Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: - (1929)
Heft: 9

Artikel: Work in Progress : ein sprachliches Experiment von James Joyce
Autor: Joyce, James
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-759833

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Work in Progress

Ein sprachliches Experiment von James Joyce

Von Carola Giedion-Welcker

Der neueste Joyce, der vorläufig erst in Fragmenten in der amerikanischen Zeitschrift *Transition* (Paris) erschienen ist, unter dem vieldeutigen Titel *Work in Progress* (Werk im Werden) stellt an die geistige Bereitschaft und Mitarbeit des Lesers erheblich größere Anforderungen, als es 1922 der *Ulysses* tat.

Im *Ulysses* galt es, ein kompliziertes geistiges Gebäude formal zu durchdringen und vor allem geistig zu durchleuchten. Hier scheint der Zugang zum geistigen Inhalt zunächst durch eine neue und schwer entzifferbare Komposition und sprachliche Fassung verstellt. Auch durchdringen sich Form und Inhalt viel intensiver, werden auf eine ferne, abstrakte Ebene transponiert.

Wer die Abstraktions- und Neugestaltungsprozesse in der Malerei seit ungefähr fünfzehn Jahren verfolgt hat, wird hier Parallelerscheinungen feststellen können. Die Zuspitzung des malerischen Problems auf letzte und sensibelste Farb- und Formbeziehung, die bewußte Reduktion geistiger und körperlicher Situationen auf ihre Grundelemente, wie es z. B. ein Picasso in seinen letzten Metaphern tut, geschieht bei Joyce in der Sphäre des Dichterischen mit der gleichen Konzentration auf die *seiner* Materie entsprechenden Mitteln. Dichtung ist für Joyce: sprachlich-klanglicher Ausdruck bis aufs letzte durchdestillierter geistiger Extrakte. Es handelt sich dabei nicht, wie allgemein in der heutigen zeitgenössischen Literatur, um Neunuancierung einer festgelegten Umgangssprache, Joyce schafft einen *prinzipiell* völlig veränderten Sprachausdruck. Sprache ist ihm: Kompositions-, Assoziations- und Versinnlichungsmittel. Durch die Betonung des akustischen Phänomens (das Buch ist daher auch nur durch lautes Lesen zu verstehen) wird man in eine ganz neue Welt von Klangassoziationen eingeführt, die nicht innerhalb des Englischen haltmachen, sondern sich international auswirken.

Näheres Eingehen auf diese Gestaltungsprobleme erfordert Kenntnis des Inhaltlichen. Das *Thema?* Kein spezielles. Die *Personen?* Keine speziell Festgelegten und Umgrenzten. Ein großes geistiges Gerüst, in dem die Füllung, Personen und Geschehen, auswechselbar.

Das geistige Programm Giambattista Vicos, mit dessen Ideologie sich Joyce in den letzten Jahren intensiv beschäftigt hat, – « eine ewige, ideale Geschichte zu schreiben, nach der die Geschichte aller Völker verläuft », möchte man als Motto über das Ganze setzen. Diese Joycesche Menschheitsgeschichte wickelt sich natürlich nicht einmalig, in chronologisch-kontinuierlicher Folge ab, sondern wird aus vielen bunten Mosaiken zusammengesetzt und auf eine ideale Ebene projiziert, auf der nur geistige und sprachliche Beziehungen gelten. Die Verkettung geschieht ideologisch, nicht chronologisch. Ebenso wie die Menschheit nicht von geschlossenen Einheiten, sondern von einem großen menschlichen Kompositgebilde verkörpert wird. Joyce geht eine zugespitzte Generationseinstellung ebensowenig an, wie eine Begrenzung nach menschlicher oder geographischer Spezialität. Das heißt: Zeitschichten und Raumgrenzen werden eliminiert. Kein Anfang, kein Ende. Ein großer Kreislauf. « We may come, touch and go, from atoms and ifs, but we are presurely destined to be odds without ends. » (Wir mögen kommen, zupacken, und wieder gehen, von Atomen und Zufällen. Aber sicher sind wir bestimmt, kleine Nichtse ohne Ende zu sein.)[1]) Das Buch fängt aus dieser Einstellung heraus mitten in einem Satze an.

