, dass die einzelnen Episoden des *Ulysses* in Sprache, Erzählsituation, Thematik und Motivik sowie in den Bezügen zum jeweils relevanten Kontext in Homers *Odyssee* individuell gestaltet und deutlich voneinander abgegrenzt sind.

So weist die II. Episode zahlreiche Bezüge zu musikalischen Termini auf. Ein bekanntes Beispiel ist der Satz: »Tenors get women by the score«, in dem das Wort *score* neben dem Zahlwort (»zwanzig«) die Bedeutung »Partitur« aufscheinen lässt. Eher selten kann ein solches »eingeschmuggeltes« musikalisches Element in der Übersetzung an Ort und Stelle wiedergegeben werden. Die Redewendung »Gold in your pocket, brass in your face«, die Mollys Liebhaber charakterisiert, lässt es in deutscher Übersetzung (Gold im Sack, frech das Maul) weder

zu, die beiden Metalle noch das musikalische Echo »brass: Blech(bläser)« zu evozieren.

Die 17. Episode suggeriert, dass alle Ereignisse und Beschreibungen darin einer kalt wissenschaftlichen Betrachtung unterworfen sind. Die Revision war dementsprechend bemüht, den Anteil von wissenschaftlichen Termini lateinisch-griechischen Ursprungs zu erhöhen. Wie ein Beispiel zeigt, ist das nicht immer ein Erfolg garantierendes Unterfangen: »...ignition was communicated from the faggots of precombustible fuel to polyhedral masses of bituminous coal ....« Von den fünf Wörtern lateinischen bzw. griechischen Ursprungs, mit denen der englische Leser zu kämpfen hat, bleiben im Deutschen polyedrisch und bituminös. Die Ignition auf präkombustiblen Brennstoff zu kommunizieren, würde das parodistische Element in der Erzählhaltung unangebracht übertreiben.

Die 5. Episode, deren gelegentliches Abdriften in träumerische Lethargie sich aus der homerischen Vorlage ableitet, beginnt mit dem Satz: »By lorries along sir John Rogerson's quay Mr Bloom walked soberly ...« Der Kontrast dieses initialen »soberly« (nüchtern) und der folgenden Tagträumereien wird durch Wollschlägers »... entlang dem Sir John Rogerson's Quay schritt Mr Bloom gesetzt dahin« nicht spürbar. Die Revision lautet deshalb: »... entlang Sir John Rogerson's Quay schritt Mr Bloom nüchternen Muts dahin.«

In der 6. Episode nimmt Joyce jede Gelegenheit wahr, um auf das Motiv Tod anzuspielden, zum Beispiel indem er den im Alltag unverfänglichen Gebrauch von »dead« in diesen Beispielen assoziativ auflädt: »He's dead nuts on that«, »dead letter office« und »dead against«.

Die 7. Episode mit Bezug zu Odysseus' Begegnung mit dem Windgott Aiolos forciert entsprechend jede Art von Luftbewegung, nicht zuletzt, indem es den Leser mit der heißen Luft windiger Journalisten in einem zügigen Zeitungsbetrieb konfrontiert.

Molly Blooms Monolog zeigt dem Leser unter anderem, dass sie ihre Schwierigkeiten mit Fremdwörtern wie »emission« und »omission« und der Rechtschreibung hat. So verwechselt sie, in Gedanken bei einem geplanten Einkauf, »place« (= Ort) mit »plaice« (= Scholle). »Scholle« ist aber kein Wort, das eine deutsche Molly vor Schwierigkeiten stellen würde. Der Lapsus wird wenig später nachgeholt, wenn Molly an Aale denkt und die revidierte Fassung »Ahle« schreibt.

