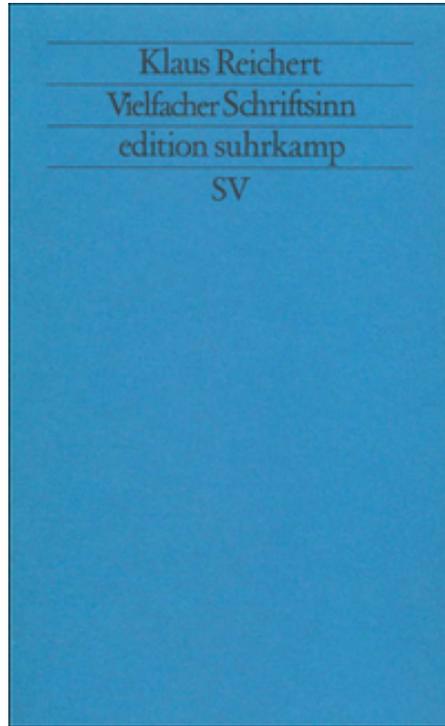


Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Reichert, Klaus
Vielfacher Schriftsinn

Zu »Finnegans Wake«

© Suhrkamp Verlag
edition suhrkamp 1525
978-3-518-11525-1

es 1525
edition suhrkamp
Neue Folge Band 525

Der vorliegende Band sammelt die vielfältigen Annäherungen des Joyce-Herausgebers und -Übersetzers Klaus Reichert an das als unlesbar geltende letzte Werk des polyglotten Schriftstellers. Die Arbeiten aus rund 25 Jahren spiegeln zugleich die Geschichte und die wechselnden Perspektiven einer immer wieder neu einsetzenden *Finnegans Wake*-Lektüre, vom Glauben an die grundsätzliche Entschlüsselbarkeit des Textes bis hin zu bescheideneren Vorschlägen einzelner Lesemodelle. Manche der Arbeiten sind an schwer zugänglichen Orten erschienen oder vergriffen, andere erscheinen hier zum erstenmal auf deutsch – so der vielbeachtete Vortrag über »Die Struktur des Hebräischen und die Sprache von *Finnegans Wake*« –, und wieder andere sind eigens für diesen Band geschrieben. Themen der Arbeiten sind u. a. der vierfache Schriftsinn (im Gefolge Dantes), Giordano Bruno, Vico, das Verhältnis Fragment/Totalität, das Sublime, die Adaptation durch John Cage, Übersetzungsprobleme, schließlich der Versuch, das Werk mit Hilfe einiger Kriterien der Postmoderne neu zu bestimmen. Die Arbeiten richten sich im übrigen nur selten an einen Expertenkreis, sondern werben um Verständnis für das Unverständliche gerade bei dem interessierten Laien, der das Werk nur vom Hörensagen als siebenfach versiegelt kennt.

Klaus Reichert, geb. 1938, lehrte von 1975 bis 2003 Anglistik an der Johann Wolfgang Goethe-Universität. Seit 2002 ist er Präsident der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt.

Klaus Reichert
Vielfacher Schriftsinn
Zu Finnegans Wake

Suhrkamp

edition suhrkamp 1525

Neue Folge Band 525

Erste Auflage 1989

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1989

Erstausgabe

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)

ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Hümmer, Waldbüttelbrunn

Druck: Books on Demand, Norderstedt

Umschlagentwurf: Willy Fleckhaus

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-11525-1

2. Auflage 2011

Inhalt

Vorbemerkung	7
Reise ans Ende des Möglichen	16
Soft Morning, City	52
Anna Livia Plurabelle	70
Von den Rändern her oder Sortes Wakeianae	96
<i>Finnegans Wake</i> auf der Spur bei John Cage	111
Fragment und Totalität	122
Notiz über Milton	130
Die Struktur des Hebräischen und die Sprache von <i>Finnegans Wake</i>	135
Slipping Away. Zum Todesmonolog Anna Livias	155
Vierfacher Schriftsinn	160
Quid pro quo oder post als prä	169
Zur Einübung in die Lektüre von <i>Finnegans Wake</i>	184
Vom Turmbau zu Babel	198
Joyce und Bruno	205
Zum Sublimen	213
Vicos Methode in Hinsicht auf Joyce	221
<i>Drucknachweise</i>	236

Für Wolfgang Hildesheimer, my shemblable! My freer!

Finnegans Wake, 489.28

. . . the foggy doze still going strong, the old thalassocrats of invisible empores, maskers of the waterworld, facing one way to another way and this way on that way, from severalled their four-dimmansions.

Finnegans Wake, 367.24 ff.

Vorbemerkung

Jeder Satz spricht: deute mich,
und keiner will es dulden.

Adorno über Kafka

Die in diesem Band gesammelten Arbeiten wurden während der letzten fast dreißig Jahre geschrieben. Sie zeigen die Entwicklung eines *Finnegans Wake*-Lesers, die von der Gewißheit klarer, fast eindeutiger Antworten in das Gestrüpp immer mehr offener Fragen geführt hat. Wäre das nur die etwas absonderliche Entwicklung eines einzelnen Lesers, sollte man sie vielleicht auf sich beruhen lassen. Aber sie spiegelt zugleich den Weg, den die *Finnegans Wake*-Forschung insgesamt genommen hat – falls ›Forschung‹ das richtige Wort ist für eine Tätigkeit, die sich ihren Gegenstand selbst erschafft.

