

Anmerkungen zum Finnegans Wake

Michael Grossmann

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung und ein Inhaltsabriss zum Wake	1
1.1 Einleitung	1
1.2 Inhaltsabriss	2
2 zu den Protagonisten und zu der Sprache im FW	3
2.1 Humphrey Chimpden Earwicker	3
2.2 Anna Livia Plurabelle	4
2.3 Shem und Shaun	8
3 Nachtrag in eigener Sache...	9
3.1 ... und anstatt einer Bibliografie	9
3.2 ... über das erste Blatt zu FW	9
3.3 ... und doch noch bibliografisches	11

1 Einleitung und ein Inhaltsabriss zum Wake

1.1 Einleitung

James Joyce schrieb den Wake zwischen den Jahren 1923 und 1939. Es gibt begleitend zur Entstehung des Wake eine Masse an Briefen, Bemerkungen und Erläuterungen vom Autor zu seinen Plänen und zu seinem *Work in progress*. Durch diesen *work in progress* ist es allerdings auch ein reichlich aussichtsloses Unterfangen, Regeln oder ähnliches bei den Äußerungen von James Joyce zu finden, nach denen er sich beim Schreiben des Buches gerichtet hätte. Denn diese Regeln haben sich, wie aus den verschiedenen Fassungen und Äußerungen sichtbar wird, allmählich gewandelt, und der endgültige Plan ist sehr verschieden vom ursprünglichen.¹ Durch diese Änderungen ist es nicht erforderlich, die ihm zugrunde liegen-

¹Über die sukzessiven Fassungen und Änderungen des Wake vgl. Litz, Kap. 3 und Anhang C; als Beispiel für eine vergleichende Analyse der sukzessiven Fragmente s. Fred H. Higginson, *Anna Livia Plurabelle - The Making of a chapter*, Univ. of Minnesota Press, 1960

de Poetik durch Texte über Poetik vor oder neben ihm zu lesen. Das Buch wurde zu seiner eigenen Poetik, und dadurch hilft es mehr, jeden beliebigen Teil des Wakes auf seine eigene Poetik hin zu untersuchen und die in den verschiedensten Abschnitten ihm zugrunde liegende Idee aufzuhellen und ans Licht zu bringen.

Um es gleich vorweg zu nehmen, einer eindeutigen Analyse verschließt sich der Wake. Mehr noch, durch seine zahllosen Anspielungen, auf die ich noch kommen werde, versperrt man sich immer mehr Möglichkeiten, je mehr man sich auf eine Bedeutung versucht festzulegen.²

1.2 Inhaltsabriss

Tim Finnegan ist der Held einer Vaudeville-Ballade, der von einer Leiter stürzt und für tot gehalten wird. Die Freunde veranstalten eine fröhliche Totenwache an seiner Bahre, und einer verschüttet Whisky über der Leiche. Da erhebt sich Tim munter und lebendig und beteiligt sich am Fest. Hier hätte man also schon den Titelheld, wäre da nicht der Titel, der auf den angelsächsischen Genitiv verzichtet; es handelt sich also nicht um die Totenwache des Finnegan, sondern um die Totenwache der Finnegans.³ Der symbolische Held ist also nicht eine Person, sondern viele. Er ist vor allem *Finn again*, d.h., Finn, der wiederkehrt, es ist Finn Mac Cool.⁴ Finn ist aber auch die Reinkarnation aller großen Helden der Vergangenheit, und seine *Wiederkehr* wird zur beständigen Wiederkehr eines wiederkehrenden Prinzips im ganzen Buch.

Das Inhaltsschema ist schnell erzählt:⁵ H.C.E. (ein Kneipenwirt namens H.C. Earwicker im Dubliner Vorort Chapelizod), der Protagonist eines Falles, der in der wörtlichen Handlung ein merkwürdiges Voyeurs-Delikt ist, begangen im Phoenix Park in Dublin. (Ob es sich aber tatsächlich um Voyeurismus handelt oder um Exhibitionismus oder um irgend ein anderes sexuelles Delikt, wird nicht genauer erwähnt.) Es kommt zu einer Art Prozeß, in dem vier alte Männer auftreten (die vier Evangelisten oder auch die vier Meister der irischen Geschichte, die im 17.Jahrhundert ihre Annalen verfaßten ...), verschiedenste Verteidiger, Zeugen und ein schwer zu deutender Brief, diktiert von Anna Livia, in Wirklichkeit von

²dazu aber mehr in 2.2

³Man tut m.E. gut daran, sich beim Wake nicht so sehr auf den vermeintlichen Inhalt zu konzentrieren, sondern auf die Sprache und Sprachbenutzung zu achten. Auch die etymologischen Bezüge einzelner Wörter und ihre Sprachverballhornung, deren Sinn sich oftmals erst durch den Klang ergeben. Dazu siehe auch 2.2

⁴oder Finn Mac Cumhail, ein mythischer irischer Held, der 283 Jahre alt wurde, und den es, wenn man dem Buch von Leinster glauben will, wohl um das dritte nachchristliche Jahrhundert tatsächlich gab.