Die essentielle Identität alles Menschlichen unter der Varietät der äußeren Erscheinungen aufzudecken, ist der Kernpunkt. Urfragen werden an die Menschheit gerichtet, Vico nennt sie « die wahren Motive, die durch den langen Zeitablauf und den Wechsel der Sprachen und Sitten unter Erdichtung verborgen überliefert sind ». Was tut Joyce? Er greift in den großen Behälter von Geschichte, Sage, Dichtung und findet dort, trotz verschiedener Zeit- und Raumbeleuchtung, Grundcharakteristika der menschlichen Existenz. Endgültig kurbelt alles um die großen Urtriebe von Macht, Fortpflanzung und Ernährung. Personifiziert in riesigen Bergmenschen, die auf Blumenwiesen lagern, schlafen, lieben, essen, in Echoform Vielsinniges raunen. Die Beschreibung ihres « bodily getups » (äußere Aufmachung) geht ins Phantastische.

Historische, legendarische, biblische Situationen blitzen auf. Durchgehende Leitmotive: Macht, Sturz, Liebe, Tod, Schlaf, Ernährung, Kampf, Ruhe sind nicht, wie im *Ulysses*, in einen geschlossenen Rahmen gepreßt: Ein Tag, ein Tag in Dublin, so und so viel an diesem Tag agierende Personen, mit ihren Assoziationskreisen nach rückwärts und vorwärts; also immerhin eine Grundlage, eine zeiträumliche Abwick-

[1]) « Atoms and ifs » enthält: adams and eves, akustisch Bezugnahme auf die Urabstammung alles Seins.

lung. Hier hingegen: Immer wiederkehrende Ideen in ewig wechselnde, verwandelbare Hüllen getaucht, und in eine absolut irreale Sphäre hineinprojiziert. Eine Allzeit, ein Allraum. Ein konsequenter *Unanimismus*. Mit Riesenstiefeln schreitet Joyce durch Länder, durch Jahrhunderte, durch geistige Dimensionen. Der kindlichkomische Mauersturz Humpty-Dumptys, der politische Napoleons, der legendarische Finn Macools, der biblische Sündenfall und Engelsturz wird gleichsam in einen Punkt teleskopiert. « Put allspace in a notshall » sagt Joyce in seiner zweideutigen Schreibweise. (« Placier Allraum in eine [phonetisch:] Nußschale, [optisch:] in etwas Unerlaubtes-Unherkömmliches. »)

Mann vertritt in der Welt das Machtprinzip. Mythos und Historie liefern Material. Kraft (als ihre Grundlage Essen, Trinken, Schlafen) und Sexualität sind die Urformen seiner Existenz. Sein kosmisches Symbol ist der Berg. Neben dichterischen Erfindungen Shem, Shaun, Jaun (Juan), Yawn etc. historische Personen: Napoleon, Wellington, Gladstone, sagenhafte: Finn Macool, biblische: Adam, Noah, Michael, Luzifer. Als panheroisches Gefäß: Humphry Chimpden Earwicker H. C. E. « Here comes everybody. Homo capite erectus. Hear! calls! everywhair! » Als chemischer Scherz H_2 C E_3. Die körperliche Beschreibung dieses « cleanminded giants », der von seinen Verleumdern als weiße Raupe gesehen wird, geht ins Grotesk-Vorzeitliche, « Bulldog boots, walrus moustaches » etc. Shems körperliche Charakteristika bewegen sich in phantastischen Boschiaden. « Zweiundvierzig Haare am Kopf, achtzehn auf der Lippe, seine falsche Schulter höher als die rechte, ganz Ohr (all ears), eine künstliche Zunge mit einer natürlichen Locke, eine Hand voll Daumen, ein blinder Magen, ein taubes Herz, lose Leber » etc. Lauter Paradoxien. Bastardierungen, wilde Verschiebungen von nicht zusammengehörenden Substantiven und Adjektiven. « Shem is a low man, a sham, a low sham. » Er ist ein niederes, leeres Schemen. Um zu zeigen, daß alles bei dieser Kreatur verworren und sinnlos, wird das Sprachbildliche in Funktion gesetzt.