Die Lektüre begann im April 1959 in Poschiavo, wohin Wolfgang Hildesheimer mich eingeladen hatte, um ihm bei der Übersetzung von Djuna Barnes' *Nightwood* zu assistieren. Hildesheimer zeigte mir ein Briefchen von Hans Magnus Enzensberger, zwei oder drei Sätze lang, in dem lakonisch stand, man sollte die Meinung aufgeben, *Finnegans Wake* für unübersetzbar zu halten. Das klang wie eine Aufforderung – und warum sollte man eigentlich nicht fortschreiten von den dunklen Sätzen der Djuna Barnes zu den dunkleren eines Buches, das in ihrem Umkreis entstanden war? Wobei die Joycesche Dunkelheit offenbar eine planvoll hergestellte war – im Unterschied zu den sich im Ungewissen verlierenden Sätzen der Barnes – und sich also restlos entschlüsseln lassen mußte. Es waren die Jahre, in denen viel von der Machbarkeit der Literatur, der Kunst, der Musik die Rede war, als deren Prototyp der Joycesche Monolith zu gelten begann: war nicht hier die internationale Koiné, die in einem ›Museum der modernen Poesie‹ behauptet wurde, radikal verwirklicht?

Die Wissenschaft hatte die These von der prinzipiellen Entschlüsselbarkeit des *Wake*, freigiebig ausgestreuten Hinweisen von Joyce folgend, zu belegen versucht. Bereits 1944 hatten Joseph Campbell und Henry Morton Robinson ihren *Skeleton Key to Finnegans Wake* verfaßt, der auf Jahre hinaus die Lektüre lenken

sollte: eine ›Freilegung‹ der dem Buch vermeintlich zugrundeliegenden Erzählstruktur (›the complex and amazing narrative of Joyce's dream-saga is laid bare«), denn das Buch firmierte als so etwas wie ein Roman. Eine Reihe von Einzelstudien folgte, in denen auf den Spuren des *Skeleton Key* immer weitere erzählerische Details ans Licht geholt wurden. 1959 erschien James Athertons bis heute grundlegendes Werk *The Books at the Wake*, worin das riesige Lektürepensum, das im Buch verarbeitet worden war, aufgearbeitet, ausgebreitet und verfügbar gemacht wurde – das erste auch für den Nicht-Adepten verfaßte Kompendium, während der bereits 1956 erschienene *Census* von Adaline Glasheen, *An Index of the Characters and their Roles*, mit seinen Kreuz- und Querverweisen auf immer neue, ungeahnte, unter den Wörtern hervorgezogene Figuren wie ein riesiger Irrgarten wirkte, aus dem herauszufinden kein Ariadnefaden lang genug wäre. (Glasheen und Atherton markieren die extremen Positionen der *Wake*-Forschung: auf der einen Seite immer weiter spezialisiertes Expertenwissen, auf der anderen der Versuch, immer wieder gleichsam von vorn anzufangen, voraussetzungslos, und ein Lesemodell zu entwickeln – hier das der Lektüre –, von dem aus *Finnegans Wake* in einer Schicht sinnvoll erklärt werden könnte. Beiden Positionen, wie der *Wake*-Forschung insgesamt, ist im übrigen gemeinsam, daß jede Frage nach dem Verstehen – sie taucht selten und verzagt genug auf – mit dem Hinweis auf die Erklärungsbedürftigkeit unterlaufen, mithin also als Frage nicht verstanden wird, wie überhaupt diese Forschung sich bis heute gegen hermeneutische Fragestellungen immunisierte.)

1959 erschien auch Richard Ellmanns monumentale Joyce-Biographie, in der zum erstenmal die komplizierte Entstehungsgeschichte des *Wake* rekonstruiert wurde, aus der zweierlei zu lernen war: Scharen von Hilfstruppen hatten den Bau errichten geholfen, und sein Urheber folgte zwar keinem von Anfang an vorbedachten Plan, in dem Maße aber, wie durch die Arbeit an den entstehenden Materialien sich dem Autor selber so etwas wie ein Plan abzeichnete, wurde klar, daß jedem Baustein nur ein ihm zubestimmter Platz zukommen konnte, wie in einer Zyklopenmauer. In dem anscheinend so gleichförmig dahinfließenden Strom, in dem, wie wir erfuhren, jeder Satz potentiell ›das Ganze‹ enthielt, gab es doch keine einzige Stelle, die etwa aus Zufall da war, wo sie war. Eine solche Ansicht des Werks entsprach also den Annahmen des

damaligen Modernebegriffs, und es zeigte sich darin zugleich ein Rest jener Theologie, derzufolge kein Spatz vom Himmel fiel, Er hätte es denn gewollt.

Durch die Arbeit an der Übersetzung von Ellmanns Biographie, die Wolfgang Hildesheimer vermittelt hatte, stellten sich erste Kontakte zu Fritz Senn in Zürich her, der die Übersetzung für den Rhein-Verlag – damals Inhaber der deutschen Joyce-Rechte – betreute. Senn, der bis heute uneingeholte Kenner des Joyceschen Werks, hatte bereits einen Artikel über Zürcher Anspielungen im *Wake* geschrieben und damit eine unentdeckte Schicht des Buches freigelegt. Er erzählte von den weltweit sich anspinnenden Kontakten zwischen *Wake*-Lesern, die er in einer eigens zu gründenden Zeitschrift zu koordinieren gedachte. Das führte im März 1962 zum ersten Heft von *A Wake Newslitter*, einem bescheiden »a circular« genannten Unternehmen, das jedermann offenstand und dessen Programm lautete: *Finnegans Wake* needs to be read communally. The book involves so many disciplines, so much diverse knowledge and experience, that the individual scholar, working at his own point of view, cannot hope to see it in the round.« Der Gedanke war, die Spezialkenntnisse jedes Einzellesers allen anderen Lesern zugänglich zu machen, um gemeinsam gewissermaßen an der Negation des Turms von Babel zu bauen. Das Ziel war die Erklärung aller Rätsel, die über die Jahre in immer greifbarere Nähe rücken würde – Erklärung, nicht Interpretation.