⁵einen recht guten Grundriss des FW bekommt man in: *James Joyce - Finnegans Wake – Deutsch*; Hrsg.: Klaus Reichert und Fritz Senn; edition suhrkamp; Frankfurt am Main, 1989 auf Seite 21

Shem geschrieben, von Shaun getragen, gefunden von einer Henne, die in einem Misthaufen herumscharrte. Da sich das das ganze Geschehen in einer nächtlichen Atmosphäre abspielt, beendet das Heraufkommen des Tages den Traum (den *Wake*) und führt zu einer Art Auferstehung der Dinge, während die Erzählung zu Ende geht und sich kreisförmig mit ihrem ersten Wort zusammenschließt.

Dies ist ein außerordentlich vereinfachtes Schema, bei dem abgesehen wurde von der Masse der geschichtlichen Fakten, der Zitate, der Personifikationen und Transformationen der Grundpersönlichkeiten, die in ihm enthalten sind. Es ist auch abgesehen von der Veränderung der Sprache, die, angefangen mit einfacheren Formulierungen, zu immer dichteren und verwickelteren Texten übergeht, bei denen die Komplexität bis ins Zentrum der Wörter vordringt, bis zu ihren etymologischen Wurzeln.⁶

2 zu den Protagonisten und zu der Sprache im FW

2.1 Humphrey Chimpden Earwicker

Der Held des Buches, wenn man das so im *Wake* noch bezeichnen kann.

Seine Initialen sind HCE. Es ist mehr eine Formel als Initialen, und ihre Grundform bezeichnet eben diesen stiernackigen, leicht stotternden Kneipenwirt aus Dublin, einen nicht ohne Sympathie bezeichneten Sünder und Säufer. Allerdings hat er sich eine Tat zuschulden kommen lassen, von der es verschiedene Versionen gibt: im Phönix Park von Dublin hat er sich entweder vor zwei Mädchen entblößt oder sie als Voyeur, ähnlich wie Bloom schon im *Ulysses*, bei einer intimen Handlung beobachtet. Genau ist es nicht mehr festzustellen. Drei betrunkene Soldaten haben ihn dabei beobachtet und was es auch war, er wird von Schuldgefühlen heimgesucht.

Die Initialen HCE bedeuten aber auch *Here Comes Everybody*. Ein Jedermann als Prototyp des Mannes schlechthin. Oder *Haveth Childers Everywhere*, S.535, Zeile 28, was bedeutet, daß er generös zur Bevölkerung der Erde beigetragen hat.

⁶Ein gutes Beispiel für ein Wort und seine mitschwingenden Metaebenen ist sicherlich der gleich auf Seite 3, Zeile 6 erscheinende *penisolate war* des *Sir Tristrams*. In dem Wort inbegriffen ist *Late war of penis* der *pen isolate war* und *peninsular war*. Die erste Bedeutung bezieht sich auf Shaun, die zweite auf Shem und die dritte, die an Kämpfe zwischen Wellington und Napoleon erinnert, an die Polarität der beiden. Der Ausruf: *O phoenix culprit*, der auf Seite 23, Zeile 16 erscheint, ist überfrachtet mit Anspielungen. Von: *o fenice colpevole* zur *felix culpa* des Augustinus spannt sich ein Netz von Bezügen auf den Fall des H.C.E. im Phoenix Park; ein glücklicher Fall, wie der des Adam, weil er den Beginn der Geschichte ermöglicht, (S.3, Zeile 1) nicht der Erlösung, sondern des Finnegans Wakes, einer zyklischen und darum sich wie der Phönix beständig erneuernden Geschichte. Es wird also angespielt auf das Christentum, auf Vico, (S.3, Zeile 2... *by a commodius vicus of recirculation* ...), Dublin und sogar auf die Liturgie des Karsamstags.

