

13. Der deutsche Joyce

13.1. Die *Ulysses*-Übersetzungen von Georg Goyert und Hans Wollschläger

Über Ivan Goll, der Joyce aus dessen Züricher Zeit kannte und eng mit dem Rhein-Verlag zusammenarbeitete, gelangte dieser Baseler Verlag in den Besitz der Übersetzungsrechte des *Ulysses*. Als Übersetzer wurde Georg Goyert, ein ehemaliger Gymnasiallehrer engagiert. 1927 erschien seine Übersetzung, die sich damit brüstete, vom Verfasser autorisiert zu sein. Tatsächlich hatte Joyce zumindest Teile des Manuskripts durchgesehen und es abgesehen. Was hätte er sonst tun sollen? Er beherrschte das Deutsche wohl nicht ausreichend, um die Übersetzung wirklich zu beurteilen, wie seine Suche nach kompetenten Helfern beweist, und stand überdies unter Zeitdruck. Schon in der zweiten Auflage der Übersetzung wurden nach neuerlicher Hinzuziehung des Verfassers ca. 6000 Änderungen vorgenommen.

Wenn man auch vieles gegen die Erstübersetzung einwenden kann, so war zumindest *eine* deutsche Version vorhanden, die als Grundlage für weitere dienen konnte, und die deutsche Joyce-Rezeption erhielt durch sie zweifellos starke Impulse. Je mehr über das Werk und seine Schreibweise bekannt wurde, umso ungenügender erschien die erste Übersetzung. Besonders vehement attackierte sie Arno Schmidt im Jahr 1957. Er wirft dem Übersetzer sachliche Fehler, mangelndes Erkennen von historischen und geographischen Namen und Anspielungen vor, vor allem aber lexikalische Nachlässigkeit: wie Schmidt konstatiert, verwendete Goyert regelmäßig blasse Oberbegriffe statt nuancierter Vokabel, z. B. gibt er verschiedene Töne der Farbe rot (damasc, scarlet, velvet, purple, magenta, carmin, rufous ...) allesamt mit ‚rot‘ wieder. Ferner stellt Schmidt mangelndes Gefühl für Lautwerte im Original fest: „Tauben giiiiirrrten“ für „Pigeons roococooed“ klingt tatsächlich ganz anders, vorzuziehen wäre laut Schmidt etwa „wo Tauben ruckedieguh machten“. Sein Résumé fällt folgerichtig wenig schmeichelhaft aus:

Was uns im Augenblick als ‘Ulysses des James Joyce’ vorgesetzt wird, ist [...] genial übersetzt? : ein Bruchteil.
handwerklich brauchbar (als Vorarbeit für den - hoffentlich - kommenden Besseren) : die Hälfte.
der Rest? : eine Satire auf das grandiose Original!

Erst 1967 wurde von Suhrkamp eine deutsche Joyce-Gesamtausgabe angekündigt. Die Übersetzung des *Ulysses* übernahm Hans Wollschläger, ein Schriftsteller und Übersetzer aus dem Umkreis von Arno Schmidt, der einmal treffend als „atemloser Dauerwortspieler“ charakterisiert wurde. Wollschläger war seit den späten fünfziger Jahren mit Schmidt befreundet. Zwar gab es Meinungsverschiedenheiten - z. B. über Karl May, den Schmidt psychoanalytisch interpretierte -, aber in den sechziger Jahren übersetzte Wollschläger zusammen mit dem verehrten Meister E. A. Poe und teilte wohl auch dessen Ansichten über den neu zu übersetzenden deutschen *Ulysses*. Nach vierjähriger Arbeit erschien dieser 1975 und erntete - zum Unterschied von Goyerts Übersetzung - von Beginn an großes Lob.

In einem Begleitheft zur Übersetzung sprach sich Wollschläger über sein Übersetzungskonzept aus. Er möchte die „Wirkung“ des Originals vermitteln durch „ein deut-

sches Buch - ein Kunst-Werk der deutschen Sprache.“ Nicht verfremdend und neue Rätsel schaffend, sondern adaptierend nimmt er sich zu übersetzen vor. Kreativität ist bei dieser Art des Übersetzens gefragt, und Wollschläger nimmt zur vertrauten Vorstellung Zuflucht, so zu schreiben, wie Joyce als deutscher Autor geschrieben hätte. Freiheiten will er sich keine nehmen, gesteht aber ein, sich oft nur mühsam zurückgehalten zu haben, um dann doch seine Begeisterung über die Möglichkeiten, das Original da und dort zu verbessern, erkennen zu lassen: „freihändig ändern, Verhakungen lösen, gordisch verknotete Grammatiken einfach durchhauen, das bloße Geröll im Fluß der Worte stillschweigend beiseite schaffen.“

Goyert hatte durchwegs in ein weitgehend normgerechtes Deutsch übersetzt. Die umgangssprachlich geprägte Ausdrucksweise der Figuren klingt in seiner Übersetzung nur schwach an. Im Zweifelsfall entscheidet er sich bei der Übertragung für die semantische Denotation eines Wortes, ohne sich um den Klang und die dadurch ausgelösten Assoziationen zu kümmern. Das heißt, er übersetzt den *Ulysses* wie einen konventionellen Roman, der uns eine Geschichte erzählen möchte. Wollschläger räumt dagegen der musikalischen Komponente von Joyces Sprache vorrangige Stellung ein. Die stilistische Bandbreite und Differenzierung ist bei ihm viel größer. Antiquierte und dialektale Formen sollen der sprachlichen Vielfalt des Originals gerecht werden oder es sogar übertreffen. Verstöße gegen die Grammatik, gegen lexikalische oder syntaktische Normen, gehören bei ihm zum fixen Repertoire. Insofern gibt er zweifellos einen besseren Eindruck von der Vorlage, aber man kann sich fragen, ob er des Guten nicht oft zu viel tut.

13.1.1. Merkmale des *Ulysses*, die Probleme bei der Übersetzung aufwerfen

Bevor wir uns den Übersetzungen eingehender widmen, ein paar Worte über den Roman selbst. *Ulysses* ist der Bericht über einen Tag, und zwar den 16. Juni 1904, im Leben des Annoncenakquisiteurs Leopold Bloom. Die 18 Kapitel des Buches entsprechen Episoden in dem Epos Homers. Der erste Teil, die drei ersten Kapitel, entsprechen der Telemachie. Sie schildern den Morgen und Vormittag des Stephen Dedalus, des Helden des *Portrait of the Artist as a Young Man*. Stephen ist ein selbstbewusster bis anmaßender Student, Philosoph, Jungautor, Ästhet und Spötter. Blooms Tag beginnt mit dem Frühstück. Er bringt seiner Frau Molly, einer Sängerin spanischer Abstammung, die Post. Ihr Konzertmanager und Geliebter Blazes Boylan kündigt sich für vier Uhr nachmittag zu einer Besprechung an. Bloom weiß davon, und obwohl er den vermuteten Ehebruch seiner Frau scheinbar gelassen hinnimmt, wird er ihn dennoch den ganzen Tag beschäftigen. Als Annoncenakquisiteur trifft Bloom im Laufe des Tages zahlreiche Dubliner aus allen Gesellschaftsschichten. Er besucht ein Begräbnis, Redaktionsbüros, ein Restaurant, eine Bibliothek, um eine Annonce in einer alten Zeitung zu suchen, eine Bar, um 10 Uhr abends eine Entbindungsanstalt, wo eine Bekannte ihr Kind erwartet und wo er auf Stephen trifft, und schließlich ein Bordell. Die drei letzten Episoden schildern Blooms Heimkehr, bei der er von Stephen begleitet wird. Als er endlich neben seiner Frau einschläft, wechselt die Erzählperspektive, und der Leser wird in Mollys Träume, einen langen inneren Monolog, eingeführt.

