

EIN JAHRHUNDERT.-ROMAN: ULYSSES VON JAMES JOYCE

Wolfgang Wicht

1999 häuften sich Umfragen nach den auf vielerlei Gebieten bedeutendsten Leistungen des alten Jahrhunderts. In Amerika und England beanspruchte dabei die schöngeistige Literatur viel Aufmerksamkeit. Die Enquete nach dem bedeutendsten Roman sah das 1922 erschienene Werk des Exil-Iren James Joyce stets auf einem der vorderen Plätze. In New York erkoren ihn führende amerikanische Autoren und Literaturwissenschaftler einhellig zum besten englischsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts. Auf dem dritten Rang schon folgte ein weiteres Werk von Joyce, *Ein Porträt des Künstlers als junger Mann*. Dazwischen lag *Der große Gatsby* von Francis Scott Fitzgerald; danach kamen *Lolita* von Vladimir Nabokov und *Schöne neue Welt* von Aldous Huxley auf die Plätze vier und fünf. Unter dem Aspekt der formalen Innovationen, wie sie das 20. Jahrhundert besonders markieren, dürfte über die Rangsetzung der beiden Joyce-Werke, zumindest was die englischsprachige Literatur betrifft, kaum zu verhandeln sein.

Die Auszeichnung der beiden Romane des Iren und des Nabokov-Buchs verweist im Rückblick auch auf die Rolle der Zensur unter bestimmten kulturpolitischen gesellschaftlichen Bedingungen. Eine markante Besonderheit des viktorianischen und nachviktorianischen England wie* auch der USA äußerte sich darin, daß in einer politisch vergleichsweise liberalen, toleranten Ordnung, welche Gedanken-, Bewegungs- und Versammlungsfreiheit förderte, eine Atmosphäre öffentlicher Moral herrschte, die sich, gestützt auf protestantisch-puritanische Religiosität, durch Bigotterie, Intoleranz, Körperfeindlichkeit und einen ziemlich genau eingegrenzten ästhetischen Geschmack charakterisierte. Trefflich bezeugt es das Anekdotische: Königin Victoria soll einer ihrer Töchter, der vor dem Beischlaf im Ehebett bangte, gesagt haben, sie möge einfach still liegen und an England denken. Rupert Christiansen hat in einem aufschlußreichen Buch untersucht, wie diese repressive Toleranz einer liberalen Gesellschaft sogar noch schlimmer wirken kann als die offene Gewalt eines Polizeistaats.¹ Er hat ebenso darüber informiert, wie sich vor allem gegen Ende des Jahrhunderts individuell und unter der Oberfläche eine Gegenbewegung formierte, die sich auf künstlerische Neuerungen einlassen wollte. Dazu zählen beispielsweise die Wagnereuphorie nach 1877, die emphatische Nietzsche-Rezeption zwischen 1895 und 1918, die Begeisterung für die Tänzerin Loie Fuller und dann für die Balletts Russes sowie die von dem Kunstkritiker Roger Fry organisierten Londoner Post-Impressionisten-Ausstellungen 1910 und 1912. Wie eigentlich in der Regel, mußte die schöngeistige Literatur am längsten das repressive Klima moralisierender Kleingeisterei erdulden. Joyce ist ein Kardinalfall.

Schon mit seinen Kurzgeschichten *Dubliners* brauchte Joyce Jahre, von 1906 bis 1914, bis ein Verleger es wagte, die Sammlung zu veröffentlichen. Selbst die Setzer in Druckereien weigerten sich, die mit „unanständigen“ Wörtern durchsetzten Texte auf die Druckplatten zu bringen. Joyce wiederum weigerte sich, sich zu prostituieren. Den Roman *The Portrait of the Artist as a Young Man* lehnten 1914 und 1915 verschiedene Verleger in Dublin und London in vorauseilendem Gehorsam gegenüber drohender Zensur ab. Nach einigem Hin und Her erschien er schließlich Ende 1916 in New York. Zum denkwürdigsten Fall staatlicher Zensur aber wurde *Ulysses*.