Es geht aber noch weiter: Es erscheinen ebenso die Initialen für *Huges Caput Earlyfouler*, (S.197, Zeile 8). Dies ein Beispiel für den immensen Beziehungsreichtum des einzelnen Wortes im Text⁷. Die Formel enthält Hugo (engl:Hugh) Capet, den Gründer der Dynastie der Karpetinger, sowie seinen Zeitgenossen König Heinrich den Vogler, (876- 936). Frankreich und Deutschland erscheinen hier als Symbol streitender Parteien und stehen somit auch für die streitenden Söhne des HCE, Shem und Shaun, die sich in ihm als Haupt der Familie (lateinisch caput) vereinen. (mehr zu Shem und Shaun siehe 2.3) Hugh wiederum ist zu Huges abgewandelt; huge bedeutet: enorm, hünenhaft. Fowler (Vogler) wird zu Fouler abgewandelt, ist also nicht von fowl (Wildgeflügel) sondern von foul (von Fäulnis befallen, widerlich) abgeleitet. Fouler bedeutet so auch Beschmutzer, Beflecker. (Im Deutschen (nur als Beispiel einer beziehungsreichen, von Metaebenen durchsetzten Sprache) klänge das dann je nach Blickwinkel des Lesers/Übersetzers so: Hüno Caput Erstvögler.)

HCE ist also nicht nur ein Gastwirt in Dublin, sondern eine archetypische Verkörperung, den mytischen und historischen Bezügen des Wakes entsprechend. Er gewinnt als Gestalt wahrhaft kosmische Bedeutung proteischen Ausmaßes. Sie ist weit gewandert, hat überall Familien zurückgelassen, (*Haveth Children Everywhere*), ist gleichzeitig Grieche und Trojaner, Gote, Franke, Normanne, manifestiert sich als Adam, (die Sünde im Phönix Park erhält so doch die Bedeutung der Ursünde), ist als Odysseus und Lord Nelson Seefahrer, und erscheint als Berg und als Baum, (dazu siehe aber auch 2.3), dann erscheint er mal als Römer, der eine Sabinerin raubt, als Noah der die Taube ausschickt usw. . . . Die genaue Anzahl seiner Verkörperungen ist noch nicht und wird m.E. auch nie gefunden.⁸

2.2 Anna Livia Plurabelle

Anna Livia Plurabelle, die Frau von HCE. Ihr ist das Kapitel am Ende des ersten Buches im Wake gewidmet.(S.196 – 216)⁹ Bei diesem Abschnitt aber spricht man im allgemeinen vom Kapitel der Anna Livia Plurabelle. Es ist nicht typisch für das Buch: kein Kapitel steht stilistisch betrachtet, stellvertretend für das Ganze, jedes hat einen anderen Rythmus, einen anderen Rahmen, einen anderen Grad der Transposition und erfordert so auch eine immer wieder neue Einstellung des Lesers. Es

⁷siehe auch Anmerkung oben zu *penisolate war*

⁸das Erkennen einer Bedeutungsebene hat, und das ist ein Kern der Poetik des Wakes, ausschließlich mit dem Leser und dessen Lesart zu tun. Das kann man wunderbar bei den verschiedenen Übersetzungsversuche erkennen, die sich teils so immens voneinander unterscheiden, daß man nur noch auf Grund des textuellen Aufbaus erkennt, daß es sich auf ein und dasselbe Buch bzw. Textpassage bezieht.

⁹Finnegans Wake besteht im Ganzen aus vier Büchern

gingen aber diesem Kapitel sechs frühere Fassungen voraus, von denen die fünfte ein paar Jahre vor erscheinen des *Wakes* in der avantgardistischen Zeitschrift *transition* in Paris unter eben dem Titel *Anna Livia Plurabelle* veröffentlicht wurde. So hat sich dieser Titel eingebürgert und das Kapitel seinen Namen behalten.