Der Roman ist insofern realistisch, als eine Unmenge von Realitätspartikeln wie Zitate, Lieder, Namen und Beschreibungen von Dubliner Lokalitäten, Hinweise auf

zeitgenössische und historische Ereignisse und Persönlichkeiten usw. in ihn eingearbeitet sind. Nichts ist zu geringfügig oder anstößig, um aufgezeichnet zu werden; das Erhabenste kommt neben dem Banalsten zu stehen. Der Erzähler tritt nicht in Erscheinung, er verhält sich vollkommen indifferent; ohnehin wird kaum jemals im herkömmlichen Sinn erzählt. Dennoch ist der Erzähler als Arrangeur des Materials ständig präsent. So entsteht eine Komposition aus Worten, die auch gar nichts anderes sein will. Der Roman ist aber auch eine psychologische Studie, weil nicht erst in der letzten Episode, sondern von Anfang an höchste Subjektivität in der Darstellung herrscht, die Wahrnehmungen, Reaktionen und Gefühle der Figuren minutiös wiedergegeben werden. Der innere Monolog bzw. die Technik des Bewusstseinsstroms ist das hervorragende Kunstmittel des Romans, das zwar bereits bekannt (z. B. von Edouard Dujardins *Les lauriers sont coupés*, 1887, und von Schnitzlers *Leutnant Gustl*, 1900), aber bis dahin nie so konsequent eingesetzt worden war. Das Wechselspiel von Impulsen aus der Außenwelt und ihrer Verarbeitung im Bewusstsein der Charaktere bestimmt über weite Strecken den Text des *Ulysses*.

Probleme für den Übersetzer bieten nicht nur die bei der Abbildung der inneren Monologe ständig kreativ überschrittenen Grenzen der Grammatik und der spielerische Umgang mit Wörtern und Wortfragmenten, deren Klang und Assoziationsraum zumindest ebenso wichtig ist wie ihre vordergründige Bedeutung, sondern auch die Querverweise, psychologisch betrachtet Echos oder Erinnerungen, die das umfangreiche Buch durchziehen. (Für das Verständnis jeder einzelnen Stelle ist genau genommen die Präsenz des gesamten Textes im Bewusstsein des Lesers nötig.) Wenn der Übersetzer solche Echos nicht erkennt, verwischt er sie, indem er, vom neuen Kontext dazu verleitet, zwei Wörter an verschiedenen Stellen unterschiedlich wiedergibt. Ein Beispiel: Bloom speist in einem Konzertcafé (pub). Ein Bekannter spielt auf dem Klavier das Lied „Als ich ihr lockend Bild zum erstenmal erblickte.“ Dann folgen Blooms innere Reaktionen darauf, in denen es um das Verhältnis seiner Frau mit dem Impresario und Sänger Boylan geht:

Tenöre kriegen die Frauen schockweise. Erhöht ihren Fluß. Werfen ihm Blumen zu Füßen, wann werden wir uns treffen? Da kann einen glatt ja. Verzücktes Klingeling. Für steife Zylinder kann er nicht singen. Glatt ja der Schwüudel.

Wie man von einer Stelle 300 Seiten zuvor weiß, kennt Bloom ein Lied Boylans mit folgendem Text:

Soviel Locken und Grübchenbacken,
Da kann einen glatt ja der Schwindel packen.

An dieser Stelle wird auch erläutert, dass Boylan etwas blasiert oder durch die Musik bedingt ‚Schwüudel‘ sagt bzw. singt.

Wenn man bedenkt, dass solche Echos auf Schritt und Tritt auftreten, kann man sich einen Begriff von den Schwierigkeiten der Übersetzung machen. Dazu kommt, dass die Anspielungen und Verweise nicht streng nach Figuren ‚geordnet‘ sind. Gelegentlich tritt so etwas wie Metempsychose (Seelenwanderung) auf, besonders zwischen Stephen und Bloom. Metempsychose ist übrigens eines der Leitmotive des Buches - auch die intertextuellen Relationen zu Homer suggerieren ein Wiederauftreten der Figuren in anderer Gestalt. Mit dem Geschichtsphilosophen Vico (*La Scienza Nuova*, 1744) teilt Joyce die

Auffassung, dass sich die Geschichte zyklisch wiederholt - oder vorsichtiger formuliert: er verarbeitet diese Vorstellung. Zum Verständnis zahlreicher Anspielungen ist überdies die Kenntnis des esoterischen Denkens des Ostens und Westens nötig. Auch das oben genannte Merkmal der Darstellung, Wichtiges und Geringfügiges gleichberechtigt zu behandeln, hängt möglicherweise mit solchen mystischen Überlegungen zusammen.

13.1.2. Übersetzungsvergleich: Die 14. Episode

Wir können hier nicht alle Probleme des *Ulysses* besprechen. Um seine Komplexität anzudeuten, sei noch bemerkt, dass jedem Kapitel nicht nur eine Episode der Odyssee, ein bestimmter Schauplatz und eine bestimmte Tageszeit zugeordnet ist, sondern auch ein Organ, eine Kunst bzw. Wissensdisziplin, eine Farbe, ein Symbol und eine Technik. Zum Beispiel ist der Ort der 14. Episode (bei Homer: Rinder des Sonnengottes) das Spital, die Zeit zehn Uhr abends, das Organ die Gebärmutter, die Disziplin die Medizin, die Farbe weiß, das Symbol die Mutter und die Technik die der embryonalen Entwicklung. Alle diese strukturellen Elemente sind immer wieder auch für die Übersetzung von Bedeutung.

Betrachten wir einige Passagen aus der 14. Episode und ihre Übersetzungen durch Wollschläger und Goyert. Zunächst eine Stelle vom Beginn des Kapitels mit der Übersetzung Wollschlägers.

Before born babe bliss had. Within womb won he worship. Whatever in that one case done commodiously done was. A couch by midwives attended with wholesome food reposeful cleanest swaddles as though forthbringing were now done and by wise foresight set [...].

Bevor geborn daz kint vrevde erfvr. In muoter schoze wart ez wol verert. Swaz mahte lobzam sin vor dise dinc getan ez wart. Ein ligestat von maneger wevrowen hande sorgen vn heilzam ezzen geruochliche vn windelen rineclliche alz wan die gebvrt iez wær beschehen vnde von vorsiht wisliche vollendet [...].

Und so geht es weiter über einige Seiten, ehe sich die an das Mittelhochdeutsche angelehnte Sprache in ein künstliches Frühneuhochdeutsch, dann in ein barockes, ein rationalistisch-aufklärerisches Deutsch usw. verwandelt. Die Szene ist eine Entbindungsanstalt, in der Frau Purefoy, eine entfernte Bekannte des 'Ulysses' Leopold Bloom, einer Geburt entgegenseht. Währenddessen unterhalten sich die Studenten, unter ihnen Stephen, im Warteraum über Fragen der Zeugung und Schwangerschaft. Joyce verbindet die Geschichte des Embryos mit einer Geschichte der Sprache bzw. des literarischen Stils, der sich von archaischen Anfängen zu immer moderneren Formen entwickelt. Nach dem Willen des Autors rekapituliert oder metaphorisiert die Entwicklung des Individuums die Genese der Menschheit, hier: ihrer Ausdrucksformen. Nicht zu unrecht hat man von *Ulysses* gesagt, dass das Thema des Buches die Sprache oder auch der Stil sei. Die genaue stilistische Zuordnung einzelner Stellen, ja die Zuordnung zu einem bestimmten Autor oder Werk, ist natürlich nur bei außergewöhnlich guter Kenntnis der anglo-irischen Literatur möglich. Auch wenn diese fehlt, müsste dem Übersetzer aber auffallen, dass hier ein altertümlicher Stil parodiert wird. Die ersten beiden Sätze benützen unübersehbar die Technik des Stabreims. Die Schreibweise spielt auf den Stil der angelsächsischen rhythmisierten und alliterierenden Prosa, vertreten durch Ælfric um das Jahr 1000, an. Die Übertragung in ein (künstliches) Mittelhochdeutsch ist also keine schlechte Wahl Wollschlägers. Sie bedeutet zwar eine Einbürgerung, aber sie

konfrontiert den deutschen Leser mit einem Stil, der ihn ähnlich fremd anmutet wie der des Originals die englischen bzw. irischen Leser.

Goyert nimmt kaum Rücksicht auf die Absicht, sprach-historische Entwicklungen mit der Entwicklung des Embryos bzw. Kindes mit abzubilden. Er überträgt in ein gleichmäßiges Normdeutsch.

Vor der Geburt hatte das Kind *schon* Freude. Im Leibe *schon* wurde es *geliebt*. Was immer in diesem Falle zur *Erleichterung dienen* konnte wurde getan. Ein Lager mit wartenden Hebammen gesunde Nahrung reinste Windeln als wenn die Geburt jetzt schon geschehen wäre und alles in weiser Voraussicht bereitet [...].