Dieser Roman arbeitete mit Textpassagen von vorsätzlicher Obszönität und Blasphemie gesellschaftlicher Verlogenheit entgegen. Er war sowohl das kühnste und experimentellste Werk des literarischen Modernismus als auch ein Politikum. Das dargestellte Erotische und Sexuelle unterzogen gleichermaßen den moralischen Philistinismus, den britischen Kolonialismus und die katholische Kirche aufklärerischer Kritik.

So nimmt es keinesfalls wunder, daß *Ulysses* weder in England noch in den Vereinigten Staaten erscheinen konnte. Letztendlich wurde es durch die amerikanische Inhaberin der Buchhandlung Shakespeare & Company in Paris verlegt. Sylvia Beach spekulierte nicht zuletzt darauf, daß ein „rares Buch“ für Liebhaber am Ende höchste Preise erzielt. In den Vereinigten Staaten stand der Roman auf Grund von Vorabdrucken in der Zeitschrift *The Little Review* schon seit dem 21. Februar 1921 unter Publikations- und Verbreitungsverbot. England, Irland, Kanada und Australien setzten es nach der Pariser Veröffentlichung auf den Index. Der Zoll fahndete seitdem nach dem verruchten Objekt wie nach harten Drogen. Sogar dem Cambridger Literaturwissenschaftler F. R. Leavis wurde 1926 die Einfuhr eines Exemplars für Seminarzwecke versagt. Erst mit einem berühmt gewordenen Urteil vom 6. Dezember 1933 über das anhängige Verfahren „Die Vereinigten Staaten von Amerika gegen das Buch mit dem Titel 'Ulysses'“ hob ein Richter namens John Woolsey den Bann auf. Irland folgte 1934, England 1936, Kanada erst 1949.

Weitere Details der staatsamtlichen Verfolgung von Literatur sind in jüngerer Zeit ermittelt worden. Nahezu gleichzeitig wurden das Buch *James Joyce and Censorship* des Kanadiers Paul Vanderham (Basingstoke und London: Macmillan, 1998) und ein

ausführlicher Artikel von Allan Travis, Innenpolitikredakteur der Tageszeitung *The Guardian*, in dieser Zeitung am 15. Mai 1998 veröffentlicht. Vanderham hat auf der Grundlage eines detaillierten Quellenstudiums in Archiven die amerikanische Verbotsgeschichte detailliert nachgezeichnet. Travis nutzte die durch die Initiative „Offene Regierung“ ermöglichte vorzeitige Öffnung von englischen Staatsarchiven. Das Ergebnis ist ein aufschlußreicher Befund darüber, wie sich im moralinsauren Regierungsspießer entrüsteter Frust mit der perversen Lust an Verbot und Verfolgung vereinen.

Die Londoner Schlüsselfigur hieß Sir Archibald Bodkin, seines Zeichens Regierungsdirektor für öffentliche Strafverfolgung. Im Dezember 1922 erhielt er ein Exemplar von *Ulysses*, das der Zoll beschlagnahmt hatte. Er las nach eigener Aussage immerhin die letzten 42 Seiten (690 - 732) des Texts. Das reichte ihm. Sein Fazit war: „Nach meiner Meinung findet sich mehr, ja viel mehr, als schlechthin Vulgäres oder Ordinäres; es gibt eine Unmenge Schmutz und Obszönität.“² Vor solchem Staats- und sittegefährdenden Schriftgut mußte die Gesellschaft geschützt werden. Bodkin bewirkte das amtliche Verbot. 1926 schrieb er im Zusammenhang mit Leavis' Antrag auf Erhalt des *Ulysses* an den Prorektor der Universität Cambridge, daß das Buch „viele Stellen“ enthalte, „deren Anstößigkeit es völlig verbietet, daß Menschen beiderlei Geschlechts sie zur Kenntnis nehmen dürften.“

Das Innenministerium hat Leavis später als „gefährlichen Fanatiker“ in die Akten eingespeichert. Stets unterliegen geheime Akteneinträge dem politischen Wunschenken.