O tell me all about Anna Livia! . . ., beginnt das Kapitel, aber wer sich erhofft, nun genaues oder gar alles über Anna Livia zu erfahren, *I want to hear all about Anna Livia*, stößt ein weiteres Mal auf typische Textmuster im Finnegans Wake. Man kann nicht sagen, daß der Text auf Anhieb einleuchtet. Die Form ist obskur und enthüllt den Stoff daher zunächst nicht, wie es scheint. In Wirklichkeit aber sind Form und Stoff gleichbedeutend. Das eine geht ohne das andere nicht, bliebe unverständlich und unerklärbar, Laut und Inhalt sind nicht voneinander zu trennen. Sprache und Gegenstand, sein Laut und sein Sinn sind identisch – außerhalb der Sprache ist hier kein Inhalt. Und einem weiteren Aspekt begegnen wir hier, dem man sich durch Äußerungen von James Joyce selbst annähern kann; dem *Book of Kells*.¹⁰ Es ist ein bemerkenswertes Beispiel mittelalterlicher irischer Kunst, die auch heute noch durch ihre verschlungene und zügellose Fantasie, durch die labyrinthische Freude an der Abstraktion und durch die Paradoxalität der Erfindung beeindruckt. In einer völligen Ablehnung des Realismus entstehen die sogenannten *entrelacs*. Es gibt keine Grenze mehr zwischen Tier, Spirale. Alles verschmilzt mit allem und doch tauchen aus dem Hintergrund Gestalten oder Andeutungen von Gestalten auf. Ganze Seiten können bedeckt sein von scheinbar immergleichen ornamentalen Motiven, während bei genauerem Hinsehen jede Linie, jede Dolde immer wieder neu erfunden wird. Denen bewußt jede geometrische Regelmäßigkeit abhanden gekommen zu sein scheint und jegliche Symmetrie fehlt und deren Spiralen in den delikatesten Farben gehalten sind: vom Zitronengelb über Malvenblau bis zu Rosa und Orangengelb. Vierfüßler und Vögel, Hunde, Löwen mit dem Leib eines anderen Tieres, Windhunde mit Schwanenschnäbel, unglaubliche menschenartige Gestalten, den Kopf zwischen den Knien steckend, lugen hinter abstrakten Dekorationen hervor und ranken sich um die Anfangsbuchstaben, drängen sich zwischen die Zeilen. Die Seiten erzählen trotz allem *nicht wirklich deutlich zu erkennendem* eine letztlich unfaßbare, irrealen, abstrakten und märchenhaften Geschichte, die aus proteischen Personen besteht, deren Identität beständig verlorengelht: Das ist das *meanderthale*¹¹, nach dessen Vorbild Joyce sein Buch gebaut hat. Und das Mittelalter war für Joyce immer noch Berufung und Schicksal; der Wake wie schon teils weiter oben beschrieben, von Bezugnahmen auf die Kirchenväter und die Scholastiker. Joyce hat wiederholt gesagt, daß er das *das Book of Kells* stets

¹⁰Joyce spricht in einem Brief an H. Weaver vom 6. Febr. 1923 über das *Book of Kells*. Vgl. Stuart Gilbert in der *Einführung* zur Sammlung der Joyce Briefe.

¹¹Erzählung – *tale* – mäandrisch, labyrinthisches Tal – Urlabyrinth; mit der Anspielung auf den Neandertaler, der offensichtlich ganz *Dummheit und Wildheit* ist.

bei sich hatte und es immer wieder studierte. Das Anna Livia Kapitel ist so gesehen teils nach dem Muster eines mittelalterlichen Mysterienspiels aufgebaut, zum anderen Teil direkt nach den Vorbildern der entrelacs. Und genauso verschlungen kommt es einem entgegen.

Und so geschieht es auch im Kapitel: Man kann annehmen, zwei Wäscherinnen stehen an den entgegengesetzten Ufern der Liffey, des Flusses, der durch Dublin fließt, und waschen. Und jedes Wäschestück, das ihnen unter die Hände gerät, birgt in sich und zwar sowohl subjektiv für die beiden Gestalten als auch objektiv für den Leser¹², den Ansatz einer Assoziation mit Humphrey Chimpden Earwicker, dem Helden des Buches, oder seiner Frau, Anna Livia Plurabelle. In beziehungsreichen Klatschtiraden werden diese Figuren durchgehechelt; teils freundlich, liebevoll sogar, immer mit Anteilnahme, aber auch teils krass und boshaft, doch niemals böseartig, immer lapidar, auch obszön. Diese Inhaltsangabe, die nur vereinfacht dargestellt werden kann, bezieht sich zunächst auf den vordergründigsten Handlungsfaden. Man muß also wieder modifizieren und stellt eine zweite Ebene auf: Die beiden Wäscherinnen sind nur in ihrer Sprache, in ihrer Diktion und in ihrem Tonfall existent. Außerhalb ihrer akustischen Fakultäten sind sie Phantome. Und in der Tat, wenn am Ende des Kapitels die Nacht herabsinkt, sind sie nur noch Ulme und ein Stein.¹³ Um noch mal darauf hinzuweisen: nichts ist in dem Kapitel geschehen, es hat keine Metamorphose stattgefunden. Vielmehr stellt sich heraus, daß die Beiden niemals etwas anderes gewesen sind als Elemente der Uferlandschaft. Sie hatten nur solange Gestalt angenommen, solange sie vom erzählenden und lesenden Bewußtsein auserwählt waren und sind dann in der Dunkelheit der Nacht versunken, eben wie Elemente der Flußlandschaft, wenn der Scheinwerfer der Betrachtung sich von ihnen abwendet. Das einzige, das sich noch mit Bestimmtheit sagen läßt, ist, daß die Liffey weiter dahinfließt. Der nächtliche Fluß bestimmt und beherrscht den Rythmus des Kapitels, man kann seine vielfältigen Geräusche nicht nur in jeder Zeile hören, es wimmelt auch von Lautanklängen und Sprachbezügen zu zig Flüssen, wie dem Nil, der Garonne, der Saone, dem Don usw. . . . Anna Livia selbst trägt den Fluß Liffey in ihrem Namen. Und nicht nur das: Anna Livia Plurabelle, als Formel ALP. Auch sie tritt unter diversen mehrdeutigen Namen auf: *Alma Luvia Pollabella* (S.619, Zeile 16), und zur Blasphemie gedehnt: *Annah, the Allmaziful, the Everling, the Bringer of Plurabilities* (S.104, Zeile 1). Aber auch als *Annona, geboren aroostokrat Nivia, dochter of Sense and Art, . . .* (S.199, Zeile 31) usw. . . . Und wie bei ihrem Gatten dienen ihre Initialen mitunter auch dazu, für ihre Funktion Worte zu finden: Wo HCE mit dem Satz: *Hic cubat edilis* (S.7, Zeile 22)