Puristen und versierte Altgermanisten werden vielleicht beanstanden, dass bei Wollschläger streng historisch betrachtet Althochdeutsch passender wäre, da Ælfric zur alt-, und nicht zur mittenglischen Literatur zählt. Wie auch immer, es entstehen dadurch Probleme beim Übergang zur nächsten Stilstufe. Und der kommt bald, nämlich sechs Absätze weiter. Nun wird der Stil der mittelalterlichen Morality Plays parodiert, konkret der des *Everyman*, der vom Ende des 15. Jahrhunderts stammt. Erst hier wäre Mittelhochdeutsch angebracht, oder genauer: gerade noch angebracht, denn diese Stücke stehen schon an der Schwelle zum Frühneuenglischen, verlangen also streng genommen schon Elemente des Frühneuhochdeutschen.

Therefore, everyman, look to that last end that is thy death and the dust that gripeth on every man that is born of woman for as he came naked forth from his mother's womb so naked shall he wend him at the last for to go as he came.

Darumbe dan, iewelichman, gedenke des ends welches da ißt dein tott un der stoub der keins menschen schonet so geborn ißt vom weibe dann als er nacket komen ißt von seiner mutterleibe also nacket wirt er wider da hin faren.

Die Differenzierung scheint nicht ganz gelungen, obwohl in dem obigen Abschnitt z. B. die bis dahin auch einem flüchtigen Leser auffälligen und nach der zitierten Passage wieder einsetzenden diakritischen Zeichen (Längenzeichen â, ê, î, ô, û; Umlaute a, o, u usw.) fehlen. Von Überlegungen solcher Art weit entfernt übersetzt Goyert:

Deshalb bedenke jedermann das Ende, das Tod bedeutet und Staub, das keinem Menschen erspart bleibt, der geboren wurde vom Weibe, denn wie er nackt den Leib seiner Mutter verliess, so wird auch wieder nackt von der Erde er gehen zu seiner Zeit.

Die Endungen in ‚erspart‘ und ‚bleibt‘ sowie ‚nackend‘ lassen den schüchternen Versuch erkennen, Altertümlichkeit anzudeuten, im Übrigen bleibt es beim Einheitsstil. Man muss Goyert vielleicht zugute halten, dass an dieser Stelle die biblischen Anklänge (Buch Hiob) deutlicher erhalten bleiben als bei Wollschläger.

Machen wir einen Zeitsprung ins 17. Jahrhundert zu John Bunyan und seinem *Pilgrim's Progress* (1675). Der Pilger tastet sich durch die moralische Welt, die in Topographie umgesetzt und von allegorischen Figuren mit sprechenden Namen bevölkert ist. Bei Joyce, der die Praxis Bunyans, alle Tugenden und Laster zu personifizieren, karikiert, unterhalten sich die bereits genannten losen Studentenzungen über Schwangerschaft und Sexualität.

But was young Boasthard's fear vanquished by Calmer's words? No, for he had in his bosom a spike named Bitterness which could not by words be done away.

Doch ward des jungen Prahlhansens forcht versiegt von des Besenfftigers worten? Nein, denn er hett im busen eine stachel die hieß Bitterkeit und solche wolt sich nicht lassen wegthun durch worte. (Wollschläger)

Der als "Boasthard" fungierende Student ist auch durch weitere Vorhaltungen nicht von seinem Weg abzubringen; auf dem Weg in das verheißene Land "Believe-on-Me" begegnet er der Hure "Bird-in-the-Hand", die er in ihre Grotte mit Namen "Two-in-the-Bush" oder auch "Carnal Concupiscence" begleitet. Die Gesellschaft ist sich einig, dass man es ebenso machen würde.

For regarding Believe-on-Me they said it was nought else but notion and they could conceive no thought of it for, first, Two-in-the-Bush whither she ticed them was the very goodliest grot and in it were four pillows on which were four tickets with these words printed on them, Pickaback and Topsyturny and Shameface and Cheek by Jowl and, second, for that foul plague Allpox and the monsters they cared not for them, for Preservative had given them a stout shield of oxengut and, third, that they might take no hurt neither from Offspring that was that wicked devil by virtue of this same shield which was named Killchild.

Denn was Glaube-an-mich angien, so sagten sie es sey dieß nichts anders dann ein tönewort und wüßten sie keinen gedanken darvon zu gewinnen denn erstens sey Zwei-im-Busch darhin jene sie gelockt die allerliebste grotten und weren darinne vier kissen die hetten ein jedes ein schildgen und stünden darauff dieße wort: Huckepack und Oberst-zu-Unterst und Scham-zu-Gesicht und Wange-an-Backe und was zweytens die schlimm pestilenzen Syphilim angienge und die ungeheur so breuchten sie ihnen kein acht zu geben denn es hett ihnen Praeservativum ein starcken schutz und schirm darwider gegeben von ochsendarm und drittens auch könten sie nimmer in schaden kumen durch Nachkumschafft was ist jener böße teuffel vermüge deß selbigen schirmes der heiß Tödtekind. (Wollschläger)

„Tönewort“ ist eigenmächtig, aber treffend, der Übersetzer würde wohl behaupten treffender und besser als die nüchterne Übersetzung notion - Begriff; „schutz und schirm“ ist charakteristisch für die im barocken Stil übliche Verdoppelung von beschreibenden Nomina und Adjektiven (Figur des Pleonasmus); nur die prinzipielle Kleinschreibung lässt die Allegorisierungen als solche hervortreten und gewährleistet den vollen komischen und leicht blasphemischen Effekt des Originals. Man muss dem Übersetzer Phantasie bei der Wiedergabe dieser allegorischen Elemente einräumen. Gerade die „schildgen“ der vier Kissen verlangen nach Interpretation, die Wollschläger dem Leser abnimmt.

An solchen Stellen ist Goyert zuzugestehen, dass er in einer in Sexualfragen weit empfindlicheren Zeit schrieb. Als er übersetzte, war der *Ulysses* skandalumwittert; das Buch hatte - insbesondere in den USA - einige Pornographie-Prozesse hinter sich. In der vorliegenden Stelle scheint ihm aber eher die Phantasie gefehlt zu haben.

Denn Glaube-an-mich, so sagten sie, wäre nichts weiter als nur ein Begriff, und sie könnten sich nichts dabei denken, denn erstens wäre Zwei-im-Busch, wohin sie sie führte, die allerschönste Grotte, und in ihr wären vier Kissen, und darauf ständen folgende Worte: Auf dem Rücken und Kopfüber und Schamhaftigkeit und Dicht beieinander, und was zweitens die Pest Syphilis betrafe und die anderen Ungeheuer, so kümmerten sie sich nicht darum, denn im Kondom hätten sie einen starken Schild aus Ochsenhaut, und drittens schütze sie dieser selbe Schild, der Kindestod hiesse, gegen jeden Durchgänger, den schlimmen Teufel.

Das Kapitel endet in einer Kollage von Alltagssprache und verschiedenen Dialekten, was insofern passt, als die Gesellschaft aus dem Warteraum zu einem Trinkgelage aufbricht. Kein Wunder, dass auch wieder das ‚Thema Nummer eins‘ dominiert. Die Grenzen der Übersetzbarkeit sind hier nicht nur erreicht, sondern wohl überschritten:

Know his dona? Yup, sartin, I do. Full of a dure. See her in her dishybilly. Peels off a credit. Lovely lovekin. [...]
Well, doc? Back fro Lapland? Your corporosity sagaciating O K? How’s the squaws and papooses? [...]
Your attention! We’re nae tha fou. The Leith police dismisseth us. The least tholice. Ware hawks for the chap puking. Unwell in his abominable regions. Yooka. Night. Mona, my thru love. Yook. Mona, my own love. Ook.
Kennste seine Holde? Jau, klar doch, det tu ick. Janz flottet Pflänzken. Hab sie mal im Näcklischee jesehn. Also da kommt janz schön wat raus, wenn die Pelle runter jeht. Dolles Weibsen. [...]
Na, Dokterchen? Zurück aus Schossland? Sind Euer Merkwürden auch jut beisamm’? Was macht denn die Squaw so und die Papusen? [...]
Achtung! Derart besoffen sind wir nich. Fischers Fritz fescht fitze Frische. Fesche Fritze fetzt Frischers Fitz. Aufgepaßt, der Kerl fängt gleich an zu kotzen. Hat den Drehwurm im Leibe. Juhuhu. ‘n Abend. Mona, mein Schätzchen. Juhu. Mona, mein Schatz. Juh.