Als Walter Höllerer im Sommersemester 1961 in Berlin ein Seminar über Romananfänge hielt, steuerte ich die erste hier wieder abgedruckte Arbeit mit dem Musilschen Titel »Reise ans Ende des Möglichen« bei. Joyce war damals, selbst in diesem unglaublich neugierigen und an jeder Innovation interessierten Avantgarde-Zirkel, kaum mehr als oberflächlich bekannt. Er galt als zu schwierig, ohne Spezialkenntnisse nicht lesbar. Daher erschien es sinnvoll, durch Erörterung der Anfänge des *Portrait* und des *Ulysses*, zunächst die Voraussetzungen zu schaffen, von denen her Entwurf und Andersartigkeit des *Wake* überhaupt erst begrifflich wären. Die Arbeit trug so gut wie alles zusammen, was damals an »gesichertem« Wissen über das *Wake* verfügbar war, ergänzt durch das noch nicht verfügbare Wissen eines Eingeweihten wie Fritz Senn. Sie war zugleich insgeheim eine Polemik gegen den einzigen anderen, der sich in diesen Jahren im deutschen Sprachraum mit einiger Ausführlichkeit zu *Finnegans Wake* geäußert hatte: Arno

Schmidt. Er wollte als geheimes Muster des Buches den Zwist zwischen James und seinem Bruder Stanislaus in Triest entdeckt haben – das Ganze sei ›nichts als‹ eine riesige Pöbelei. Das war nun also das genaue Gegenteil eines Weltbuchs und ihm sollte, unhinterfragbar und sicher, die, wenn man so will, orthodoxe Position entgegengehalten werden. Ich halte Schmidts Lesart immer noch für verfehlt, aber er hatte immerhin, was ich damals nicht sah, methodisch etwas Neues versucht: *Finnegans Wake* lesbar zu machen durch die dezisionistische Wahl eines Lesemodells. Rezeptionsgeschichtlich rückten solche Optionen erst viel später in den Horizont: nicht ›alles‹ sehen zu wollen (und damit vielleicht ›nichts‹), sondern *etwas*.

In der zweiten der hier gesammelten Arbeiten, ›Soft Morning, City‹, wird versucht, ausgehend von einer übersetzerischen Annäherung an eine markante Text-Stelle, den Todesmonolog Anna Livia, einem Laienpublikum übers Ohr einen Eindruck des Buches zu vermitteln. Der Text – für eine dreiteilige Serie des Norddeutschen Rundfunks geschrieben, in der auch Wolfgang Hildesheimer und Kurt Heinrich Hansen, der Übersetzer der Joyce-Briefe, an übersetzten Beispielen Annäherungen versuchten – kommt mit einem Minimum an Sachinformationen (an ›Forschungsergebnissen‹) aus und lenkt den Blick eher auf allgemeinere, in *Finnegans Wake* radikalisierte Probleme der Sprachbildung und der daraus abgeleiteten Unmöglichkeit des Übersetzens. Im Hintergrund steht freilich auch hier der Gedanke eines einheitlichen Gesamtplans, eines ›Familienromans‹, dem als bisher unentdeckte Schicht andeutungsweise die *Tristan*-Partitur beigelegt wird (was übrigens nicht unwichtig gewesen sein soll für Bernd Alois Zimmermanns ›Requiem für einen jungen Dichter‹; der Komponist hörte die Sendung und besorgte sich das Manuskript).

Als in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre der Suhrkamp Verlag die deutschsprachigen Joyce-Rechte erwarb, war daran gedacht, für die geplante Frankfurter Ausgabe auch *Finnegans Wake* übersetzen zu lassen. Gewissermaßen als Probelauf wurden Wolfgang Hildesheimer und Hans Wollschläger beauftragt, das Anna Livia-Kapitel, unabhängig voneinander, ohne sich darüber während der Arbeit auszutauschen, zu übersetzen. Die Einleitung zu diesem, 1970 in der Bibliothek Suhrkamp erschienenen Band, ist die dritte der hier abgedruckten Arbeiten. Sie versucht noch ein-

mal alles auszubreiten, was an Wissen über das *Wake* inzwischen gesichert zu sein schien. Die Handlung in ihren Verästelungen schien sich immer klarer abzuzeichnen und detailreich nachzählbar zu sein, die Charaktere schienen – in klar unterscheidbaren Schichten, aber auch in ihrer dialektischen Bezogenheit aufeinander – immer greifbarere Konturen zu gewinnen. Bewiesen schien, nach Clive Harts Entdeckung, daß das Buch um 11.32 vormittags begann, also keineswegs ein Traumbuch war, sondern ein gewissermaßen von der Nachtseite, vom Verdrängten her geschriebenes Tagbuch, das verdeutlichend, was im *Ulysses* nur erst angelegt war. Manche Ergebnisse – die ja nicht falsch sind, vorausgesetzt, daß sie als Möglichkeiten gelesen werden – ließen sich aber hier schon nur als Fragen formulieren, Anzeichen einer beginnenden Unsicherheit: Konnte der Komplexitätsgrad vielleicht überschritten, das System übersteuert sein, so daß es dysfunktional wurde, die Ordnung gestört wurde, der Kosmos in ein Chaos umschlug (wovon in diesen Jahren Physiker und Systemtheoretiker zu reden begannen)? Existierte die Ordnung vielleicht nur in unseren Köpfen? Denn bei aller zusammengetragenen Erklärungsfülle behielt der Text ja seine eigentümliche Unverstehbarkeit.