Shaun taucht hingegen aus dem Gemurmel der Erde wie Gott Pan. Äußere Beschreibung: Heroisch, aber natürlich unter Gelächter. « That young fellow looked the stuff, be Bel of Beaus Walk, he was looking grand. No mistaking that beamish brow, those jehovial oyeglances. He was immense. »[1])

[1]) Dieser junge Kerl war eine Nummer. Den schönsten vom schönen Gang. Er sah grandios aus. (Amerikanismus.) Nicht zu verkennen die strahlende Stirn, das joviale Leuchten der Augen. (Durch jehovial anstatt jovial und oye anstatt eye wird alles wie in einem Hohlspiegel ins Lächerliche verzogen.) Er war enorm. (*Transition* XII., p. 9.)

Als Komplementärfarbe zum massiv-heroischen Typ des Männlichen (sattes Blau) schlängelt weibliches Fluidum unter unzähligen Namen und Schattierungen durch das Buch. Aus Bewegung, Lebendigkeit, Spieltrieb, Schwatzhaftigkeit, Erotik, Mütterlichkeit, Putzsucht, Phantastik, Laune, Irrationalität, setzt sich das vielköpfige Gesamtphänomen zusammen. Als kosmisches Symbol: Der Fluß. Viele Fluß- und Frauennamen, erfundene und gewesene, versinnbildlichen das. Eva, Esther, Astarte, Isolde, Venus temptatrix, Pipette, Nuvoletta, Stella etc. Als großer Sammelname: Anna Livia Plurabelle. « Anna was, Livia is, Plurabelle's to be. »[1])

Das Buch beginnt mit dem mitten aus einem Satz gerissenen Wort: riverrun. Der Flußlauf, das Leben, die Lebendigkeit, das Labile. (Liffey, Life, Lively, Livia.) In der Fabel von Mookse und Gripes heißt es: « He came upon the most unconsciously boggylooking stream he ever locked his eyes with. Out of the colliens it took a rise by daubing itself Ninon. It looked little and it smelt of brown and it thought in narrows and it talked showshallow. And as it rinn it dribbled like any lively purliteasy: My, my, my! Me and me! Little down dream, don't I love thee! »....[2])

---

[1]) Anna war, Livia ist, Plurabelle wird sein.

[2]) ... Da stieß er auf einen so unterbewußt sumpfig aussehenden Strom, wie seine Augen ihn noch nie gesehen hatten (locked für looked; wörtlich: mit dem er seine Augen noch nie derart versperrt hatte; das deutsche « locken » liegt auch darin, d. h. ein Verführen der Augen). Von den Hügeln (colliens – collines – lie-liegen und lügen) kam er ursprünglich her (nahm er seinen Aufstieg), indem er sich selbst als Ninon (Ninon de Lenclos) herausstrich. Er sah klein aus und roch braun und er dachte in engen Kanälen und er redete in sichtlichen Untiefen. Und wie er daherrann, tropfte es in allgemein-lebendigem Rieseln (Assoziation any lively mit Liffey river, Anna Livia) Je. Je. Je. Mein und mich. Kleiner tiefer Traum, wie lieb ich dich! (*Transition* VI, p. 101. Hier erweiterter und veränderter Text erschienen in « Tales told of Shem and Shaun ». Three Fragments from *Work in Progress* by James Joyce, *The Black Sun Press*, Paris 1929.)