¹²vielleicht kann man hier inzwischen auch von einem Hörer sprechen, denn es macht, je weiter man im Buch vordringt, immer mehr Sinn, es sich anzuhören als zu lesen

¹³das Motiv: Baum und Stein erklärt sich besser im Kapitel Shem und Shaun. 2.3

gekennzeichnet wird, ergänzt sie ihn durch den Zusatz: *Apud libertinam parvulam*. Und wenn man den eingeschlagenen Wegen folgt, so wird sie in ihrer mythischen Transposition die Frau und Mutter schlechthin, Eva, Isis, Isolde und viele andere. Verdinglicht ist sie Wolke und Fluß, vor allem wie der Name suggeriert und weiter oben schon erwähnt, die Liffey, abstrahiert ist sie das Schweben der Wolken, das Fließen und das Rauschen des Flusses.¹⁴ Und nicht zuletzt bedeutet ALP auch den Alpdruck. Entmaterialisiert wird sie zum Geist, der über allen Wassern der Welt schwebt; und über der Zeit. Im ihrem Kapitel ergibt sich, daß die Gegenstände der nicht-menschlichen Welt zum Teil als Verkörperungen der menschlichen Welt auftreten, so zum Beispiel die zwei Wäscherinnen. Und hier wird die Auflösung der Logik zum System, das gleichsam als einziges logisches Prinzip die Welt beherrscht. Da niemand spricht, ist es auch niemals ganz sicher, wessen Traum es ist, wessen Traum der Leser nachzuträumen, wessen Visionen und Gedanken er zu verarbeiten hat. Nicht nur ist man angehalten, sich mit Gestalten zu identifizieren, die im Traum einer anderen Gestalt bereits Identifikation mit einer dritten Gestalt sind, man muß sich auch in Rollen einleben, die in die Rollen anderer schlüpfen; er wird zu Sichten angehalten, die außerhalb seines Erfahrungsbereiches liegen¹⁵. Man lebt im Traum nicht zu mehreren Zeiten gleichzeitig. Die Orte des Traumes können zwar in schneller alogischer Folge wechseln, aber der Träumer wird wahrscheinlich niemals zugleich an vielen Orten sein. Der Nachträumer von *Finnegans Wake* jedoch ist überall zugleich, erfährt in einer Nacht viele Nächte, und er ist Zeuge der Identität zwischen Mensch und Ding, Ding und Ort, Mensch und Ort. Die beiden Wäscherinnen also verkörpern die Uferlandschaft der Liffey, aber, indem sich Klatsch mit dem Fließen und Rauschen mischt, auch die Liffey selbst. Da sie Männerwäsche waschen, waschen sie auch die Wäsche des HCE. Jeweils eine verkörpert also ALP, die somit Subjekt und Objekt ihrer eigenen Erzählung wird. Da die beiden aber auch untereinander identisch sind, weiß man nie genau, welche spricht; erst durch die Rede der einen wird die Gegenrede der anderen provoziert. Anna Livia verkörpert aber auch die Liffey selbst, und die Liffey steht für alle Flüsse der Welt, (es tauchen genug auf im Kapitel), Dublin, die Stadt, durch die die Liffey fließt, steht für alle Städte der Welt, (auch die tauchen häufig genug auf), und Irland für die Welt zu allen Zeiten. Ort, Zeit und Subjekt gebündelt im Alles und Nichts. Das ist das meanderthale des *Finnegans Wake*.