In dem Maße wie während der siebziger Jahre die Arbeit an der deutschen Joyce-Ausgabe die Aufmerksamkeit auf erkennbare – und vielleicht lösbare – Probleme lenkte, trat die Beschäftigung mit *Finnegans Wake* in den Hintergrund. Oder vielleicht besser: sie lief unterschwellig weiter, orientierte sich vor allem nicht mehr an der stetig wachsenden Flut der Sekundärliteratur. Immer wichtiger aber wurden allmählich, und sie sind es bis heute geblieben, die in aller Welt entstehenden Lesegruppen, die ursprünglich wohl auch in der Absicht einer Akkumulation von Wissen zusammentraten, bald jedoch eine Eigendynamik entwickelten, durch die auf einmal ganz andere Elemente des Lesens ins Spiel kamen als die über den Kopf vermittelten. Eine jähe Geste, ein Blick, ein Lächeln konnte plötzlich mehr über eine Wendung aussagen als der fleißigste Kommentar, als mache der Text Bereiche wieder zugänglich, die auf dem Wege der Ich-Bildung verlorengegangen waren. Derlei ließ sich ebensowenig in Worte übersetzen wie die Primärprozesse selber, aber es wies in eine neue Richtung: vom Beiläufigen, Marginalen her, mit schwebender Aufmerksamkeit, etwas von dem zu erfassen, was dem starr auf ein Zentrum fixierten Blick

verborgen blieb. Daraus folgte, daß die Annahme *eines* Zentrums überhaupt fraglich wurde. War es richtig, *einen* Handlungsablauf und *eine* Figurenkonstellation zu unterstellen, denen die Fülle des ausgebreiteten historischen und literarischen Materials lediglich subsumiert war? War nicht vielmehr umgekehrt von der Eigenmächtigkeit des einzelnen, des Details auszugehen und nicht nach dem Immergleichen, sondern nach der Differenz zu suchen? Zwar ließ sich sagen, daß ein willkürlich herausgegriffener Satz ›das Ganze‹ enthielt – aber ließ sich auch der umgekehrte Weg gehen, ließ sich wirklich von einem Gesamtplan sprechen, in dem die Steinchen sich zum Mosaik zusammenfügten, oder war es nicht vielmehr so, daß jedes Fragment nur eine ihm eigene Totalität entfaltete, deren Sinn gerade in der Unterscheidung zu anderen Totalitäten bestand? Wenn jedoch der Gedanke an eine vereinheitlichende Idee – nicht der an ein narratives Gerüst – nicht preisgegeben werden sollte, in welcher Richtung wäre er zu verfolgen? Hier rückte kein anderer als Vico von neuem in den Blick, nicht mehr bloß als Ideen- und Materialienlieferant, sondern als derjenige, dessen Werk so etwas wie den Gesamtplan des *Wake* vorausentworfen hatte: Joyce hatte gewissermaßen ›nur‹ die Metasprache seiner Theorie in die Objektsprache seiner Kunst übersetzt – *Finnegans Wake* wollte nicht als Roman, es wollte als geschichtsphilosophische Lesung der Zivilisationen und Kulturen verstanden werden, als literarischer ›Vollzug‹ der ›gemeinsamen Natur aller Nationen‹, und aus ebendem Sichtbarmachen der historisch distinkten Sedimentierungen (die ja sonst von der obersten Schicht der Sprachentwicklung zugedeckt werden) mochte sich die spezifische Unverständlichkeit des *Wake* herschreiben: Verfügbarmachung der Ablagerungen durch einen Schnitt und auf einen Blick.

Die Richtung solcher Fragen wird eingeschlagen in dem Aufsatz ›Von den Rändern her oder Sortes Wakeianae‹, sie wird näher bestimmt im allerletzten, bisher ungedruckten Aufsatz über ›Vicos Methode in Hinsicht auf Joyce‹. Die – angedeutete – Frage des beteiligten Lesens, die Frage nach dem Sicheinlassen auf den Text statt einer Materialauflistung als Form der Abwehr, kommt zur Sprache in dem Rundfunkvortrag über John Cages *Roaratorio*. Cage ist im übrigen Kronzeuge eines Lesens ›von den Rändern her‹, das gleichwohl ins Zentrum führt: durch seine Methode des mechanisch-geregelten Sich-hindurch-Schreibens durch den Text

hat er ihm, dem ewig ausgelegten, immer schon verstandenen, seine Unbegreiflichkeit zurückgegeben und dabei seine nie gehörten – oder nur im angloirischen Singsang seines Urhebers vernommenen – Laute als uns heimlich-unheimlich vertraute hörbar gemacht.