### *Rekurrenzen*

Auch das hochkomplexe Geflecht von Rekurrenzen in *Ulysses* ist in einer Übersetzung nur teilweise aufrecht zu erhalten. Schon die erste Sei-

te des Romans zeigt die Problematik: Hier finden sich zwei von insgesamt 21 Wiederholungen des Adverbs »gravely«. Hans Wollschlägers Entscheidung »He [...] blessed gravely thrice the tower« mit »würdevoll« und »He [...] looked gravely at his watcher« mit »ernst« wiederzugeben ist durchaus einleuchtend, bringt aber notgedrungen die Rekurrenz und ihren potentiellen Wiedererkennungswert zum Verschwinden. (Das Wort ist in drei Episoden insgesamt fünfmal auf Buck Mulligan bezogen.) Ein weiteres Beispiel: In der 2. Episode verwendet Stephen Dedalus das seltene Wort »uncouth«. »They [the jews at the Paris Bourse] swarmed loud, uncouth about the temple.« In der folgenden Episode sieht sich Stephen unter »uncouth stars« wandern. Im ersten Beispiel bedeutet »uncouth«: »Of persons: Awkward and uncultured in appearance or manners«, im zweiten: »Of an unknown or unfamiliar character; unusual, uncommon, strange; marvellous.« Die Revision übersetzt im ersten Fall »ungeschlacht«, im zweiten »unbekannt«.

Die gleiche Problematik ergibt sich bei dem Ausdruck »passing the time of day«, der an prominenter Stelle, dem ersten Satz der 12. Episode und, unauffälliger, schon im 10. Kapitel, vorkommt. Die Übersetzung kann die Rekurrenz nicht nachbilden, weil der Ausdruck in zwei verschiedenen Bedeutungen verwendet wird. Wollschläger war offensichtlich mit der besonderen Bedeutung der Redewendung nicht vertraut und übersetzt sie zweimal mit »sich die Zeit vertreiben«. Das *OED* zeigt die Bandbreite der möglichen Bedeutungen auf: »to exchange greetings, pleasantries, or casual remarks; to spend time chatting, usually briefly«, also vom Wechseln eines Grußes bis zu einer kurzen Plauderei. Wie das Ende der 15. Episode zeigt, hat Corny Kelleher ganz offenkundig mehr Einfluss als ein gewöhnlicher Spitzel im Dienst des Castle. Die Polizisten folgen seinen Anweisungen ohne Wenn und Aber. Der Polizist, der ihm in der Irrfelsen-Episode begegnet, ihm seinen Gruß entbietet und ihm unauffällig Informationen über eine nicht genannte Person weitergibt, vertreibt sich also keinesweg die Zeit mit dem »Geheimen«. Anders der namenlose Ich-Erzähler zu Beginn der 12. Episode, der mit einem alten Bekannten plaudert.

Die Ortsnamen Dottyville, Edenville, Romeville, Bloomville und Flowerville machen alle fünf Gebrauch von dem zu Joyces Lebzeiten sehr produktiven Wortbildungselement -ville für eine häufig fiktive Lokalität. Wollschläger übersetzt: Deppenstedt, Edenhausen, Romeville, Bloomville und Flowerville. Vier der fünf Orte gibt es aber, weshalb die Bezeichnungen besser unverändert geblieben wären. Dottyville war ein Scherzwort für ein Irrenhaus, bekannt geworden durch den Punch-Zeich-

ner Phil May; Edenville und Bloomville waren reale Adressen in Dubliner Vororten, Romeville seit dem 16. Jahrhundert Rotwelsch für London. Einzig Flowerville wurde wohl von Joyce in Anspielung auf Blooms Namen und Alias Henry Flower gebildet (wiewohl es bereits mehrere Örtlichkeiten dieses Namens in den USA gab.)