So manches Detail des Originals geht bei Wollschläger verloren. So dürften mit „Yooka“ usw. wohl ‘hiccups’ markiert sein, und nicht „Juhu-Rufe“. Die Verballhornung (oder Verwechslung im Rausch) von ‘abdomen’ und ‘abominable’, Mona, die keine ‘true love’ mehr ist, sondern eine ‘thru [=through] love’ - solche Effekte versucht Wollschläger erst gar nicht wiederzugeben, sondern er sucht nach Äquivalenten. Insgesamt erscheint die Atmosphäre, der forciert witzige und deftige Stammtisch-Jargon, doch recht glaubhaft eingefangen. Dieser Eindruck erhärtet sich, wenn man das Gebotene mit dem vergleicht, was Goyert zu der Stelle einfällt.

Kennste seine Dona? Tscha, abasicha. Ordentlicher Brocken. Sah sie in ihrem Desabije. Ist was dran, Donnerkeil. Liebliche Liebeskuh. [...]
Nun, Doktr? Aus Lapland zurück? Ihre würstenschaftliche Korporosität auf der Höhe? Wie stehts mit den Squaws und ihrer Papusen? [...]
Einen Augenblick! Sinnich voll. Die Pipapolizei. Die Zizazolipei. Achtung, die wollen auf den Strich. Unwohl in der Bauchgegend, Hallo! Nabend. Mona, meine süsse Liebe. Hallo! Mona, meine Allerliebste. Hal.

Arno Schmidt hat mit seinem vernichtenden Urteil, dass Goyerts Übersetzung eine Parodie des Originals sei, vielleicht doch nicht übertrieben.

Wir begegnen in der stilistischen Parade des 14. Kapitels auch manchem alten Bekannten, z. B. Laurence Sterne. Sein Stil eignet sich für den Auftritt einer Krankenschwester, „of a woman endued with every quality of modesty and not less severe than beautiful“, also einer typischen (bigotten, durchtrieben-sentimentalen) Sterne-Figur, und den losen Kommentaren der Wartenden dazu. Einer von ihnen weiß von seiner Freundin, dass die Ärzte den Schwestern regelmäßig „under the chin“ greifen. Über einen solchen Fall, eine Szene ähnlich der, die wir aus der *Sentimental Journey* kennen, berichtet er:

Lawksamercy, doctor, cried the young blood in the primrose vest, feigning a womanish simper and immodest squirmings of his body, how do you tease a body! Drat the man! Bless me, I’m all of a wibblywobbly. Why, you’re as bad as dear little Father Cantekissem that you are!

Ach Gottchen, Herr Doktor, schrie das junge Blut in der primelgelben Weste, indem es ein zimperliches Frauenzimmer imitierte und seinen Körper in unanständigen Bewegungen wand, da bin ich aber so kitschig! Zum Henker mit dem Kerl! Hilfe, ich zittittitere ja am ganzen Leibe! Also Sie sind ja genau so schlimm wie der liebe kleine Pater Kathischißmuß, das sind Sie! (Wollschläger)

„Zimperlich“ bewahrt sogar die Phonetik von „simper“, „Frauenzimmer“ ist ein im 18. Jahrhundert gebräuchlicher Ausdruck; „imitierte“ trifft die Sache (to feign) nicht nur in der Schreibweise; „da so kitschig sein“ ist zwar frei übersetzt, aber eine in der Situation plausible Ausdrucksweise; „zittittitere“ ist noch freier, aber es enthält mit seiner vulgären Anspielung einen vom Sprecher gewollten Hinweis auf den heuchlerisch-halbherzigen Charakter der Abwehr; „Kathischißmuß“ bewahrt die phonetische Assoziation zu Katechismus und enthält wie das Original den Vorwurf der Lüsternheit, hier in skatophiler Variante.

Goyert gelangt - wohl aufgrund des auf „young blood“ bezogenen Pronomens ‘his’ - zu der Ansicht, dass es sich um einen belästigten *Burschen* handelt, was aber im Hinblick auf den Kontext völlig unmöglich ist.

Liebster [!] Herrgott, Doktor, schrie der junge Bursche [!] mit der gelben [!] Weste und lächelte [!] dabei geziert wie eine Frau und machte mit dem Körper unanständige Bewegungen, wie Sie einen nur quälen [!] können. Der Teufel hole den Kerl! Lieber Gott, ich zittere am ganzen Leibe. Nun, [!] Sie sind genau so schlimm wie der liebe Vater Canteküsschen! [?]

Abgesehen von den gehäuften Fehlern, besticht Goyert wieder einmal durch stilistische Farblosigkeit, die wohl keinen Leser auf die Idee verfallen lässt, dass er es hier mit einer Sterne-Parodie zu tun hat. Während Goyert, was die Bedeutungsvielfalt des Originals betrifft, fast immer hinter ihm zurückbleibt, geht Wollschläger häufig darüber hinaus. Entgegen seinen programmatischen Äußerungen, nimmt er sich sehr wohl so manche Freiheiten heraus. Allerdings kann man sich fragen, was Treue der Übersetzung im Fall eines Textes wie *Ulysses* bedeuten könnte. In der Moderne wird Übersetzen immer mehr zu einer Form der zwar noch immer von vorgängigen Texten abhängigen, aber zunehmend eigenständigen Textproduktion, wie sie die Theoretiker der Intertextualität beschreiben. Den Vorgang des Übersetzens könnte man hier beschreiben als das Erstellen eines Textes in der Zielsprache, der einem anderen Text in einer anderen Sprache - mehr oder weniger - ähnlich ist, an ihn erinnert, ihn fortführt, nachdichtet. Die Übersetzungen von modernen Texten sind aufgrund der Eigenschaften der Originale kaum mehr mit den Kriterien ‚treu‘ oder ‚frei‘ zu beschreiben. Dennoch kann man behaupten, dass Goyert treuer als Wollschläger überträgt, weil er, sieht man von den Fehlern ab, den Kernbedeutungen der Wörter des Originals meist näher bleibt. Sieht man im *Ulysses* aber die spielerische Behandlung der Sprache als wesentlich an, so kommen die ihrerseits, d. h. mit den Mitteln des Deutschen, ähnlich kreativen Lösungen Wollschlägers Joyce näher als die nüchterne und inhaltsorientierte Übersetzung Goyerts. Wollschlägers Übersetzung beruht auf einer anderen, insgesamt tiefer schürfenden Interpretation des Originals als Goyerts Übertragung.

13.2. *Finnegans Wake*

13.2.1. Zur Schreibweise des Romans

Ist der *Ulysses* schwierig zu übersetzen, so galt *Finnegans Wake* lange Zeit geradezu als unübersetzbar. Das Buch ist ein einziges Sprachspiel, ein Versuch, Wörter auf extreme Weise mit Sinn aufzuladen. Jedes Wort legt eine Vielzahl von Assoziationen nahe, die selbstverständlich nicht zugleich präsent sein können, sondern vom Leser jeweils nur zum Teil realisiert werden können, die übrigen bleiben latent. Diese Schreibweise hängt mit dem für Joyce äußerst wichtigen Begriff der Epiphanie zusammen (man vgl. sein *Portrait of the Artist as a Young Man* von 1916). Epiphanie bezeichnet eine schlagartige, von Raum und Zeit losgelöste Erkenntnis. Auch die Schreibweise des *Finnegans Wake* löst die Wörter aus ihrem historischen Kontext, lässt auf dem Wege der Etymologie ihre Geschichte (und auch ihre Zukunft?) aufblitzen. Und es sind tendenziell alle Kulturen und Traditionen der Menschheitsgeschichte in dem Buch vertreten. Die Komprimierung von Bedeutung kommt durch verschiedene Techniken zustande, deren wichtigste vorweg genannt seien. Es handelt sich um

1) die Vertauschung von gleich oder ähnlich klingenden Wörtern (Homonymen); Beispiele dafür sind ‘eye’ für ‘I’, ‘tail’ für ‘tale’, ‘bedoueen’ statt ‘between’, ‘Finnagain’ statt ‘Finnegan’, ‘ketch’ statt ‘catch’. Diesem Verfahren nahe stehen phonetische Schreibungen, durch die neue Wörter oder jedenfalls neue Verbindungen entstehen: ‘cowhooks’ statt ‘caoutchouks’, ‘Almeidagad’, was nach einem Ort in Indien klingt (und wahrscheinlich auch an einen solchen erinnern soll, der Kontext ist der Hinduismus), dazu passt, dass lautlich ‘Almighty God’ assoziiert wird; ‘bootifull’ statt ‘beautiful’ in der Phrase ‘how bootifull ... of her’; ‘cit’ (Kurzform für ‘citizen’) statt ‘sit’ in der Phrase “the world’s a cell for citters to cit in”.