Die Frage schließlich nach der Dialektik von Fragment und Totalität wird noch einmal aufgeworfen in dem Philadelphiaer Kongreßbeitrag gleichen Titels, in dem Fragmentierung einerseits als für das Joycesche Werk insgesamt konstitutiv gesehen, andererseits in seiner radikalen Differenz von der Verfahrensweise des *Wake* bestimmt wird.

In den folgenden Texten ist versucht, unter Herausarbeitung jeweils einer Schicht, Lektürevorschläge (wenn man so will: Modelle) für das *Wake* zu offerieren. Im Pisaner Vortrag über ›Die Struktur des Hebräischen und die Sprache von *Finnegans Wake*‹ wird gezeigt, daß die Joycesche Verfahrensweise ihr Pendant in den Baugesetzen des Hebräischen hat und daß die Auslegungsregeln der Kabbalisten von allen Methodiken dem am nächsten kommen, was wir tun, wenn wir das *Wake* lesen. Die Entsprechungen gehen über einen bloßen Vergleich weit hinaus und sollen in einer tieferen Verwandtschaft der beiden Bücher, die Einzigartigkeit für sich beanspruchen, wurzeln.

In der folgenden Arbeit zum Todesmonolog Anna Livias wird der alttestamentarische Bezug weitergeführt und die Frage gestellt, ob die nicht-repräsentationale Intention des Textes nicht etwas zu tun haben könnte mit dem biblischen Bilderverbot. In einer späteren Arbeit aus diesem Zusammenhang, ›Vom Turmbau zu Babel‹, wird eine ›dekonstruktionistische‹ Lektüre von Genesis 11, 1–9 vorexerziert. Was dabei herauskommt, ist die einigermaßen erstaunliche Konvergenz der zentralen Themen und Motive bis in kleinste Wendungen hinein. Läßt sich daraus schließen, daß *Finnegans Wake* nur zum Vorschein bringt, was in den mythenbildenden Haupt-Texten unserer Kultur immer schon verschlossen und verborgen war?

Ein wieder anderes Lesemodell liegt dem Kopenhagener Vortrag über den ›Vierfachen Schriftsinn‹ zugrunde, dessen Kenntnis aus Joyces jesuitischer Erziehung unschwer ableitbar ist. Die scholastische Lektüremethode, so wird argumentiert, ist eine Möglichkeit, sich die Joycesche Textproduktion vorzustellen. Der springende Punkt dabei aber ist, daß das Modell auf den Kopf

gestellt ist: nicht auf die ›übertragenen‹ Sinnschichten lenkt der Leser seine Aufmerksamkeit, sondern auf den ›Literalsinn‹. Dieser ist indessen irrtümlich für ein den ›oberen‹ Schichten zugrundeliegendes Denotat gehalten worden (etwa in Form der Suche nach einem greifbaren Handlungsablauf), während Joyce den Literalsinn dergestalt radikalisiert hat, daß er in der konkreten Buchstäblichkeit der Wörter aufzusuchen ist: das Nächstliegende, das wir ebendarum übersehen, weil wir dessen Interpretation davorbauen.

Der nächste Aufsatz, ›Quid pro quo oder post als prä‹, stellt *Finnegans Wake* in den Kontext der Postmoderne-Diskussion. Ausgehend von der durch Stephen Toulmin den Gewinnen der Moderne entgegengehaltenen Verlustrechnung wird *Finnegans Wake* gesehen als Restituierung des in diesem Entwicklungsmodell Verlorengegangenen: Postmoderne als ein Wiederaufgreifen ausgeschiedener, an den Rand gedrängter, wegnormierter Möglichkeiten, eine Wiederkehr des Verdrängten im kultur- und wissenschaftsgeschichtlichen Bezugsrahmen. Joyces Buch, das einmal als ein Gipfelwerk der Moderne gegolten hatte, hatte doch deren Positionen eine um die andere überschritten, ja es war nicht einmal von deren Negation her verstehbarer geworden. Auf der anderen Seite sind durch die Postmoderne-Diskussion einige Fragen gestellt worden, die auch bei der Beschäftigung mit dem *Wake* in den letzten Jahren immer deutlicher in den Vordergrund getreten sind: Intertextualität, Dezentrierung, Auflösung der Subjekt-Grenzen, Problematisierung von Autorschaft, Werkbegriff und Fiktionalität, Abschied von der Idee der ›Einheit‹ oder auch der ›Unverrückbarkeit‹ des Kunstwerks und seine ›Erscheinung‹ in jeweils anderen ›Realisationen‹ (oder ›performances‹). Daß es möglicherweise *die* Wahrheit nicht gibt, sondern nur Wahrheitsmodelle, in denen jeweils ein Aspekt einer total nicht greifbaren Komplexität akzentuiert ist – ein Gedanke, auf dem die neuere Physik basiert –, verbindet im übrigen postmodernes Denken mit dem vormodernen, wie Toulmin und von anderen Ansatzpunkten aus Lyotard gezeigt haben. Lyotard hat die Aufmerksamkeit auch erneut auf die Kategorie des Sublimen gelenkt, von dessen Bestimmungen her eine ganz andere Annäherungsweise an *Finnegans Wake* in den Blick kommt als die Vorstellungen vom Schönen (oder Nichtmehr-Schönen), wie sie zum Beispiel in der Epiphanien-Lehre des *Portrait* entfaltet sind, sie liefern konnten.