Daneben ein Gedicht von Kurt Schwitters aus der *Anna Blume*. Einstellung und Formulierung dürften mit Joyce Berührungspunkte haben; wenn auch hier alles aus gezüchteter Banalität wächst:

« O du, Geliebte meiner siebenundzwanzig Sinne, ich liebe dir! Du deiner, dich dir, ich Dir, du mir. – Wir?

Wer bist du, *ungezähltes* Frauenzimmer? Du bist – bist du?

Du trägt den Hut auf deinen Füssen und wanderst auf die Hände, auf den Händen wanderst du.

Rot liebe ich Anna Blume, rot lieb ich Dir! Du deiner dich dir, ich dir, du mir. Wir?

Anna Blume. Anna, a-n-n-a, ich träufle deinen Namen. Dein Name tropft wie weiches Rindertalg.

Weißt du es, Anna, weißt du es schon?

Man kann dich auch von hinten lesen, und du, du Herrlichste von allen, du bist von hinten wie von vorne: « a-n-n-a ».

Anna Blume, du tropfes Tier, ich liebe dir. »

Hinter tausendfacher Nuancenvarietät leuchten immer wieder die gleichen Grundsubstanzen auf. Dieses Bild: Frau, Kind, Hetäre (in diesem Sinn wird sie auch Pluhurabelle umschrieben), Mutter, Strom ist konzentriert zusammengedrängt in ein Kapitel, welches 1928 als Sonderdruck bei *Crosby Caige*, New York, erschien als *Anna Livia Plurabelle*. Es ist sicher das durchsichtigste und künstlerisch geschlossenste von den bisher erschienenen Fragmenten.

Die äußere Situation: zwei (Dubliner) Waschfrauen waschen an gegenüberliegenden Ufern des (Liffey) Flusses schmutzige Wäsche. Sie klatschen, so wie heute in solch einem Fall geklatscht wird. Aber im eigentlichen Sinn waschen sie die Wäsche von Jahrhunderten und am Schluß tönt es aus ihnen, wie aus ganz überpersönlichen Resonanzböden aller Zeiten und Länder. Der spezielle Fluß erweitert und verästelt sich im Laufe des Gespräches über die ganze Erde, wird allgemeingültig und tausendarmig.[1]) In Anbetracht von Männerhemden werden die Sünden des Mannes, speziell des alten phönizischen Räubers, des Besitzers der Anna Livia, H.ugh C.aput E.aerlyfouler («look at the shirt of him, look at the dirt of it») durchgehechelt. Dann geht man ausführlicher zu den pikanten, zum Teil zerrissenen Dessous und dontelleries (dentellèries Veränderung ergibt Wortscherz: Plauder-nicht-aus) der Lady über. Ein buntes schillerndes Bild entsteht aus diesem Fluß-Menschwesen. Wie sie mit dem Mann, den Männern spielt, wie sie kocht, wie sie sich kleidet. Entführung, Verführung. Ihre Rüse, ihre Launen und Narreteien, ihre mütterliche Güte, Freigebigkeit. Bald Spiel, bald Ernst. Die spezifischen Fluß-Charakteristika sind gleichzeitig auch spezifisch weibliche Ingredienzien. Natur und Mensch gehen ineinander über. In diesem Sinn von bizarrer Komik die Waschfrauendarstellung ihrer Maskerade. Zu illustrieren wäre die Schilderung nur mit Dada oder Merzbildern. « Lange Haarsträhnen quirlen zwischen Weiden- und Wiesengrasgirlanden. Arm- und Halsbänder sind aus Flußkiesel. Eine Zuckerhutform aus Stechginster. Ein Fischnetzschleier gegen Sonnenbrand. Kartoffelohrringe. Salmfarbig gesprenkelte Strümpfe. Strumpfbänder aus Heugeflecht. Als Prachtstück eine Stockfischjacke. Quer über der Nase ein Kleiderhaken.[2]) Fünfzig irische Meilen hinter ihr her fegend eine riesige Schleppe. So geschmückt

---

[1]) In Wortspielen und witzigen Amalgamierungen werden unzählige erdichtete und reale Flüsse der Ober-und-Unterwelt hineingeflochten. Die Limmat z. B. in der Kombination « Thats the Limmat » (für limmet). Das ist das Äußerste!