2) das, was Lewis Carroll Portmanteau- oder Schachtelwörter nannte. Beispiele dafür sind ‘Babbel’, zusammengesetzt aus ‘Babel’ und ‘to babble’; ‘isthmass’ aus ‘isthmus’ und ‘Christmas’; ‘phoenish’ aus ‘phoenix’ und ‘finish’; dieses Verfahren beruht auf der partiellen lautlichen Identität oder Ähnlichkeit von Wörtern.

3) die Aufspaltung eines Wortes in mehrere. Beispiele: ‘Mississippi’ und ‘Missouri’: ‘missus’, ‘seepy’ and ‘sewery’ (d. h. etwa ‘Missus, schlüpfrig und schlickig’).

4) die Ersetzung von Buchstaben durch andere; dafür finden sich unzählige Beispiele wie Lord - load - loud und february - febrewery.

5) die Verballhornung von Zitaten und Redewendungen. Beispiele: ‘Maria, full of grace’ – ‘Maria, full of grease’; ein Vers von Tennyson (*In Memoriam*): ‘Ring out the old, ring in the new’ – ‘Wring out the clothes! Wring in the dew!’

Dazu kommen alle Arten von rhetorischen Figuren und Klangphänomene wie Reim, Assonanz, Alliteration usw., Anklänge wie ‘jinnies is jillous’ oder lautliche Variationen: ‘romekeepers’, ‘homesweepers’, ‘domecreepers’; ‘drink a sip’, ‘drankasup’. Alle diese Sprachspiele wären noch relativ harmlos und durchschaubar, wenn sie sich bloß auf das Englische und Irische beschränken würden. Aber in *Finnegans Wake* sind ca. 50 Sprachen verarbeitet. Die Fremdwörter werden teils direkt eingesetzt, teils aber auch nur mit den oben genannten Verfahren phonetisch angetönt; zum Beispiel evoziert ‘Send-uspray’ ‘Saint Esprit’. Manchmal überlagern sich fremdsprachige und englische Wendungen wie ‘over and over’, das in ‘ufer and ufer’ durchscheint; an anderen Stellen werden

Morpheme aus verschiedenen Sprachen kombiniert wie in 'krieking' (d. i. bekriegen oder kriegen). Joyce erfindet gewissermaßen eine neue Sprache, die den Zustand vor der babylonischen Sprachverwirrung wiederherstellt. Die Basis für diese Sprache ist die Sprache des Unbewussten. Der Traum und der Witz gehorchen anderen Gesetzen als die Alltagssprache, aber sie machen die sprachlichen Grundlagen und Prinzipien, ihr Funktionieren, durchschaubar. Verschiebung von Bedeutungen, Verdichtung (man vgl. die ineinander geschobenen Portmanteauwörter), Entstellung und Verrätselung, die Aufspaltung der Identität eines Wortes in mehrere, Überlagerung des Sinns durch tiefer liegende ‚eigentliche‘, meist sexuelle Bedeutungen - alle diese von der Psychoanalyse beschriebenen Verfahren wendet der Verfasser von *Finnegans Wake* an. Dazu kommen Erscheinungen wie Versprecher und Fehlschreibungen, Hörfehler, Sprechhemmungen wie Stottern u. ä. Schließlich kann der Text als eine Art Tagtraum verstanden werden, in dem alle möglichen Assoziationen zu einem Wort mehr oder weniger manifest, zumindest aber latent präsent sind. Das Unbewusste ist der Schmelztiegel, in dem die Kulturen der Menschheit verschmelzen (man vgl. etwa Jungs Archetypenlehre). Der Leser, und damit auch der Übersetzer, ist aufgefordert, die Assoziationen herzustellen. Dass jede einzelne Lektüre des Buches von allen anderen abweicht, leuchtet unmittelbar ein, wenn man nur den ersten Satz gelesen hat. Auch derselbe Leser wird eine Stelle kaum zweimal ‚gleich‘, d. h. mit denselben Assoziationen, lesen. Bei der Alltagssprache näher stehenden Texten glaubt die Rezeptionsästhetik adäquate von inadäquaten Lesarten unterscheiden zu können. Bei *Finnegans Wake* muss jede Suche nach solchen ‚richtigen‘ Lesarten scheitern.

Eine ‚Geschichte‘ wird in dem Buch nur in groben Zügen erkennbar. Die männliche Hauptfigur *Humphrey Chimpenden Earwicker* träumt sich zurück bis zu Adam, und er *ist* gewissermaßen auch Adam, der Jedermann (HCE = Here Comes Everybody). Er ist zugleich der Riese Finn MacCool, der sich nach einer Legende die Weisheit erschlich und zur Strafe ausgestreckt in der Landschaft von Dublin und Umgebung liegt. Earwicker ist ferner Carrolls Humpty Dumpty, Charles Stewart Parnell, der irische Freiheitskämpfer, Ibsens Baumeister Solness und nicht zuletzt der Held der Ballade von *Finnegan's Wake* (mit Apostroph! - d. h. im Singular, zum Unterschied vom Roman-titel, der gewissermaßen die Familie oder Gattung der Finnegans anspricht). Nach dieser Ballade ist der Maurer Tim betrunken von einer Mauer gefallen und hat sich den Hals gebrochen; bei der feuchtfrohlichen Totenwache zerschellt eine Whiskyflasche auf seinem Sarg, ein paar Tropfen träufeln in seinen Mund und er erwacht vom Tod. Ein distinktes Figurenbewusstsein aus dem Text herauszufiltern, wie dies im *Ulysses* meist gelingt, ist hier völlig unmöglich. Immer ist der Erzähler präsent als souveräner Arrangeur und Organisator. Wenn Earwicker Everybody ist, so ist eine solche Verschmelzung nur konsequent.

Schon für *Ulysses* war die Geschichtsphilosophie von Giambattista Vico eine wichtige Inspirationsquelle. In *Finnegans Wake* wird Vico nun nicht nur namentlich häufig erwähnt (so schon im ersten Satz durch das Wort ‚vicus‘), sondern er stellt mit seiner Zyklentheorie das Strukturprinzip bereit. *Finnegans Wake* ist in vier Bücher unterteilt, die einem Vicoschen Zyklus entsprechen, der Beginn des Textes markiert den Einsatz eines solchen Zyklus. Vico meinte, dass sich in der Geschichte bestimmte typische Situationen zyklisch wiederholen und auch Personen unter anderem Namen wiederkehren (ähnliches konnte man schon über Ulysses und Bloom, Penelope und Molly usw.

sagen). Im Besonderen unterscheidet Vico drei Zeitalter, das Zeitalter der Götter, das der Heroen und das der Menschen. Jedem Zeitalter ist eine bestimmte Sprache zugeordnet, und zwar dem ersten die stumme zeremoniöse Gebärdensprache bzw. die Schriftform der Hieroglyphen, dem zweiten die symbolische oder heraldische Sprache (Metaphern, bildliche Ausdrücke) und dem dritten - dem menschlichen - Zeitalter die Alltagssprache. Joyce bildet in seinem Buch die Göttersprache durch Zeichen ab, die in unserem Alphabet nicht vorkommen; z. B. steht ein griechisches Delta für Anna Livia Plurabelle, deren Monogramm ALP zudem Aleph bzw. Alpha, die Anfangsbuchstaben des hebräischen bzw. griechischen Alphabets, und damit Ursprung, evoziert; ein liegendes großes E bedeutet Earwicker, den liegenden Riesen. Dazu verwendet Joyce mystische Zahlensymbolik (Buchstaben bedeuten Zahlen, diese wiederum bestimmte mystische Inhalte). Hierher gehört auch das Spiel mit den Initialen, die die Figuren im ganzen Text präsent halten. Die Sprachen gehen nach Vico mit dem Ende eines Zyklus nicht verloren, sondern sie überlagern einander, bleiben unterschwellig erhalten; anschaulich wird diese Überlagerung durch die Etymologie, die Bedeutungsveränderung eines Wortes. *Finnegans Wake* versucht im Anschluss an Vicos Theorie Ungleichzeitiges gleichzeitig darzustellen, ineinander zu schieben, und damit die Zeit gewissermaßen als Illusion zu entlarven. Die Simultaneität der Epochen nützt Joyce auch, um ständig urtümlich Unbewusstes, besonders sexuelle Untertöne, in den Text einzuarbeiten. Dem ersten Zeitalter entspricht ferner die Theokratie, dem zweiten die Aristokratie, dem dritten die Demokratie. Jedes Zeitalter wiederholt nun in sich wieder die vorangegangenen, ehe der ganze Zyklus in einem kurzen *Ricorso* zum Abschluss kommt bzw. in einen neuen Zyklus übergeführt wird.