In meinem venezianer Vortrag zum Thema wird besonderes Gewicht gelegt auf die Provokation des unermesslichen Textes an den Leser, Ordnungsregeln selber zu finden, um das als Chaos Erscheinende zu strukturieren. Damit tritt die Selbstvergewisserung des sich setzenden Bewußtseins in ein dialektisches Verhältnis zu einem Text, der nicht nachläßt, ihm seine Unbegreiflichkeit zu demonstrieren. In diesem Sinne wären denn auch die Ordnungsträume von Vordenkern wie Bruno und Vico zu sehen: Beispiele nicht nur für eine Lesbarmachung der Welt, sondern auch für die stete Bereitschaft, die eigenen Entwürfe umzuarbeiten, anders zu akzentuieren, angesichts einer Welt, die sich immer wieder entzieht, entweder weil sie, bei Bruno, ständig im Fluß ist, oder weil jede von Vico entdeckte Schicht nur auf noch tiefere, verborgene verweist. Die Unermesslichkeit der erscheinenden Welt (Bruno) und die der gewordenen, vom Menschen gemachten (Vico) konvergieren im erhabenen Traumbau von *Finnegans Wake*, in den so viele Türen führen wie es die Lust, die Anstrengung und die Ausdauer solcher gibt, die welche finden wollen.

Die Arbeiten in diesem Band spiegeln etwas vom Verlauf der *Wake*-Forschung der letzten dreißig Jahre: vom Wissen um die Erklärbarkeit des Ganzen (mochte sie sich vorläufig auch noch verbergen) zur Vermutung der Verstehbarkeit einzelner Passagen; von der Unterstellung eines Gesamtplans zur Option unterschiedlicher Lesemodelle, die einander ergänzen mögen, aber auch widersprechen können, ohne daß dabei die Frage der Ausschließlichkeit, des Nur-So, noch sinnvoll zu stellen wäre. Aus benennbaren Charakteren sind zersplitterte Kaleidoskopsteinchen geworden, die sich zu wechselnden Konfigurationen zusammensetzen lassen und wieder auflösen, aus einem Roman ist – vielleicht – die vielschichtige historische Gemengelage im Sinne Vicos geworden, deren Teil wir selber sind. »*Pro captu lectoris habent sua fata libelli.*« Ihre Schicksale haben die Bücher nach Maßgabe des Zugriffs dessen, der sie liest.

Reise ans Ende des Möglichen

I

Irgendwo sagt Hamlet zu Rosencrantz und Guildenstern: »O God! I could be bounded in a nutshell, and count myself a king of infinite space . . .« Dies ist mehr als die Metapher für den Gemeinplatz von der Unendlichkeit, die sich im Kleinsten, Begrenztsten offenbart. Gewiß, es ist zunächst *Concetto*, paradoxe *concordia discors*, und vielleicht gemeint, die Gliederpuppen Rosencrantz und Guildenstern vor den Kopf des gesunden Menschenverstandes zu stoßen. Aber aus der Perspektive unseres Jahrhunderts ist es mehr: es ist eine Theorie. »Zwar begrenzt, doch unendlich«, sagt Hamlet und bezieht sich dabei auf den Raum, d. h. er gibt eine mögliche Erklärung für die Welt. Die Relativitätstheorie verwendet die Begriffe anders herum, meint jedoch dasselbe, wenn sie die Welt als »endlich, aber grenzenlos« definiert: wir können in Ewigkeit auf unserer Kugel laufen, ohne an eine Grenze zu stoßen, doch natürlich ist sie endlich, oder das All: nur unserem dreidimensionalen Blick erscheint es unendlich; Hamlets umgekehrtem Modell liegt logisch, wenn vermutlich auch nur halbbewußt, die gleiche Intention zugrunde: das Wesen, das sich auf der Innenfläche einer Kugel, einer hohlen Nuß, bewegt und sich in alle Ewigkeit weiter auf ihr bewegen könnte, weil die Fläche für den, der sie begehrt, unendlich ist, wenn auch begrenzt für den, der die Nuß in der Hand hält.

Die Revision der naturwissenschaftlichen Prämissen um die Jahrhundertwende, so die Entdeckung der Relativität für absolut gehaltener Größen, hatte ihr Pendant in den ästhetischen Bezirken. Was auf der einen Seite zum Sturz der Tongeschlechter führte, wurde auf der andern zum Aufgeben eines fortlaufenden (linearen) Erzählens als Bewegen im Raum auf Grund der Zeit, zugunsten einer Methode, die punktuell und momentan zugleich ist, in der Raum und Zeit zusammenfallen. Was *mémoire involontaire* und *monologue intérieur* an Energien freigesetzt hatten, erfuhr seine äußerste Konsequenz in *Finnegans Wake*. In jedem Satz, in jedem Wort und fast in jeder Silbe, bis an die Grenze des Möglichen – oder des Unmöglichen – sollte die Theorie der Simultaneität hier sich beweisen.