Nimmt man *Ulysses* in die Hand, dann wird sofort deutlich, daß dieser Roman in Struktur und Sprache von dem des 18. und 19. Jahrhunderts mindestens so weit entfernt ist wie ein Bild von Braque oder Picasso von einem romantischen Landschaftsmaler. Wie radikal Joyce (mit Döblin und Brecht) „die Situation des Romans verändert hat,“³ soll im folgenden an einem verallgemeinernden Vergleich mit dem klassischen realistischen Roman des 19. Jahrhunderts sichtbar gemacht werden.

Mit dem Titel *Ulysses* (englisch für Odysseus) ist ein intertextueller Bezug auf die *Odyssee* aufgerufen. Zeitlich ist die Erzählzeit von 40 Tagen aktueller Handlung und zehn Jahren erzählter Handlung bei Homer auf *einen* Tag bei Joyce verkürzt. *Ulysses* spielt am 16. Juni 1904. Es ist der Tag, an dem Joyce in Dublin das erste Rendezvous mit Nora Barnacle, seiner weiteren Lebensgefährtin, hatte. Held Odysseus figuriert als kleinbürgerlicher Annoncenmakler ungarisch-jüdischer Herkunft namens Leopold Bloom. Der Roman hat 18 Kapitel, die lose jeweils einer Episode der „Odyssee“ zugeordnet werden können. Sie entsprechen nicht der ursprünglichen Reihenfolge. Eine Episode, die „Wandernden Felsen“, hat kein Äquivalent im Epos. Die Nichtsystematik und die vereinzelte Zufälligkeit der intertextuellen Anspielungen erklären die „Odyssee“ quasi zum Spielmodell, das eine allgemeine, mythologische, philosophierende Assoziationen auslösende Vergleichsebene über das konkret erzählte Geschehen lagert. Joyce zerstört damit eine Grundannahme des realistischen Romans, nämlich der Logik seiner eigenen Erzählgeschichte zu folgen. Daß sich Joyce nicht mehr auf das Inzestöse der Verbindung von moralischem (ideologischem) Zielpunkt und narrativer Struktur einläßt, hat zugleich höchste Konsequenz für die literarische Erkenntnisebene. Denn *Ulysses* behandelt dezidiert Irland. Irland ist sein Thema, sein Ort, seine soziale Bedingung, sein Sympathie- und Kritik-Objekt. Es wird peinlich genau, dokumentarisch nachgerade, repräsentiert. Die radikale ästhetische Innovation hat zwei wesentliche Funktionen. Zum einen weigert sich der Roman, sich an die englische Romantradition anzulehnen; er konstituiert sich als anti-englischer, nachhaltig irischer Text. Zum zweiten stellt seine intertextuelle kosmopolitische Komponente (neben der Präsenz der *Odyssee* vielfältigste Bezüge und Anspielungen auf die Bibel, Aristoteles, Bruno, Shakespeare, Augustinus und viele, viele andere) das Irische in ein Koordinatensystem, das über den Horizont der Grünen Insel hinausweist. Die aus der Romananlage erwachsende immanente Polemik richtet sich in doppelter Richtung gegen das literarische Hauptmodell herrschender Kolonialkultur wie auch gegen selbstzufriedenen, paralytischen, fundamentalistischen irischen Nationalismus. Joyce erscheint als radikaler irischer Schriftsteller und zugleich als radikaler Kritiker des irischen, Katholizismus-gestützten Fanatismus. *Ulysses* ist ein polemischer politischer Roman. Es ist durch die Fülle des Parodistischen, Ironischen, Sarkastischen, Wortspielerischen und anderer Stilelemente auch ein komischer Roman, bestimmt einer der komischsten der Weltliteratur.