Berichtet wird im *Wake* über einen Tag und eine Nacht im Leben der Familie Earwicker. Neben Humphrey Chimpden werden noch seine Frau Anna Livia Plurabelle und die Kinder Shem, Shaun und Isabel erkennbar. Es geht das Gerücht, dass sich Earwicker ein sittliches Vergehen an zwei Mädchen im Dubliner Phönix-Park zuschulden kommen ließ. Darüber wird im Wirtshaus heftig diskutiert. Oder bildet sich Earwicker dies nur ein, weil er schuldbewusst Anspielungen erkennt, wo gar keine vorhanden sind? Immerhin wäre ein Motiv vorhanden: seine Frau genügt ihm nicht mehr; er wirft sogar ein Auge auf die eigene Tochter, Anspielungen auf Inzest durchziehen den Text, z. B. in Form des Anagramms 'insect' ('incest') und anderer Insektenvokabeln (man vgl. die von der Psychoanalyse beschriebene Zensur durch das Bewusstsein). Earwicker fühlt sich von der jüngeren Generation verdrängt. Als er endlich betrunken ins Bett fällt, versetzt er sich im Traum in seinen Sohn Shaun. Auch Anna Livia ist keine Unschuld, über ihr voreheliches Treiben wird manches gemunkelt. Besonders zwei Waschfrauen an der Liffey hecheln die Skandale im Zusammenhang mit Earwicker und Anna durch (sie waschen ‚Schmutzwäsche‘). Den Schluss bildet eine Reprise (*Ricorso*) der ‚Ereignisse‘ des Tages und der Nacht, ehe der letzte Satz abbricht - und auf der ersten Seite des Buches zu Ende geführt wird (bzw. zu Ende geführt worden war).

13.2.2. Übersetzungsvergleich

Unsere Beispiele für Übersetzungsversuche - so muss man hier wohl vorsichtig formulieren - entstammen dem Kapitel 'Anna Livia Plurabelle'. Wie gesagt unterhalten sich zwei Waschfrauen an der Liffey (unter anderem) über die Earwickers. Als Partnerin von

Earwicker (Noah, Everybody usw.) ist Anna Urmutter, Zivilisationsgründerin, eine Göttin im Sinne Vicos. Vor allem aber ist sie der Fluss, der Dublin durchschneidet. Daher werden zahlreiche Örtlichkeiten, die sie durchfließt, Nebenflüsse etc. genannt. Das ganze Kapitel steht im Zeichen des Wassers und des damit verbundenen Vokabulars; unzählige Flussnamen tauchen auf. Die Wäscherinnen erzählen nicht linear, sondern sie umkreisen bestimmte Motive, wie auch der Lauf der Liffey beinahe kreisförmig ist.

In der folgenden Passage dreht sich das Gespräch zunächst um Earwicker: „And his derry’s own drawl and his corksown blather and his doubling stutter and his gullaway swank.“ Der Satz beschreibt Earwickers dialektale Sprechweise, wobei irische Provinzen bzw. Städte (Derry, Cork, Dublin und Galway) zu ihrer Charakterisierung genannt werden; Derry ist zugleich auch ein Flussname. **Wolfgang Hildesheimer**, einer der ersten, der eine teilweise *Wake*-Übersetzung gewagt hat, überträgt: „Und sein gedänt Derryliktchen und sein corkiger Schwatz und sein doppeltes Stotter und sein Gallwegsgestellz.“ Der uns schon bekannte findige **Hans Wollschläger** macht aus dem Satz zwei gereimte Verse: „Und sein dérryg Gestämmel und córkig Gequátsch und sein Túmblingsgestötter und Gállwehsgelátsch.“ ‚Tumbling‘ und ‚Gallweh‘ nützen phonetische Assoziationen des Deutschen, ob ‚derryg‘ vielleicht Kommissar Derrick meint, muss offen bleiben - erlaubt ist auch diese Assoziation. Selbst der nüchterne und in der *Ulysses*-Übersetzung manchmal unbeholfene **Goyert** lässt sich von der Vorlage inspirieren: „Und seine Belfastreden und sein vercorkstes Geplapper und sein Dublsinn-Gestotter und sein Galliwog-Stolz.“ Die eigentümlichste Version, und nicht nur an dieser Stelle, liefert **Dieter H. Stündel** in der bereits eingangs zitierten, 1993 erschienenen Gesamtübersetzung des *Wake*: „Und mit derry ihm eigenen learmigen lennesamen Sprechweise und seiner vercorribsten Schwarzeelstern und seinem dappelinnten Gestourtter und gallwegishim Geflynker.“

Von *Finnegans Wake* existiert auch eine **französische Fassung** von Teilen des Anna Livia-Kapitels, die von Samuel Beckett, Ivan Goll, Philippe Soupault und einigen anderen unter Beteiligung des Autors angefertigt und bereits 1931 veröffentlicht wurde. Auch dort ist der Urtext manchmal kaum wiederzuerkennen, wohl vor allem deshalb, weil Joyce weniger auf irgendeiner Form von Treue, als auf der optimalen Nutzung der Möglichkeiten des Französischen bestand. Der obige Satz lautet dort „Et sa voix qu’il traîne derryère chaque phrase de sa bouche onflée de mots corquets et tous ses bégaiements à dublintente, le farceur qu’il est sans égalouégaux.“

Fahren wir fort im Original: „How elster is he a called at all? Qu’appelle? Huges Caput Earlyfouler.“ ‚Elster‘ statt ‚else‘ bedarf für einen deutschsprachigen Leser keines Kommentars, hier wird auf ihren sprichwörtlich diebischen Charakter angespielt - mit sexuellen Untertönen, wie aus dem folgenden zweifelsfrei erhellt. Überdies ist Elster ein Flussname, ebenso wie ‚Qu’appelle‘. ‚Huges Caput Earlyfouler‘ ist zusammengesetzt aus ‚Hugo Capet‘, dem Franken-König, und dem deutschen König Heinrich mit dem Beinamen der Vogler (Henry the Fowler). Dass wieder einmal die Initialen HCE verarbeitet werden, sei nur am Rande vermerkt. ‚To foul‘ bedeutet bekanntlich beschmutzen, besudeln, und ‚fowl‘ Geflügel - Grund genug für größtenteils eindeutige Übersetzungen. Hildesheimer: „Oder heißt er denn sonst wie? Qu’appelle? Hüno Caput Erstvögler.“ Wollschläger: „Wie sommest benamst man ihn überhaupt? Qu’appelle? Hughes Cappes Eiligvögler.“ Goyert: „Wie heyst er Ben ur? Heister? Huges Caput Earlyfouler?“ Stündel: „Wie endres kann man ihn nebnnen? Seinen Naremen? Hugo Capütt

ÄrschtFöckler.“ Die französische Version: „Comment le prénomme-t-on encore? Hughes Caput Earlyfowler.“

Die Fortsetzung der Stelle im Original lautet: “Or where was he born or how was he found? Urgothland, Twistown on the Kattekat? New Hunshire, Concord on the Merrimake?” Hier nimmt die Geographie überhand: Gotland ist eine schwedische Insel; Ur ist ein Flussname; Tvis bedeutet im Dänischen Streit, Zwist; Kattegat ist der Name des Meeres zwischen Schweden und Dänemark. Die beiden Sätze beruhen auf einem Merkwürdigen, wie er im Geographieunterricht verwendet wurde: „Maine, Augusta, on the Kennebec, New Hampshire, Concord, on the Merrimac“ - ein Paradebeispiel von intertextuellem Verweis. Hildesheimer übersetzt: „Wo ward er geboren wo ward er gefunden? Urgothland, Tristadt am Katergatt? Neu Hunnland, Kronkork an der Tavarne?“ Wollschläger: „Und wo ward geborn er und wie wurd er funden? Z’Urgottland, Zwiestatt am Kittekat? Neu-Hunshire, Congort am Merrimach?“ Goyert: „Oder wo wurd er geboren oder wie wurd er gefunden? Urgothland, Zwiststadt am Katerkat? Neu Hunstein, Friedensburg an der Kneipe?“ Stündel: „Oder wo ward er geboren und wie wurde er gefunden? Im Ugotenland, Drübstan am Kattekat? Neu Hunnhör, Kongord am MayrriMacker?“ Die französische Übersetzung: „Est-il né nil part, où l’a-t-on trouvé? L’Urgothlande, Twistville sur le Kattegat? L’Humi, Concorde sur le Merrymake.“