### *Das Anspielungsgeflecht*

Die Anspielungsdichte des *Ulysses* führt insbesondere bei den zahlreichen Shakespeare-Zitaten häufig zu einem Dilemma: Die Schlegel-Tieck-Übersetzung hat zwar zweifellos einen höheren Wiedererkennungswert als spätere, ist aber des Öfteren nicht nah genug am englischen Original. Wenn Simon Dedalus Buck Mulligan wütend droht: »I'll tickle his catastrophe«, zitiert er (nicht unbedingt bewusst) aus dem 2. Teil des Dramas *König Heinrich IV*, wo es in Schlegels Übertragung bei Wollschläger heißt: »Ich will dir das Oberstübchen fegen«; doch das Wortspiel bezieht sich wortspielerisch auf das Unterstübchen, was zu Dedalus seniors aggressiver Haltung gegenüber dem Begleiter seines Sohnes passt. In solchen Fällen gibt die Revision semantisch klein bei und belässt Schlegel-Tieck.

Ein verstecktes Hamlet-Zitat, das Wollschläger entgangen ist, findet sich in der 5. Episode, wenn Bloom an nicht korrekt zugehakte Röcke denkt: »Glimpses of the moon«. Sein »Gestatten, bei Ihnen blitzt es« lautet nun hintersinniger: »Des Mondes Dämmerchein«.

Bekannte Texte, auf die im zeitlichen Umfeld des *Ulysses*-Originals sinnvoll angespielt werden konnte, bleiben in deutscher Übersetzung häufig ohne Wiedererkennungseffekt. In solchen Fällen kann die deutsche Übersetzung Joyces virtuosen Wortspielen und Anspielungen trotz aller Anstrengung nicht gerecht werden. Wenn sich Blooms Aufmerksamkeit bei Gedanken, die sich mit dem Befahren irischer Wasserwege beschäftigen, auf einen James McCann richten, folgt unvermittelt der Satz: »Row me o'er the ferry.« Ein wacher Leser mag die poetische Elision bemerken und nachforschend entdecken, dass dieser Satz aus einem Gedicht von Thomas Campbell stammt, »Lord Ullin's Daughter«, das vielfach anthologisiert wurde. Aber selbst einem *native speaker* mag die Zeile nicht gleich einleuchten, wenn ihm nicht geläufig ist, dass das Wort »ferry« hier nicht die Fähre bedeutet, sondern, wie das *OED* definiert: »A crossing over a river or other stretch of water which is served by a ferry boat«, also eine auf dem Wasser zu überquerende Strecke. Keine Übersetzung kann einen Text evozieren, der im Sprachraum der Zielsprache unbekannt ist, aber sie kann zumindest deutlich machen, dass ein Zitat

vorliegt: Eine deutsche Übersetzung von Julius Kraus aus dem Jahr 1839 lautet: »Laßt über den See uns eilen!« Da ein schottisches Loch zu überqueren ist, zumindest in dieser Hinsicht eine plausible Übersetzung.

Dieses auch im Original von den Kommentaren lange übersehene Zitat eignet sich auch, um aufzuzeigen, wie hintergründig Joyces Prosa ist. James McCann war nicht nur eine prominente Dubliner Persönlichkeit, der Direktor der Grand Canal Company, sondern an dieser Stelle in der 6. Episode des *Ulysses* begegnet der Leser mit ihm auch einem der Schatten, die Charon über den Styx rudert: McCann war bereits am 16. Februar 1904 gestorben.

### *Eine Ausnahme*

Einen Sonderfall in der Revision stellen die Anfangsteile der 14. Episode dar. Joyce erzählt hier in einer literarischen *Tour de Force* analog den Entwicklungsstadien eines Embryos die Handlung im Stil historischer Sprachstadien, angelehnt an Interlinearübersetzungen literarischer Texte aus dem Lateinischen, dem Alt- und Mittelenglischen – bis zum Slangwortschatz des frühen 20. Jahrhunderts. Während Joyce keine Zugeständnisse an historische Orthographie macht, verwendet Wollschläger sie aber in der ersten Hälfte der Episode konsequent als verstärkende Markierung der Sprachentwicklungsstufen. Anders als im englischen Original wird die Lesbarkeit des ohnehin komplexen Textes dadurch weiter eingeschränkt. Die Revision hat an dieser Stelle aber nicht eingegriffen, um den spezifischen Charakter von Wollschlägers Übersetzung in einem doch beträchtlichen Teil dieser Episode nicht signifikant zu verändern. Dies gilt nicht für die Übersetzung der Abschnitte zwei und drei zu Beginn der Episode, die es aufgrund ihres Wortschatzes ausschließlich lateinischen Ursprungs im Englischen erforderlich machen, auch die deutsche Übersetzung so weit nur irgend möglich zu »latinisieren«. Dabei wurde darauf geachtet, dass die entsprechenden Fremdwörter auch in früheren Jahrhunderten im Deutschen Verwendung fanden:

»Universally that person's acumen is esteemed very little perceptive concerning whatsoever matters are being held as most profitable by mortals with sapience endowed to be studied«. Wollschläger übersetzt: »Auf der ganzen welt wird desjenigen menschen scharfsinn bezüglich aller von mit weisheit begabten sterblichen für höchst nützlich zu studieren gehaltenen gegenstände als sehr wenig durchdringend erachtet ...« Die revidierte Fassung lautet: »Universaliter wird derjenigen person acumen bezüglich aller mit sapienz begabten sterblichen für höchst profitabel zu studieren gehaltenen objekte als sehr wenig penetrierend ästimiert ...



Die hier angeführten Beispiele aus den verschiedenen Arbeitsbereichen der Überarbeitung können selbstverständlich nicht Zweifel des Lesers an Einzelentscheidungen ausräumen. Die Revision muss darauf bauen, dass einem skeptischen Kopfschütteln ein Blick in das Original folgt; doch sei eingeräumt, dass auch dann noch Spielraum für Missverständnisse und die Vermutung willkürlicher Eingriffe bleibt:

So mag sich der Leser fragen, warum Buck Mulligans schnoddriger Kommentar:

— Rothaarige Weiber sind bocksgeil wie die Ziegen: »— Redheaded women buck like goats«

abgeändert wurde zu: »— Rothaar'ge Weiber sind bocksgeil wie Ziegen.«

Die Elision »Rothaar'ge« und die Andeutung eines Metrums sollen markieren, dass es sich um eine Zeile aus einem Gedicht handelt. Es stammt von Buck Mulligans alter ego Oliver St. John Gogarty, von dem Joyce in einer ersten Manuskriptfassung auch noch die Folgezeile »And all creation simply gloats« zitiert hatte.

Oder der Leser mag sich wundern, warum Buck Mulligans ironisch-kryptischer Kommentar, »— You were speaking of the gaseous vertebrate« »— Du hast gerade über das gasförmige Wirbeltier gesprochen«, in der revidierten Fassung ein »gasförmiges Wirbelthier« aufweist. Ernst Haeckels als blasphemisch gehandelte Feststellung, dass Gott von denjenigen, welche an einen persönlichen Gott glauben, als ein »gasförmiges Wirbelthier« vorgestellt werde, wurde zur Entstehungszeit des *Ulysses* so zitiert, und der Leser wird nun mit größerer Wahrscheinlichkeit ein Zitat vermuten.

An anderer Stelle mag er sich fragen, ob die Revision vielleicht gelegentlich gar prüde zensiert, wo Hans Wollschläger freimütig formuliert. Oder warum wird aus »Ein äußerst erfreutes Arschloch« »Ein erfreuter Hintern«? Im Original murmelt Buck Mulligan in Stephen Dedalus' Gegenwart vor sich hin: »A pleased bottom«. Der Registersprung von »bottom« zu »Arschloch« ist gewaltig und so wenig begründbar wie das intensivierende »äußerst«, aber wie fast immer bei Joyce steht noch mehr auf dem Spiel. Im nächsten Augenblick nämlich erkennt Stephen unter den Studentinnen im Lesesaal der Nationalbibliothek eine zur Rundlichkeit neigende Studentin (Emma Clery), der er einmal zugetan war. Zweifel daran, dass Mulligans Stichelei auf ihren erfreuten Hintern bezogen war, räumt eine Notiz von Joyce zu *Ulysses* aus: »Clery ›a pleased bottom‹ (B. Mull)«. Was auch die Revision nicht leisten kann, ist, dass es Joyce hier nebenbei gelungen ist, in dieser als Shakespeare-Kapitel

bekannten Episode auf diesem Weg »Bottom the weaver«, »Zettel« im Deutschen, aus dem Sommernachtstraum einzuschleusen.