An einer Stelle erklärt Joyce sein Programm in doppelter Hinsicht in nuce: »Mark Time's Finist Joke. Putting Allspace in a Notshall.« (445.29)¹: der letzte Witz, den sich die Zeit erlaubt, ist, daß sie den Allraum in eine Nußschale sperrt. Zunächst hört man das Echo des Hamletworts heraus: der unendliche Raum in der Nuß auf Kosten der Zeit und gleichsam als ihr Vermächtnis. Dadurch, daß sie alles das, was in ihr geschah, geschieht und geschehen wird, als ›Finist Joke‹ in einer kleinen Kugel konzentriert, also gleichzeitig macht, hat sie ihre Bestimmtheit durch Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufgelöst, sich entmachtet, ist zur Unzeitigkeit und damit – vielleicht – zur Ewigkeit geworden. Bei Hamlet ist von der Zeit nicht die Rede, sie kann für ihn gar nicht existieren, außer in ihrer Negation als Unzeitigkeit oder Ewigkeit, da sein Mann in der Nuß den unendlichen Raum sonst nicht erfahren könnte. Der unendliche Raum ist für ihn bereits in der Nuß vorhanden, als physikalisches Phänomen. Bei Joyce verkehrt sich das Verhältnis: der Allraum wird in die Nuß hineingelegt, ja die Nuß wird erst erzeugt durch ein Zusammenbinden, ein Unterjochen (›Joke‹ läßt an ›yoke‹ denken) verschiedenster Aspekte. Der Satz, das Wort ist, für Joyce, ein Mikrokosmos in dem Sinne, daß jedes für sich den Makrokosmos des gesamten Werkes und dieses wiederum – jetzt selber Mikrokosmos – den Makrokosmos der gesamten Welt, der offiziellen Geschichte, Mythe und Religion und aller Möglichkeiten privater Beziehungen der Menschen zueinander, widerspiegeln soll. Das wird noch deutlicher durch die phonetische Assoziation von ›Allspace‹ auf ›auspice‹ (Vorzeichen).

Mit ›Vorzeichen‹ ergibt sich ein erster theoretischer Ansatz zu Joyces Ästhetik: seine Leitmotivtechnik, die er aus der Musik übernahm. Sie läßt sich am sinnfälligsten in der Sirenen-Episode des *Ulysses* verfolgen, wo dem Kapitel seine Motive – separat und ohne ihren Zusammenhang, als Ouvertüre – vorangestellt sind. Andere Motive – etwa das Schlüsselmotiv – ziehen sich durch den ganzen Roman und werden erst gegen Ende erzählerisch aufgelöst. In *Finnegans Wake* wird die gleiche Technik angewendet. Nur ist es schwer – abgesehen von den Themen –, einzelne Motive herauszulösen. Die Motive akkumulieren um die Themen, sie führen nicht auf sie zu. Fast läßt sich sagen, daß, nach der Definition

¹ Die englische Ausgabe (Faber & Faber) und die amerikanische (Viking Press) haben dieselbe Paginierung.

des Leitmotivs, die Themen selbst zu solchen geworden sind. Jedes Thema findet sich auf jeder Seite irgendwo, in einer dem jeweiligen Kontext angepaßten, im Grunde aber nur modifizierten Motivation: Motiv und Thema lassen sich nicht mehr gegeneinander abgrenzen. Es gibt Ausnahmen. Der Donner ist z. B. in erster Linie Motiv für das Schuldthema, obwohl den scheinbar rein akustisch gesetzten Donnerwörtern auch noch ein Nebensinn unterliegt.

Die zweite für *Finnegans Wake* mitbestimmende Theorie, stammt von Joyce selbst. Bereits 1900, also mit 18 Jahren, begann er, kurze lyrische Prosatexte auszuarbeiten, die er Epiphanien nannte. Im *Portrait* definiert er sie: »The instant wherein that supreme quality of beauty, the clear radiance of the aesthetic image, is apprehended luminously by the mind which has been arrested by its wholeness and fascinated by its harmony is the luminous silent stasis of aesthetic pleasure...²« Das Wesen eines Dinges (»radiance«, »Whatness«, die aquinatische Quidditas) offenbart sich in einem *Augenblick*, durch einen Sprung, als Schnittpunkt von Geraden.

Die Epiphanie wird als eines der wichtigsten Strukturprinzipien aller Joyceschen Werke angesehen. Für *Finnegans Wake* gilt das nur bedingt. Die Epiphanie besteht ja aus den Geraden *und* dem Schnittpunkt, wobei die Geraden bis über Hunderte von Seiten gezogen werden können, wie in der Circe-Episode des *Ulysses*. In *Finnegans Wake* aber werden diese Schnittpunkte ausschließlich gegeben. Alles ist vom ersten Wort an da; der Roman ist die Sukzession solcher Schnittpunkte wie auf dem Millimeterpapier, wobei Sukzession nur hinsichtlich der 628 Seiten verstanden werden darf, weil Joyce im Sinne hatte, auf jeder Seite das gesamte Werk gegenwärtig sein zu lassen, so daß *Finnegans Wake* vielleicht als ein einziger Schnittpunkt, als Schnittpunkt »an sich«, aufgefaßt zu werden verlangt. Deshalb darf das Millimeterpapier auch nicht als ebene Fläche vorgestellt werden, mit daneben, dahinter und davor, sondern als Nuß.