Weiter geht es mit der Frage, ob Earwicker und Anna Livia eigentlich rechtmäßig verheiratet sind: “Who blocksmitt her saft anvil or yelled lep to her pail? Was her banns never loosened in Adam and Eve’s or were him and her but captain spliced? For mine ether duck I thee drake. And by my wildgaze I thee gander.” ‘Blocksmitt’ erinnert an ‘blacksmith’ oder ‘locksmith’ und dieses zusammen mit ‘anvil’ (Amboß) an die berühmte schottische Hochzeits-Schmiede in Gretna Green; ‘lep’ meint wohl ‘leap’, aber auch ‘lap’. ‘Banns’ sind die drei Aufgebote, ‘loosened’ erinnert klanglich an ‘licensed’; ‘Adam and Eve’s’ ist die bereits im ersten Satz auftauchende Kirche am Ufer der Liffey; ‘splice’ heißt in der Seemannssprache zwei Tauenden verbinden, im Slang aber heiraten. ‘Ether duck’ ist die Eiderente, ‘wildgaze’ meint Wildgans (mit einem Verweis auf Ibsen, der im *Wake* häufig auftaucht). Die beiden letzten Sätze spielen unüberhörbar auf den anglikanischen Hochzeitsritus an. Und wieder haben sich unbemerkt ein paar Flussnamen eingeschlichen, nämlich ‘Bann’, ‘Duck’ und ‘Drake Creek’. Hildesheimer meint dazu: „Wer hämmt ihr die savtige Ambrost und entglahnt ihr die Ammer auf Anruf? War die Ehe sankt Adam und Eva genahtet, oder flickt ihn und sie der Käptn? Als meine Eider enterich dich in Ewigkeit. Durch meinen Wilden ganz und gänserdich.“ Zumindest die Ammer ist zweifelsfrei als Fluss identifizierbar, wahrscheinlich soll auch Glahn einen solchen bezeichnen - vielleicht die Glan? Wollschläger: „Wer behämmerte samft ihr den Amboß, ihren milchleer geeimerten Schoß? Bot man denn nimmer sie auf in Adam und Eve’s oder zweißte sie einzig der Capudän? Als mein ätherlicht Entlein enter-ich dich. Als meine Wildganz dich zu begantern.“ Goyert übersetzte nach einer frühen Fassung des Originals, in der der erste Satz dieser Passage noch fehlte: „Wurden sie nie in St. Adam bei Heva heruntergekanzelt oder ainte sie beide der Kapitän? Als meine Ente entricke ich dich. Und durch meinen Wildgansblick wirst du mein Gänserich.“ Stündel: „Wer schmiedete ihren sanften Ambus oder entbierte ihr kübelweise den Schoß? Wurden ihr Banasprüche saint Adam und Eva jedermahuls gelezat oder wurden er und sie nur von Käpten vermemelt? Denn main Eid er willdentelich na’amal ich dich. Und bei meiner Wildglanz werde ich dich ganterne.“ Zumindest die Memel ist

als Fluss bekannt, sicher verbergen sich noch andere in den Übersetzungen. Die französische Version: „A-t-on crié leur bans à la Damève ou furent-ils noués de par le capitaine? De mes ailes de victoire je te couvre ma poupoule. Et mon regard d’oie sauvage te fera mon jars.“

Betrachten wir noch einen letzten Abschnitt dieser Passage: “Flowey and Mount on the brink of time makes wishes and fears for a happy isthmus. She can show all her lines, with love, license to play. And if they don’t remarry that hook and eye may! O, passmore that and oxus another! Don Dom Dombomb and his wee follyo! Was his help inshored in the Stork and Pelican against bungelars, flu and third risk parties?” ‘Wishes and fears’ ist verballhornt aus ‘fishes and weirs’ (Reusen); (marriage) ‘lines’ bedeutet die Eheurkunde; die Phrase mit ‘hook’ und ‘eye’ erinnert an die standardisierte Schlussfloskel irischer Märchen: „And if they don’t live happy that you and I may.“ Der Satz ‘O, passmore ...’ scheint eine Aufforderung an die zweite Wäscherin zu sein, ein Wäschestück hinüberzureichen. ‘Oxus’ ist eine dialektal verschliffene Form von ‘ask us’; ‘dom’ bedeutet im Holländischen dumm. ‘Help inshored’ leitet sich wohl aus ‘health insured’ her, ‘Stork’ und ‘Pelican’ waren jedenfalls zwei Dubliner Versicherungsgesellschaften; ‘third risk party’ verdreht einen Fachterminus des Versicherungsjargons, nämlich ‘third party risk’. Eine ganze Flusssippchaft ist hier nachzutragen: Line, May, Pasmore, Oxus, Don, Pelican, dazu bedeutet ‚folyó‘ ungarisch Fluss; ‚wee follyo‘ kann als ‘we follow you’ entschlüsselt werden oder als winziges Flüsschen oder ‘weird folly’ oder auch ‘wife’ und ‘following’ (Gefolge), oder einfach als ‘folio’ mit den entsprechenden Kombinationen. Hildesheimer übersetzt: „Flußbett und Humberg für Zeit und für Wende hegen anstieg und abfallerseits fröhliche Freinacht. Zeigt all ihre Windung, Lieblust legalt ihr den Spöl. Und wenn die Heirat nicht statthak ihn mir selbst in die Öse. O, lech mir das ruver und frag mich was andarax! Don di thaka und sein flüsstrig Gefölgchen. War seine Helfte auch hafftfluchtverufert bei Storchen und Pelikan gegen Einschieber und Griff seitens Drittsteller?“ Wollschläger: „Flowey und Mount am Strande der Zeit wünscheln und scheun eine fräuliche Christmess’. Sie hat was zu bieten als Leibhaberin, nur immer herein! Und wenn sie nicht heiraten wieder, spring ich vielleicht ein’n. Ah, d’avon meer noch, flußtre mir andres! Don Dom Dombomb und sein ouindsickes Follyo!“ Bei Goyert fehlt wieder ein Satz: „Flüßlein und Berg wünschen und fürchten in alle Ewigkeit zur Flitterzeit glückliche Reihnacht. O reich mir das und gib uns das Maiander. Don, Dom, Domdomb und sein leises, flustiges Folio. War seine Maiden bei Storch & Pelikan gegen Eisbrecher, Glippe und Haffpflicht versichert?“ Stündel: „Flyß und Gehbürde auf der Bigge der Zeit wünscht und fierchtet röhlich Whynacktdenn. Sie kann all ihre Kurawehn zeugen, mit Liebe, liebzambesiertes Speyl. Und wenn die sich nicht wieder zur Heuratt übelregen, dann suhlete aich phillächzt dasauf. Eau, ellis mir das und falrage was inndres! Don Domdie Dumpflin und sein kleinäß Gehfolge. War die Hilfe seiner Gehsunthäut bei Storrich und Pellekahn durch Einbriescher wieder angeriffen, durch Innflußenzak und Dreiseako.“ Die französische Version: „Coulette et Lemont, quant l’heure est Noël craignent et espèrent un isthme joyeux. O passe la main et pô selautre. Dom Dom Dombomb et elvette sa mie. Est-ce qu’il assura son aide chez Cigogne-Pélican contre boupilleurs, glippe et tiers périlleux?“

13.3. Arno Schmidt als Übersetzer

Nach dem Blick auf die oft verschlungenen Wege der deutschen Joyce-Übersetzungen sind ein paar Worte über den als graue Eminenz hinter diesen Aktivitäten erkennbaren Arno Schmidt angebracht. Schmidt selbst wurde erstmals während des Krieges als Dolmetscher mit den Problemen des Übersetzens konfrontiert. In den fünfziger Jahren übersetzte er dann für Rowohlt mit Hilfe seiner Frau gängige Romanliteratur aus dem Englischen; erst in den sechziger Jahren mischten sich unter die übersetzten Werke immer mehr ‚literarische‘ Titel, v. a. Klassiker aus dem 19. Jahrhundert wie J. F. Cooper, E. Bulwer, Wilkie Collins und E. A. Poe, zu deren Vermittlung er auch durch zahlreiche kritische Beiträge und Funkessays beitrug. Dazu kamen erste Fingerübungen an Werken von Joyce. Kein Zweifel, Schmidt hatte sich als Übersetzer nach den ‚Brotarbeiten‘ der fünfziger Jahre so weit etabliert, dass er selbst Vorschläge für zu übersetzende Titel, die ihm am Herzen lagen, durchsetzen konnte.