Neben Bloom figuriert eine sekundäre Hauptfigur, Stephen Dedalus, anspielend auf den Telemachos der Epos (und Protagonist des früheren *A Portrait of the Artist as a Young Man*), ein intellektueller angry youngman, ein bißchen autobiographisch bestimmt. Die dritte Figur, die Penelope der *Odyssee*, ist Molly Bloom, Leopolds im Unterschied zum Homerschen Epos *ungetreue* Gattin. Ihre große Romanstunde schlägt erst im Schlußkapitel. Mit einem inneren Monolog ohne Punkt und Komma, in der

deutschen Ausgabe fast 80 Seiten, kippt sie das in 17 Kapiteln Erzählte in Schräglage. Es ist das Kapitel, das Sir Archibald gelesen hat.

Vorsätzlich aber konstruiert Joyce keine Dreiecksgeschichte, wie sie im Roman und im Film bei Dreipersonenkonstellationen üblich ist. Bloom sieht sich in einer Art Vaterfunktion gegenüber dem Halbweisen Stephen. Molly allerdings hat einen Liebhaber, den Sänger und stadtbekanntes Frauenheld Blazes Boylan. Blooms Tag, Bloomsday, der 16. Juni, ist für Bloom traumatisch. Er streift auf odysseeischer Irrfahrt durch Dublin und weiß, daß Molly es zu Hause mit Boylan treibt. Untreue ist ein Hauptmotiv des Romans. Sie war, wie Pat Murphy in ihrem Film *Nora* (2000) herausgearbeitet hat, auch eine von Joyces subjektiven Obsessionen. Im Roman verschränkt sich das subjektive Moment mit dem Politischen und Ideellen. Untreue erweist sich als umfassendes, kennzeichnendes irisches Motiv. Irland ist das Land des Verrats an seinen Kämpfern für nationale Unabhängigkeit. *Ulysses* verdeutlicht, was die Katholische Kirche, der englische Kolonialismus und der militant-chauvinistische irische Nationalismus angerichtet haben.

Strukturell folgt *Ulysses* dem Modell der odysseeischen Abenteuer-Erzählung. Stationen an vielen Stellen Dublins werden von Bloom und Stephen durchlaufen, bis sie im 15. Kapitel tatsächlich zusammenkommen, um sich im 17. Kapitel wieder zu trennen. Ein Panorama der Stadt entsteht, mit vielen Nebenfiguren, typischen Dublinern, bevölkert. Man hat gesagt, daß man nach dem Roman den Stadtplan von Dublin rekonstruieren könne. Wird also ein Stadt-Gemälde entworfen? Wird eine Geschichte erzählt? Wird der Leser veranlaßt, sich in eine fiktive Welt einzufühlen? Ist alles ein Experiment in Form? Alle Fragen sind offen! Zwischen den Fragen, in Differenzen bewegt sich der Roman.

Joyces konsequente Zertrümmerung des klassischen realistischen Romans mag durch die folgenden Merkmale belegt sein:

Erstens: Der klassische Roman operiert erzähltechnisch mit einem allwissenden Erzähler, der - entweder als anonym oder als Ich-Erzähler-seine Geschichte von Anfang bis Ende beherrscht und im einzelnen ausgestaltet. In *Ulysses* figurieren mehrere Erzähler, zunächst ein klassischer Er-Erzähler, dann wieder eine Erzähler-Figur oder im 16. Kapitel die Karikatur eines allwissenden Erzählers. Das 15. Kapitel, „Circe“, hat die Form eines surrealistischen phantastischen Dramas; das 17. Kapitel, „Ithaca“, besteht aus einem katechetischen Frage-Antwort-Dialog. In diesen beiden Kapiteln gibt es also gar keinen Erzähler, nur den textproduzierenden Autor. Zunehmend kommen Passagen des „free indirect discourse“⁴, des inneren Monologs der handelnden Subjekte, hinzu. Im Schlußkapitel erreicht der Monolog schließlich Kapitelumfang. Kein Erzähler oder gar Ich-Erzähler beherrscht mehr die erzählte Geschichte. Der textverfassende Autor selbst manipuliert bei Joyce erkennbar die Erzählstrategien im einzelnen. Der externe Regisseur kontrolliert das interne Spiel. Das ist funktional äußerst bedeutungsvoll. Die feste, ideologisch kodierte Sichtweise des klassischen Erzählers und des verborgenen Autors wird ausradiert.