Von der Epiphanie (mit Geraden und Schnittpunkt) zur Nuß ist ein weiter Weg, der zunächst, wie es scheint, an Pound vorbeiführt. Im März 1913 hatte Pound in der Zeitschrift *Poetry* ein Manifest mit dem Titel *A Few Dont's* veröffentlicht. Darin defi-

2 Ausgabe Tauchnitz, Leipzig 1930, S. 254

nierte er das ›image‹, das ästhetische Prinzip seiner Gedichte und das seiner Anhänger: »An *Image* is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time.« Wenn Pound von einem Komplex spricht, der durch das ›image‹ in einem einzigen Zeitmoment vermittelt werden soll, könnte man sofort an die Hamlet-Joycesche Nuß denken. Im folgenden spricht er sogar ausdrücklich davon, daß durch diesen Komplex eine Art Befreiung von den Begrenzungen durch Raum und Zeit hergestellt werde. Aber man darf die Tatsache nicht unterschlagen, daß Pounds Theorie auf Gedichte bezogen ist und daß ihm in seinem Komplex eine Zusammenführung (oder Identischsetzung) von Gefühl und Intellekt vorschwebt. Für einen Roman, in dem Personen auftreten, Situationen und Lokalitäten beschrieben werden, ist die Definition zu eng, obwohl hier noch ein weiteres Postulat Pounds hinzugenommen werden könnte, das Joyce näher kommt: »Every word must be charged with meaning to the utmost possible degree.« Pounds ›image‹ wird erst zur Joyceschen Nuß, wenn unter dem Komplex die Präsenz verschiedenster Themen, Motive, Gestalten, Situationen, Lokalitäten verstanden wird. Und dies ist das Resultat von Joyces Studium der idealistischen Geschichtsphilosophie von Giambattista Vico.

Vico stellte folgende Axiome auf: 1. Die Geschichte ist ein zyklischer Prozeß, in dem sich gewisse typische Situationen in Ewigkeit wiederholen. 2. Die Ereignisse eines jeden Zyklus haben ihre Parallelen in allen anderen Zyklen. 3. Die Figuren jedes Zyklus kehren unter neuen Namen in jedem anderen Zyklus wieder. 4. Jede Kultur hat ihren eigenen Gott. 5. Jeder Gott begeht, um den Zyklus zu starten, wieder dieselbe Erbsünde, von der die Schöpfung abhängt, wobei die Schöpfung der Welt – nach der gnostischen Vorstellung – als Gottes Erbsünde begriffen wird.³ Vico nennt drei Zyklen: »l'età degli dèi . . . degli eroi . . . e . . . degli uomini«⁴, worauf eine Wiederkehr folgt: »Ricorso delle cose umane nel risurgere che fanno le nazioni.«⁵ Jeder Zyklus beginnt mit einem Donnerschlag, d. h. der Stimme Gottes. Gott kann nicht artikuliert sprechen. Sein Donnern ist ein Stottern, was wiederum – nach Freud – das Anzeichen seines Schuldbewußtseins ist.

3 Nach James S. Atherton, *The Books at the Wake*, London 1959, S. 32

4 *La Scienza nuova seconda*, ed. F. Nicolini, Bari 1953, Bd. I, S. 26f.

5 Ebda., Überschrift zu *Libro Quinto*, Bd. 2, S. 129

Finnegans Wake zerfällt analog in vier Bücher: 1. Das Buch der Eltern (der sündige Gott, Gatte und Vater Humphrey Chimpen Earwicker, und seine Frau, die Allmutter Anna Livia Plurabelle. Zugleich ist es das Buch der obskuren Vergangenheit, der Vorgeschichte der Menschheit). 2. Das Buch der Söhne (die heroischen Zwillingenbrüder, die in ewigem Kampf miteinander liegen: der dominierende Shaun the Post, in den später die Gestalt Earwickers einschmilzt, da Shaun dessen Nachfolge antritt, und der lebensuntüchtige Künstler Shem the Penman. Dies ist das Buch der Gegenwart). 3. Das Buch der Menschen. (Die Hauptgestalt ist Shaun, wie ihn sich sein Vater vorstellt, als brutalen, großsprecherischen Volkshelden, der die von seinem Vater verlorenen Schlachten mit Leichtigkeit schlägt. Es ist das Buch einer Zukunft wie sie aussehen könnte.) 4. Ricorso: das Heraufdämmern der wirklichen Zukunft, in der alle durchlaufenen Stadien wieder auftauchen. *Finnegans Wake* ist selbst ein Zyklus: es beginnt mitten in einem Satz und endet mitten im selben Satz.

Vico ordnet jedem seiner drei Zeitalter eine besondere Sprache zu: »... per tutto tal tempo si erano parlate tre lingue: la prima *geroglifica* ovvero per caratteri sagri«, d. h. eine Hieroglyphensprache, die sich in stummen religiösen Zeremonien erschöpft, zur Zeit, als der Mensch noch nicht artikuliert sprechen konnte; »la seconda *simbolica* o per caratteri eroici«, nämlich die Sprache, in der die »Waffen sprechen« und die Wappen der Krieger Auskunft über sie und ihre Vergangenheit geben; hierzu gehören auch Bilder, Vergleiche, Metaphern⁶; »la terza *pistolare* o per caratteri convenuti da' popoli«⁷, d. h. die Umgangssprache der Menschen, die für die gewöhnlichen Bedürfnisse ihres Lebens hinreicht.

Diese drei Sprachstufen finden sich in *Finnegans Wake* wieder, entweder separat oder als die Schichten, die sich in einer Sprachfügung abdecken lassen. Das hängt zusammen mit einer weiteren These Vicos, wonach aus den Etymologien auf den Lauf der Geschichte geschlossen werden kann, »l'etimologie delle lingue natie, che ne narrano le storie delle cose ch'esse voci significano«.⁸ Auf diese etymologische These, die für Vico letztlich zum Prüf-

6 In der *Idea dell' Opera* wird gesagt, die Heroensprache drücke sich aus »per imprese eroiche, o sia per somiglianze, comparazioni, immagini, metafore e naturali descrizioni.« a. a. O. Bd. I, S. 27

7 Ebda. Bd. I, S. 42 f.

8 Ebda. S. 130