Eine zusammenhängende Theorie des Übersetzens hat Schmidt nicht hinterlassen; seine einschlägigen, meist praxisorientierten Äußerungen finden sich in den Auseinandersetzungen mit - durchgehend harsch kritisierten - älteren Übertragungen. Er fordert vom literarischen Übersetzer dichterische Fähigkeiten, die Beherrschung des Handwerks allein reiche nicht aus. Vor allem müsse sein Wortschatz im Deutschen überdurchschnittlich ausgebildet sein. (Von hier ließe sich eine Verbindung zum kreativen Übersetzungsstil Wollschlägers herstellen.) Für Übersetzungen älterer Werke schlägt Schmidt die Benutzung von Wörterbüchern der Epoche vor, da in moderneren „laufend viele efemere Bedeutungen gestrichen“ würden. Die anzustrebende Treue der Übersetzung bezieht er zunächst auf den Umfang, der je nach Sprache in einem bestimmten Verhältnis zum Original stehen soll. Aus der Beschäftigung mit verschiedenen Übersetzungen aus dem Englischen ermittelt Schmidt einen idealen Vergrößerungsfaktor bei Übertragungen aus dieser Sprache.

Infolge der berufenen ‚Einsilbigkeit‘ des Englischen ist bei jeder Übersetzung grundsätzlich ein Vergrößerungsfaktor anzusetzen, der bei bester Arbeit 1,10 oder ganz dicht darunter betragen muß [...]. [...] wenn er darunter liegt, hat man gekürzt, ist er höher, verwässert.

Weder kürzen noch verwässern, das ist eine Variante der Forderung nach Treue. Im Grunde schwebt Schmidt eine Wort-für-Wort-Übersetzung vor, da die Idee eines Umrechnungsfaktors nur in diesem Fall sinnvoll ist. Die Treue muss sich auch auf Details wie die Interpunktion und auf Fußnoten, Motti und alle anderen Paratexte und ‚Beigaben‘ zu einem Text erstrecken.

Der geforderten Treue widerspricht aber in mancher Hinsicht der in Schmidts Übersetzungspraxis hervortretende Hang zur Kreativität, zu Wortneuschöpfungen und Archaismen, zum Sprachspiel, auch an Stellen, die solches gar nicht notwendig machten. Dies ist sein hauptsächliches Verfahren, um eine ‚dichterische‘ Note in die Übersetzungen zu bringen. Wie in seinen eigenen Werken lässt Schmidt auch in seinen Übersetzungen eine ausgesprochene Phobie gegenüber allzu geläufigen und daher verbrauchten Wörtern erkennen. ‚Großkreis‘ für einen einfachen ‚circle‘, ‚umcirt‘ für ‚encircled‘, die altertümliche Form ‚der Schatte‘ für ‚shadow‘, ‚Vierzehntnacht‘ für ‚fortnight‘, ‚Cavernositäten‘ für ‚caverns‘, ‚Weißnis‘ für ‚whiteness‘, ‚Träumungen‘ für ‚dreams‘, ‚Wünschungen‘ für ‚desires‘, ‚Gebärdung‘ für ‚manner‘, ‚Himmelsstriche‘ für ‚regi-

ons', ‚Tollmannsidee' für ‚mad idea', ‚kecklich' für ‚boldly', ‚Posto fassen' für ‚to station', ‚Überschimmer' für ‚rich lustre', ‚Farbanflug' statt ‚color', ‚Perückoid' für ‚wig', ‚hinwriggeln' für ‚scramble over', ‚sorgenfaltigst rationiert' für ‚hoarded' - das sind einige Beispiele für gesuchtes Vokabular, wobei in den zuletzt genannten Fällen die Grenzen der treuen Übersetzung wohl überschritten werden. ‚Barock' ist das von der Literaturkritik gerne für solche Phänomene gebrauchte Wort, das hier ausnahmsweise passt. Offenbar auf die Beibehaltung der Lautgestalt - ein wichtiger Faktor auch für Schmidt - sind die folgenden, nicht weniger gesuchten Übersetzungen abgestellt: ‚steppte' für ‚stepped', ‚Gegelle' für ‚yell', ‚längelang' für ‚headlong', ‚Motilität' für ‚motion', ‚gierend' für ‚eager'. Schmidt macht kaum einen Unterschied zwischen Übersetzen und Dichten, z. B. verwendet er mit erstaunlicher Selbstverständlichkeit die für seine Texte charakteristischen Kürzel ‚&' für ‚und' sowie ‚1' für ‚ein'. Bei allen Treueschwüren ist die Vorlage auch für Schmidt nur Rohmaterial für eine äußerst subjektive Interpretation, in musikalischer Terminologie: für Variationen über das Original. Im Zweifelsfall schiebt sich die Absicht, ‚poetisch' zu schreiben, vor das Treuepostulat, das verlangen würde, *poe-tisch* - die zitierten Beispiele sind allesamt Schmidts *Poe*-Übersetzungen entnommen - zu schreiben. So finden sich in den **Poe-Übersetzungen** auch so manche durch die Vorlage nicht motivierte Zusätze, Überpräzisierungen u. ä.

Überprüfen wir diesen Eindruck anhand einiger Stellen aus der Erzählung *MS. Found in a Bottle* (bei A. Schmidt: *Manuskriptfund*). Ein Schiffbrüchiger wird in der Nähe des Südpols von einem gespenstischen Schiff mit greiser Besatzung (dem Fliegenden Holländer?) aufgelesen. Die Besatzung scheint willenlos ihrem Schicksal, dem Dahindriften in einer starken Strömung, ergeben. Der Kapitän nimmt kaum Notiz von dem neuen Passagier.

He murmured to himself - as did the first seaman whom I saw in the hold - some *low peevish syllables* of a foreign *tongue*; and although the speaker was *close at my elbow*, his voice seemed to reach my ears from the *distance of a mile*.

Er murmelte mit sich selbst, gleich jenem ersten Seemann, den ich im Schiffsraum sah, ein *grämelnd leises Gesilbel* in fremder *Zunge*; und ob schon der Sprechende *ellbogendicht* neben mir war, schien seine Stimme mein Ohr aus *meilenweiter Entfernung* her zu erreichen.

Das unergründliche Schicksal nimmt seinen Lauf, das Schiff stürzt in einen Strudel bzw. Abgrund. (Im 19. Jahrhundert kursierten noch diverse kruse Theorien über den Erdaufbau, z. B. dachte man, dass an den - noch unerforschten! - Polen Abgründe ins Erdinnere führten; man vgl. J. C. Symmes u. J. McBride: Symmes' Theory of Concentric Spheres, 1826, nach der sich die Erde aus hohlen, konzentrischen und bewohnten Sphären zusammensetzt, in der Nähe des 82. nördlichen Breitengrades sollte eine Öffnung in die inneren Erdschichten führen. Dieses Thema beschäftigte Poe übrigens auch in anderen Erzählungen wie *A Descent into the Maelström* und *Arthur Gordon Pym*).

[...] the ice opens suddenly to the right, and to the left, and we are whirling dizzily, in immense concentric *circles, round and round* the borders of a gigantic amphitheatre, the summit of whose *walls* is lost in the *darkness and the distance*. But *little time* will be left me to *ponder upon my destiny!* The circles rapidly grow small - we are plunging madly within the grasp of the *whirlpool* - and amid a roaring, and bellowing, and thundering of ocean and tempest, the *ship is quivering* - oh God! and - *going down!*

Das Eis öffnet sich plötzlich zur Rechten; auch zur Linken; und wir wirbeln wie betäubt, in immensen konzentrischen *Kreisungen, so rund wie rund wie rundherum*, in einem gigantischen Amfi=Theater, dessen *Wandungen* sich nach oben hin in *Dunknis & Distanz* verlieren. Aber nur *karge* Zeit wird mir

vergönnt sein, über mein *Kismet zu meditieren* - die Kreise werden sehr rasch enger - wir strudeln wie irr, gepackt vom *Wirbelpfuhl* - und inmitten des Röhrens & Blökens & Donnerns, von Ozean und von Sturm, beginnt das Schiff zu vibrieren oh GOTT! und - *alles versinkt* -