¹⁴Flüsse sind im englischen weiblich

¹⁵wohl auch als Träumer: im Traum ist niemand von uns wahrscheinlich jemals ein Stein, ein Baum, eine Blume gewesen, geschweige denn ein Gewitter.

2.3 Shem und Shaun

Die Motive von Shem und Shaun, die Zwillingenbrüder und Söhne von HCE und ALP, lassen sich am besten am Beispiel der Fabel *The Ondt and the Gracehopper* (S.414ff.) zusammenfassen: Shaun, der *postman* hält eine Rede gegen Shem, in der er eben diese Fabel erzählt. Shaun identifiziert sich mit der für die Zukunft sorgenden Ameise und geißelt bei Shem die Sorglosigkeit der Grille. Joyce allerdings bringt mitten in Shauns Prioration eine Lobpreisung des *Grace-hoper* unter, des der Zukunft, dem Wachstum, der Entwicklung zugewandten Künstlers. Shem wird desweiteren symbolisiert durch den Baum, während der traditionalistische Immobilismus der Ameise vesinnbildlicht wird durch den Stein und *ant* deformiert ist zu *ondt*, das im Dänischen *schlecht, böse* bedeutet. Abermals steht der Stein gegen den Baum; ein immer wiederkehrendes Motiv im *Wake*, (s.auch 2.2). Der *Grace-hoper* verbringt den ganzen Tag mit dem Singen von Balladen wie der des Tim Finnegan, (also mit dem Verfassen von *Finngeans Wake*), und es zieht ein weiteres starkes Motiv des Buches herauf. Das der vermeintlichen Polarität von Kunst und Wissenschaft.¹⁶ Wenn uns die Wissenschaft (für James Joyce) zwar nichts über die Gottheit sagen kann, so kann die Kunst doch die Schöpfung preisen, uns also etwas über die Welt sagen. Darum singt die Grille *hoppy (. . .) of his joyicity*. (S.414, Zeile 20) Die Ameise aber ist ernsthaft, ein perfekter *chairman* und widersetzt sich dem Abenteuer in der Zeit, indem sie für die Priorität, die Solidität, die Unwandelbarkeit des Raumes eintritt.¹⁷ Im *Wake* und wahrscheinlich auch für Joyce gibt es keine endgültige Entscheidung zwischen dem Ideal der Grille und dem der Ameise; sie sind unvereinbar, aber komplementär: (. . .) *the prize of your save is the prize*

¹⁶Man kann im *Wake* immer wieder Bezüge zur Einsteinschen Relativitätstheorie finden, deren aufkeimende Betrachterprobleme den Leser ja wie im Kapitel zu ALP beschrieben direkt betreffen, aber letztendlich geht die Problematik des Nichtdeterminismus der Quantenphysik gegen den Determinismus der Einsteinschen Relativitätstheorie einher mit der Gegenüberstellung von Kunst und Wissenschaft mit dem Aufbau des gesamten Buches. Allein daß es in eine von der Physik bezeichneten geschlossene Kausalkette eingebettet wird, zeigt die ständigen Bezüge zur Reversibilität der Zeit, der Möglichkeit der verschiedensten Standpunkte für den Leser, die konsequenterweise in der Mehrdeutigkeit beinahe aller einzelnen Wörter mündet, und eben jene Mehrdeutigkeiten, die, sind sie einmal vom Leser eingekreist, und auf eine Bedeutung reduziert worden, sich somit allen anderen Möglichkeiten, die zu Anfang noch vorhanden waren, verschließen. Das erinnert doch schwer an die Vorkommnisse in der Quantenphysik, (eben in der Entstehungszeit des *Wakes*), so zum Beispiel Heisenbergs Unbestimmtheitsprinzip oder Schrödingers Entscheidungsräume, in denen alles möglich ist, legt man sich aber auf eine Möglichkeit fest, *verpuffen* alle anderen Möglichkeiten somit.