Ein Stirnrunzeln mag auch die folgende Stelle aus der 5. Episode hervorrufen:

Bloom ist zwar, um Molly heiraten zu können, zum katholischen Glauben konvertiert, kann sich aber keinen Vers auf die Abkürzung I.N.R.I. machen. Er erinnert sich an Mollys Erklärung: »Iron Nails Ran In«, was Wollschläger mit »Ich nahe zur Rettung Israels« übersetzt. Die drastisch naive Erklärung, die sich aus dem Unverständnis der lateinischen Abkürzung ergibt, und die Abfolge von vier Wörtern werden damit beseitigt. Nachforschungen von Eamonn Finn haben ergeben, dass Mollys Erklärung bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts von schlichteren Gemütern der älteren Generation in der irischen Provinz zu hören war. Die Revision hat sich für »Ihre Nägel Reißen Ihn« entschieden, da »reißen« unter den in Frage kommenden Verben mit »r« noch am ehesten eine blutige Verletzung assoziieren lässt. Weil das Täfelchen mit der Inschrift INRI den Gläubigen ausschließlich auf bildlichen Darstellungen der Kreuzigung begegnet, dürfte die Präsensform »reißen« wohl einleuchtender sein als »rissen«.

Joyce hat *Ulysses* selbstironisch als »chaffering allincluding most farraginous chronicle«, also als eine »geschwätzige allumfassende überaus krimskramsige Chronik« bezeichnet. Sie umfasst mehr als eine Viertelmillion Wörter und einen Wortschatz von circa 30 000 Einträgen. Dementsprechend ist diese auf einen Tag und eine Nacht im Juni 1904 zentrierte Chronik geprägt von einer überwältigenden Detailfülle, aber trotz aller »Geschwätzigkeit« von staunenswerter Detailsicherheit und chronikalischer Verlässlichkeit, die so weit geht, dass z. B. eine Überprüfung der geschilderten Sonnenpositionen am 16. Juni 1904 durch einen Astronomen mit Hilfe einer Planetariums-Software ergab, dass Joyce sich an keiner Stelle geirrt hat. Wenn Bloom einer peinlichen Begegnung mit Blazes Boylan, der zwei Stunden später ein ausgedehntes Schäferstündchen mit Molly Bloom verbringen wird, an der Ecke Molesworth und Kildare street knapp entgehen kann, dann nur, weil den reichen Schnösel wohl gerade die Sonne blendet (»Light in his eyes«). Diese schier unglaubliche Präzision von Joyces Gedächtnis wird bestätigt durch eine Erinnerung des amerikanischen Komponisten Otto Luening, der Joyce in Zürich kennenlernte<sup>1</sup>:

1 Otto Luening, *The Odyssey of an American Composer*, New York 1980, S. 195 f. (Übersetzung H. Beck)

Wenn Joyce eine Straße beschrieb, begann er mit den Arten von Pflastersteinen ... der Form des Steins und seiner Beziehung zu den anderen, die ein Stück Straße bildeten ... wie sie miteinander verbunden waren ... und ob etwas zwischen ihnen wuchs. Er beschrieb die Halme von trockenem Gras, die noch standen und grüne Schößlinge trieben, die einen Fleck belebten. Er ließ die Geräusche der Pferdehufe lebendig werden und den Klang von Schritten auf dem Pflaster und ihre unterschiedlichen Echos und dann die Gerüche — manchmal muffig, manchmal nach Schmutz und manchmal von frischem oder getrocknetem Pferdemit, den er Pferdeäpfel nannte. Er beleuchtete diese Straße in seinen Gedanken, indem er beschrieb, wie sie zu verschiedenen Tageszeiten aussah, in unterschiedlichem Licht. Er sprach über die Geschäfte mit ihren besonderen Eingängen und Farben, und warum manche ärmlich und manche wohlhabend wirkten. Er beschrieb ihr Inneres — wie sie manchmal hell, aber dann dunkel und düster waren, wenn der Himmel sich bewölkte, und wie sie mit Gerüchen im Inneren erfüllt waren und manchmal Gerüchen von außen, die durch die Türe drangen. [...]

Sein Porträt war so farbig, so schlicht und klar, dass es mich etwas Neues über Kunst lehrte. Niemand hat jemals eine auch nur im Entferntesten ähnliche Erfahrung mit mir geteilt.

In *Ulysses* kann der Leser Luenings ungläubiges Staunen nachvollziehen lernen.

#### *Das Vorgehen beim Überarbeiten der Übersetzung von 1975*

Die Revision hat sich nach Kräften bemüht, der vom Original geforderten Präzision gerecht zu werden. Ziel war es selbstverständlich, Hans Wollschlägers Übersetzung dem englischen Original, wie es heute zur Verfügung steht, weiter anzunähern. Die »normative Faktizität der Vorlage« (in Martin Meyers Worten) war dementsprechend der wichtigste Bezugspunkt der Überarbeitung.

Da die 18 Episoden des Romans in Sprache, Erzählperspektive, Motivik sowie Orts- und Zeitdarstellung deutlich voneinander abgegrenzt sind, bildete zunächst jede von ihnen eine Revisionseinheit.

In einem ersten Schritt erstellte der Teamleiter im Nachfolgemodus der Textverarbeitung eine (wo nötig kommentierte) erste Revision der jeweiligen Episode, die anschließend von Ruth Frehner und Ursula Zeller, den zwei weiteren Mitgliedern des Teams (ab 2009 mit Fritz Senn an

der Seitenlinie) unabhängig voneinander re-revidiert und kommentiert wurde. Diese beiden Fassungen wurden in einem dritten Schritt nach Überprüfung zusammengeführt und den beiden Revisorinnen erneut vorgelegt. In Schritt fünf wurden diese Rückmeldungen eingearbeitet und das vorläufige Endprodukt vom Verlagslektor überprüft. Dessen Korrekturvorschläge wurden wiederum eingepflegt.

Wegen des großen Zeitabstands zwischen den frühen und den letzten sehr umfangreichen Episoden und um im Revisionsprozess gewonnene Einsichten über den ganzen Text hinweg zu harmonisieren, wurde der vorläufig endgültige Text 2016, bevor er an die Herstellung des Verlags ging, noch einmal vollständig nachbearbeitet.

Die Korrektur der ersten Fahnen durch den Verlag und (wieder unabhängig voneinander) das Team der Revisoren bot Gelegenheit für eine abschließende umfangreiche Justierung. Der neu gesetzte *Ulysses* schuf für die Bearbeiter eine nützliche Distanz zu einem Text, der über so viele Jahre hinweg in ständiger Bearbeitung war.

Es sei zuletzt betont, dass die revidierte Übersetzung nicht den Anspruch erhebt, eine definitive deutsche Fassung des *Ulysses* erstellt zu haben. Das Übersetzen eines literarischen Textes von der Komplexität dieses Jahrhundertromans hat Scheitern als Bedingung, auch wenn es ein entschlossenes und hartnäckiges Aufbegehren dagegen darstellt. Ganz unpathetisch lässt Sisyphos grüßen.