Zweitens: Im realistischen Roman erzählt der Erzähler eine auf ein Ende ausgerichtete Geschichte mit Anfang, Konflikten und meist glücklichem Schluß. In der Regel ist es eine Heldenbiographie. In *Ulysses* ist der Text nur durch Zeit und Raum verklammert. Die Ereignisse beginnen morgens um acht und enden nachts gegen drei. In einem Schema zum Roman hat Joyce beim letzten Kapitel unter der Rubrik „Zeit“ die Zahl 8 in das Unendlichzeichen umgekippt, u. a. auch ein Symbol für die weibliche Genitalie. Von hier aus geht es ins Unendliche weiter. Der Schluß ist kein Schluß. Jede der 18 Episoden, die sich zu Uhrzeiten des Tages fortschreiben, steht für sich. Sie ergeben keinen Plot. Die klassische Interaktion zwischen Subjekt, Welt und Erzählung wird eliminiert. An die Stelle von Handlung und Fabel tritt das innertextliche Verhältnis von Wörtern und Motiven. Der Leser ist gut beraten, sich zu merken, was er gelesen hat. Es taucht wieder auf. Textverknüpfungen treten an die Stelle der biographischen Entwicklung des Helden.

Drittens: Der realistische Roman handelt in der Regel vom sozial aufwärts mobilen Protagonisten. Bloom bewegt sich weder aufwärts noch abwärts. Seine intimsten Wünsche sind - in „Circe“ und „Ithaca“ - in eigenwillige, sprachliche Passagen gewendet. Im fantastischen Drama erscheint er als sozialistischer Messias, der anstelle des Neuen Jerusalem das Neue Bloomusalem verkündet. Joyce macht daraus eine knackige Satire auf Heilslehren aller Art, auf religiöse wie politische. Im „Ithaca“-Katechismus verspricht sich Blooms innerster kleinbürgerlicher Wunsch, eine landadliges Schloß zu besitzen und in der Konsumgesellschaft grenzenlos zu schwelgen. Joyce veralbert damit das Modell des sozialen Aufsteigers grundsätzlich. Im Verlauf des alltäglichen 16. Juni ist Bloom zu Hause, beim Fleischer, im Bad, auf dem Friedhof bei einer Beerdigung, in einer Zeitungsredaktion, in mehreren Pubs, in einer Entbindungsklinik, im Bordell, in einem Imbiß für Nachtdroschkenfahrer und wieder zu Hause, dazwischen immer wieder auf Dublins Straßen. Am Ende hat er viel und zugleich nichts erlebt, und er hat nichts erreicht. Er ist einfach da, vorhanden, an diesem einen Tag. Er ist die zufällige

Figur im weiten Netz des irischen Ortes Dublin und der ideologisierten Welt von Nationalismus, Katholizismus, Fremdherrschaft, irischer Paralyse, Macht der Sprache.

Viertens: Die teleologisch gebaute Erzählung vom positiven Helden hat die Einfühlung des Lesers in dessen Schicksal zur Folge. Die Sympathie ist im realistischen Roman ein Moment bürgerlicher Ideologisierung. Die nichtlineare, nichtteleologische narrative Methode des *Ulysses* koppelt den Text ständig auf sich selbst zurück und ruft Kontexte und Intertexte auf. Der Leser wird gezwungen, mit dem Text umzugehen, nicht sich mit dem Helden zu identifizieren. Statt Einfühlung ist die geistige Initiative des Lesers gefordert.