¹⁷die *Ondt*, die kein *sommerfool* ist, . . . *was thothfolly making chilly spaces at hispex affront of the icinglass of his windhame* (S. 415, Zeile 27). Das bezieht sich auf Windham Lewis, der mit seinem Werk *Time and the Western Man* eine Polemik im neoklassischen Ton gegen das Eindringen des Wertes *Zeit* in die Literatur geführt und ihm die Klassizität und Meßbarkeit des Raumes entgegengesetzt hatte. (vgl. 'Analysis of the Mind of James Joyce' in *Time and the Western Man* (1927; rpt. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1993))

of my spend ... (S.418, Zeile 20). Die Dialektik von Ordnung und Abenteuer ist die Voraussetzung für das Abenteuer, das die Ordnung definitiv in die Krise stürzt.

Vielleicht kann man zusammenfassend sagen, der *Finnegans Wake* verwirklicht die Forderung der Komplementarität, der Dialektik, der Gegensätze, in dem die *coincidentia oppositorum* sich erneut in die Identität der Gegensätze amalgamiert: ... *by the coincidence of their contraries reamalgamerge in that identity of undiscernibles...* (S.49, Zeile 33), in dieser Welle der Totalität aber nicht zerfließt, sondern immer wieder neu auftaucht. In dem Negationen und Antipathien sich polarisieren: *equals of opposites ... and polarised for reunion by the symphysis of their antipathies...* (S.92, Zeile 8ff). So wird die Poetik im *Finnegans Wake* seine eigene Poetik: es ist nicht möglich, die Bedeutung eines Wortes und sein Verhältnis zu allen anderen zu erhellen, wenn man nicht *alle* möglichen Erklärungen des Buches gegenwärtig hat. Und dennoch erhellt jedes Wort den Sinn des Buches, erschließt *eine* bestimmte Perspektive auf es und gibt Sinn und Richtung für *eine* der möglichen Deutungen.

3 Nachtrag in eigener Sache...

3.1 ...und anstatt einer Bibliografie

Ich bin bei obigen Anmerkungen sehr eng und oft wörtlich einerseits Umberto Ecos Aufsatz zu *Finnegans Wake* in seinem Buch, *Das offene Kunstwerk; stw, 7.Auflage, Frankfurt am Main, 1996; S. 390, ff.*) gefolgt, andererseits Wolfgang Hildesheimers *Interpretationen–James Joyce, Georg Büchner, Zwei Frankfurter Vorlesungen; edition suhrkamp; 2. Auflage; Frankfurt am Main, 1973*, in dem er einen Übersetzungsvorschlag für das Anna Livia Kapitel, und zugleich seine Motive der Übersetzungsform und Wortwahl, vielleicht besser Wortübertragungen, anführt. Beide Interpretationen über den Wake vermischen sich oben und die Nähe zu den Texten hat seinen Sinn: Da ich den *Finnegans Wake* mit zeichnerischen Annäherungen und malerischen Übertragungen zu ergründen versuche, unterlasse ich es bewußt und äußerst absichtsvoll, selbst etwas unmittelbar zum Buch zu sagen. Allein die Auswahl der Interpretationen, aber vor allem die Auswahl, den *Finnegans Wake* bis in die tiefsten Tiefen in den kommenden Jahren auszuloten, damit ist letztendlich schon genug gesagt.

3.2 ...über das erste Blatt zu FW

will ich anhand einer Diskussion per Email mit Georg Ivanovas und mir einige meiner Motive nochmal offenlegen. (Es geht um die Lithografie: Annäherung an *Finnegans Wake*, vom Mai 2004)

GI: (...) die Gratwanderung zwischen Durcheinander und Andeutungen. (...) Meine Interpretation: Diese Gratwanderung ist bei Dir der Schaffensprozeß. Das kann aber niemand wirklich nachvollziehen. Deswegen ist bei Dir das Skizzenbuch und Deine Erläuterungen zu den *Laws of Form* so wichtig. Zumindest meiner Meinung nach. Und ich habe Dir schon immer widersprochen, wenn Du sagst, daß das Werk vom Künstler unabhängig ist. Das geht nur, wenn es sehr redundant ist. Du nennst das tautologisch und es ist Dir ein Gräul.