Es lohnt sich vielleicht, das scheinbar Selbstverständliche anhand der ersten vier Wörter im ersten Satz des *Ulysses* noch einmal zu verdeutlichen: »Stately« und »Stattlich«, »plump« und »feist«, und »Buck Mulligan« bezeugen schon zumindest teilweises semantisches Scheitern – von der Syntax des Satzes, den sie einleiten, ganz zu schweigen. Es gibt zwar gemeinsame Schnittmengen, aber keine Deckung von Herkunfts- und Zielsprache; denn weder die Bedeutungskerne noch die assoziativen Höfe dieser Wörter stimmen exakt überein. (Dass Goethe noch »staatlich« schreiben konnte und so das Deutsche den Staat in »stately« noch so durchschimmern ließ wie das Englische, ist heute ein schwacher Trost.) Aber es ließe sich einwenden, Buck Mulligan sei doch immerhin nur ein Name. Ja, aber auch er hat es in sich: Das *Oxford English Dictionary* definiert »buck«: 1. The male of several animals. 2. b) A gay, dashing fellow; a dandy, fop, ›fast‹ man. Used also as a form of familiar address. Diesen Dreiklang aus Bock, Geck und Anrede kann die Übersetzung nicht ans andere Sprachufer transportieren, ohne einen erläuternden Kommentar ins Boot zu holen. Ebenso wenig kann sie den boshafte Kontrast zwischen dem lebemännischen Buck und dem nach iri-

scher Provinz schmeckenden Allerweltsnamen Mulligan vermitteln. Vier von circa 265 000 Wörtern des Originals, und doch ist schon manches über Bord gegangen beim Übersetzen ans andere Sprachufer.

Trotzdem haben sich weder Georg Goyert, der unterschätzte erste Übersetzer, noch Hans Wollschläger und die Bearbeiter seiner Übersetzung entmutigen lassen und widerspenstig versucht, ihren Beitrag zum *work in progress* einer idealen deutschen Übersetzung des *Ulysses* zu leisten. Ihre Fehler sind, um Stephen Dedalus zu zitieren, »portals of discovery«, Pforten der Entdeckung. Kein Rauch ohne Feuer: Wo Übersetzer und Leser sich die Augen reiben, da kokelt etwas unter der Oberfläche des Texts.

### *Danksagung*

Zuletzt gilt es, Helfern und Mitarbeitern herzlich zu danken, die selbstverständlich in keiner Weise für Fehler, die mir unterlaufen sind, Verantwortung tragen:

Professor Hans Walter Gabler (München) für Förderung, Rat und freundschaftlichen Beistand seit den Tagen meiner studentischen Mitarbeit an der Kritischen und Synoptischen Edition des *Ulysses*.

John Simpson, bis 2013 Herausgeber des *Oxford English Dictionary*, für überragend kompetente und unermüdliche Unterstützung in allen Fragen der englischen Lexikologie und seine spontane Bereitschaft, die *James Joyce Online Notes* ins Leben zu rufen.

Den Dubliner Freunden und Joyce-Kennern, allen voran Vincent Deane und Eamonn Finn, außerdem Vivien Igoe, Gerard O'Flaherty und Robert Nicholson. In England dem unvergesslichen Clive Hart †, in Schottland Ian Gunn, in Amerika Aida Yared, Phillip Herring und Bob Janusko.

Hans-Ulrich Müller-Schwefe, unserem Lektor, der die Revision mit unbeirrbarer Gelassenheit durch alle Schwierigkeiten gesteuert und akribisch redigiert hat.

Den Mitstreiterinnen Ruth Frehner und Ursula Zeller für all die Jahre loyaler, freundschaftlicher, joyce-kundiger Zusammenarbeit.

Und wer wüsste mehr über *Ulysses* als Fritz Senn?

Nicht zu vergessen dem idyllischen Übersetzerhaus Looren für Gastfreundschaft während der Team-Arbeit an den Korrekturfahnen.

Der größte Dank gilt meiner Frau Irene für ihre stoische Geduld und Nachsicht in den vergangenen zehn Jahren.