Fünftens: Der klassische Roman baut darauf, daß seine Repräsentation von Menschen in der sozialen Wirklichkeit auf der Eindeutigkeit der Bedeutung sprachlicher Zeichen beruht. Er ist sich gewiß, daß metaphysische Konzepte wie Wahrheit, Liebe, Gott, Mensch, Vaterland, Tugend, Freiheit wirklichen Sinn haben. Der französische Philosoph Jacques Derrida hat das Logozentrismus genannt. *Ulysses* sprengt logozentrische Gewißheiten in die Luft. Parodistisch und wortspielerisch werden die hehren Konzepte unterminiert. Wortbedeutungen schillern. Gleiche Begriffe werden von unterschiedlichen Personen unterschiedlich verstanden. Bei den Rückkopplungen des Textes, den Textwiederholungen, bestätigt die spätere verbale Phrase nicht einfach die vorgängige, sondern schafft kontextuelle Abweichungen und damit Sinnverschiebungen. Es ergeben sich *diskursive Terrains*, offene Bedeutungsfelder, die der Leser wahrnehmen muß. Das Dilemma der Übersetzung dokumentiert diese Offenheit der sprachlichen Konstruktionen. Schon der unproblematisch erscheinende Romananfang hat es in sich: „Stately, (Komma!) plump Buck Mulligan came from the stairhead...“ Auffällig ist, daß am Beginn ein Adverb steht. Kein klassischer Roman begann mit einem markiert herausgestellten Adverb. Das 'S' des ersten Wortes indiziert den Anfangsbuchstaben von Stephens Namen und damit den Figurenschwerpunkt des ersten Teils des Romans. Das „normale“ Wort eröffnet weite Möglichkeiten von Vieldeutigkeit. In der Buchausgabe des Übersetzers Hans Wollschläger steht: „Stattlich und feist erschien Bück Mulligan am Treppenaustritt...“⁵ Wollschläger unterschlägt das Komma. Aber genau diese Komma-Abhebung des Adverbs ist wichtig. Das durch die Abgrenzung prominent gesetzte erste Wort demonstriert trefflich die semantische Instabilität und Vielschichtigkeit sprachlicher Zeichen. „Stately“, das Adverb, heißt würdevoll, gemessen, prächtig, stattlich, imposant, erhaben, vornehm. „Plump“, das Adjektiv und zweite Wort, heißt drall, prall, dick, beleibt, feist, stämmig, gut genährt, fleischig. Man könnte vorschlagshalber übersetzen: „Hochwürdig, so erschien der wohlgenährte Bück Mulligan am Treppenaufgang...“ Die Absicht wäre, zumindest das Zweideutige zwischen Körperhaltung und kariertem religiösem Ritual auszudrücken. Wollschlägers „stattlich“ sowie das fälschlich mit einem „und“ angeschlossene „feist“ (was beide Wörter zu Adverbien macht) gehen an den Feinheiten vorbei. Mulligan, identisch mit Joyces Jugendfreund Oliver Gogarty, war ein sehr sportlicher Typ. „Plump“ meint wohl eher „gut im Fleisch stehend“ und drückt den sozialen Gegensatz zu Stephens Hungerleiderfigur aus. „Feist“ bezöge sich eher auf einen Mönch, der im Mulligan metaphorisch kariert ist. Der erste Joyce-Übersetzer Georg Goyert hatte übrigens formuliert: „Gravitätisch kam der dicke Bück Mulligan vom Austritt...“⁶ Das Adverb ist zweifellos besser gewählt als bei Wollschläger; Adverb und Adjektiv sind grammatikalisch erhalten. Jenseits aller Übersetzungskritik, die hier nicht beabsichtigt ist, ergibt sich gerade aus der Übertragung ins Deutsche, wie ein Sprachprinzip des gesamten *Ulysses* funktioniert, das da heißt: mit Bedeutungen spielen, Bedeutungen verändern, Sprache als aktives Moment der Sinnbildung zu begreifen, die Differenzen von Bedeutung in der Kommunikation zu demonstrieren.