MG: Natürlich ist es vom Künstler abhängig, allein schon aus der trivialen Tatsache heraus, daß es ja gemacht werden muß, und daher ist natürlich der Künstler und das Bild nicht wirklich zu trennen. Was ich eigentlich damit meinte, ist, daß es meiner Meinung nach möglich sein muß, das Bild vom Künstler für den Betrachter insofern zu entkoppeln, indem ich den Kunstbegriff so ändere, daß das künstlerische in dem Bild nicht mehr des Künstlers spontan eruptive Interpretation am Donnerstag vormittag ist, (so geschehen noch in den 80ern und 90ern), sondern die Arbeit sehr wohl durchkonzeptioniert ist, dann aber auf Grund der Ausführung sich vom Künstler abwenden kann durch sein hermetisches Prinzip, und zum sogenannten offenen Kunstwerk wird: man gibt im Prinzip mehrere epistemologische Schlüssel mit auf den Weg, das wären dann meine Metaebenen, man kann es aber auch simpler ausdrücken, indem man es so nennt, wie es eher funktioniert, oder auch nicht: Mehrdeutigkeiten. Ein Beispiel: Ich habe eine Lithografie gemacht, (ich kann sie dir leider nicht mailen, da noch nicht fotografiert), die nur aus verschlungenen Linien besteht. Das Ganze ist ein 8 Farben Druck vom verlorenen Stein, die Farben sind in Gelb, Malve etc. . . gehalten und nur immer wieder überdruckte Linien, überdruckt wiederum von Linien usw. . . Das Ganze hinterlässt ein bisschen den Eindruck von "denn er weiß nicht was er tat" bis zu Kinderkritzelei. Ich verweise auf den Titel und denke, damit ist ja alles klar: Der Titel lautet: "Annäherung an Finnegans Wake" und hier gehts los. Ist es die Annäherung des Künstlers an den Schreibstil von JJ? Ist es eine Annäherung an den Sprachstil direkt im Anna Livia Kapitel? Oder ist es eine Annäherung des Künstlers an die geistigen Fundamente des Wakes, nämlich dem Book of Kells? Oooooooder ist es alles drei ooder ist es nicht ein viertes und fünftes Motiv? Nämlich in der Tat meine Annäherung an Finnegans Wake über das Book of Kells, dort tauchen in der Handschrift Blätter auf, auf denen eine Seite rein aus einer ornamentalen Linie heraus gearbeitet ist, die Farben sind vornehmlich in Gelb und Malve gehalten (Oha!!), aus den Lini-

en tauchen teils Fabelwesen und anderes Getier auf. Usw., usf. . . Jetzt kann man sich etwas aussuchen. Aber das Ganze geht natürlich nur, wenn man als Betrachter den Titel ernst nimmt und einbezieht oder sich eh schon auskennt usw. Den Interpretationen ist keine Grenze gesetzt, und das eben nur über den Titel. Das meine ich mit Metaebenen, bzw, Mehrdeutigkeiten und ähnlich bin ich auch mit den Laws of Form verfahren beim großen Bild. Da gäbe es dann noch mehr zum mehrdeuteln. Die Litho, um auf die nochmal zurückzukommen, kann man aber auch rein unter drucktechnischen Aspekten anschauen, dann am besten mit der Lupe, und wird feststellen, daß in Wahrheit 12 Mal gedruckt wurde, (incl. Unterdrucke), alles von einem Stein, (man nennt das verlorenen Stein), und jede Linienführung mit der gleichen Farbe, nur etwas nach oben, bzw. nach unten gezogen, (heller oder dunkler) nachdem die Linie auf dem Stein mit Salpetersäure, (53%, normal sind ca 5% verdünnte) (ich ätze, also bin ich), aufgerissen, danach eben nochmal überdruckt, und genau das gibt diesen merkwürdigen Duktus von Wachsmalkreiden, wie er bei Kindern vorkommt, wenn sie langsam die Linie ziehen und nicht gleichmäßig aufdrucken. Da ich den Stein aber mit 40er Korn geschliffen hatte, (Standard ist ungefähr 120er Korn aufwärts; also ein extrem grobes Raster besitzt, stimmt der Eindruck auch wieder nicht wirklich.) (Das könnte dann schon wieder ein Verweis auf die infantilen Kalauer und die Sprachverballhornungen und Schüttelreime usw. . . im Wake sein, Oder nicht? Beispiel gefällig?: (bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohooorderenthurnuk!) (S.3, Zeile 17) Du siehst, es gibt kein Anfang mehr und kein Ende, ganz wie beim Wake, und selbst das könnte man noch ala Metaebene einfügen, war das Konzept der Litho, gekoppelt mit ihrem Titel, um genau das zu erreichen, und erst dann, Litho-Titel-Künstler-Betrachter erreichen es, keinen Anfang und kein Ende mehr zu setzen, und somit wäre ja ein Grundelement des Wakes herausgeschält über die Annäherung. . .

3.3 ... und doch noch bibliografisches

Alle Seiten,- und Zeilenangaben beziehen sich auf die Ausgabe von *Faber and and Faber; third edition 1964; first published in paperback, 1975. (Copyright edition with Joyce's own alteration and corrections)*