Sechstens: Der realistische Roman übte Kritik an mißlichen Erscheinungen der sozialen Wirklichkeit, und zwar mit der ideologischen Überzeugung, daß sie positiv zu überwinden seien. *Ulysses* übt vor allem Kritik an logozentrischen *Diskursen* und an allen Formen von *Ideologie*. Folgerichtig erwächst aus dem Roman keine Perspektive. Vielmehr stellt er nur dar, daß unter logozentrischer Voraussetzung jede Absurdität als Wahrheit verbreitet werden kann. Die Belegfälle sind u.a. utopische Ideen, christliche Religion und chauvinistischer militanter Nationalismus. Schlüssig ist nur der konkrete Alltag, manifestiert im lebendigen Dublin und im lebendigen Bewußtsein von Individuen. Die haargenaue Topographie des Ortes funktioniert als konsequente Inszenierung von Anti-Metaphysik.

Das auffälligste Moment von *Ulysses* ist das Fehlen von Abschlüssen. Nichts rundet sich. Keine Handlung, keine Botschaft, keine moralische oder ideologische Bestätigung finden sich. Das letzte Wort ist ein „Ja“. Mollys Gedanken kreisen um den Akt der Verführung Blooms 16 Jahre zurück: „und ich hab gedacht na schön er so gut wie jeder andere und hab ihn mit den Augen gebeten er soll doch noch mal fragen ja und dann hat er mich gefragt ob ich will ja sag ja meine Bergblume und ich hab ihn zuerst die Arme um den Hals gelegt und ihn zu mir niedergezogen daß er meine Brüste fühlen konnte wie sie dufteten ja und das Herz ging ihm wie verrückt und ich hab gesagt ja ich will Ja.“⁷ Das „Ja“ ist, wie üblich, höchst ambivalent. Ein „Ja“ zur Eheschließung? zum Beischlaf? zum Orgasmus? zum Leben im allgemeinen und besonderen? zur textlichen Repräsentation des Romans selbst? Was auch immer gemeint sein kann - das gewohnte Erzählende derart mißachtend, derart unheroisch-banal,

derart subjektiv, derart ungewiß, derart unentschieden, derart leseraktivierend, derart leserverunsichernd, derart erotisch hatte noch kein Roman geendet. Wer will endgültig entscheiden, was dieses Zeichen „Ja“ eigentlich bezeichnet, wo es denn von vielen Möglichkeiten etwas besitzt? Das Schlußwort kennzeichnet den Roman schlüssig.

DER AUTOR:

Wolfgang Wicht (geb. 1937) war bis zum Eintritt in den Ruhestand Professor für Englische Literaturgeschichte an der Universität Potsdam. 2000 erschien sein Buch *Utopianism in James Joyce's Ulysses* im Carl Winter Universitätsverlag Heidelberg.

ANMERKUNGEN:

1. Rupert Christiansen, *The Visitors: Culture Shock in Nineteenth-Century Britain*, London: Chatto & Windus, 2000.
2. Bodkin-Zitate zitiert nach Alistair Stead, *A Bodkin Bared*, in: *James Joyce Broadsheet*, no. 50, June 1998.
3. Bertolt Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst*, Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1966, Bd. T, 85.
4. Der Terminus folgt Jeremy Hawthorn, *Stu-dying the Novel*, London: Edward Arnold, 1992, 78-80.
5. James Joyce, *Ulysses*, übersetzt von Hans Wollschläger, Berlin: Volk und Welt, 1980, Bd. 1,7.
6. James Joyce, *Ulysses*, übersetzt von Georg Goyert, Zürich: Rheinverlag, 1956, 7.
7. Joyce, üb. Wollschläger, Bd. 2, 498.

Erschienen in:

VIA REGIA – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* Heft 70/71 2001, herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>