[2]) « tight astride of her jokis nose »: quer über ihre Nase gebunden; joki finnländisch = Fluß, daneben Assoziation des Reitens = jokey und joke = Witz.

stieg Anna Livia mit dem Austerngesicht aus dem Bassin.» Nach wilden Sprüngen und grotesken Aufzügen entfaltet die Flußdame dann auch ihr mütterliches Rayon. Ihren vielen kleinen und großen Kindern, die alle mit Namen, teils bekannten, teils fremden angeführt werden, beschert sie als freundliche Flußfee groteskes Gerümpel: Ertrunkene Puppen, kupferne Nasen, das Herz des verlorenen Sohnes, Wasserbeine, eine steinkalte Schulter etc.[1])

Während des Geklatsches der Waschfrauen sinkt die Dämmerung herab. Im Rauschen des Flusses verschwimmt langsam das Gespräch, wird undeutlich, nur noch wie Ruf und fernes Echo. Wort und Sinn wird verwandelt. « Are you not gone ahome? » die eine. « What? Tom Malone? » die andere. Distanzen, Strömen, Dämmerung, Fledermäuse. « Can't hear with the waters of. The chittering waters of. Flittering bats, fieldmice bawk talk. Ho! »[2]) Verwandlung vom Menschlichen ins Anonym-Kosmische. Die Waschfrauen werden zu Baum und Stein. Verbindende nächtliche Dunkelheit legt sich auf alles.

Was Joyce hier hinstellt, ist eine große Durchdringung von Einmaligem und Allgemeinem, von niederer Banalität und letztem Symbol. Mythos? Metamorphose? Auf jeden Fall: Aus dem vergänglichen Geklatsch der Waschfrauen wächst poetische Vision, die mit letzter formaler Intensität und Sensibilität gefaßt ist.

Denn das, was Joyce Neues leistet, liegt – wie schon anfangs gesagt wurde – vor allem in einer sprachlichen Revitalisierung. Von der rationellen und intuitiven Seite her wird das versucht. Einmal durch einen internationalen und sozialen Durchdringungsprozeß, andererseits durch Auferweckung und Hineinbeziehung des unterbewußten und assoziativen Lebens, das im Sprachlichen verborgen liegt.

---

[1]) Das Urbild Frau taucht auch im *Paysan de Paris* von Louis Aragon auf. Es mag von zeitgeschichtlichem Interesse sein, bei einem französischen Surrealisten auf ähnliche Vorstellungen zu stoßen wie bei Joyce. « Femme, tu prends pourtant la place de toute forme. Tu es le résumé d'un monde merveilleux, du monde naturel. *Montagnes*, vous ne serez jamais *que le lointain de cette femme*... Alors qu'elle m'aime, mon océan. Passe à travers, passe à travers mes paumes, *eau pareille aux larmes, femme sans limite*, dont je suis entièrement baigné. Passe à travers mon ciel, mon silence, mes voiles... La femme a pris place dans l'arène impondérable où tout ce qui est poussière, poudre de papillon, efflorescence et reflets devient *l'effluve de sa chair* et le charme de son passage. ... La femme est dans le feu, dans le fort, dans le faible, la femme est *dans le fond des flots*...

In André Bretons *Nadja* ist sie die ewig flüchtige, unfaßbare, « âme errante » und « génie libre ». « La pure intuition. » Ihre Liebe ist sensibelste Telepathie, sie ist eher schwebendes Medium, als reale menschliche Existenz.

[2]) Kann nichts hören bei dem Wasser. Dem schnatternden Wasser. Den flatternden Fledermäusen. Dem Gemurmel der Feldmäuse. (*Transition* VIII, p. 35.)

Englisch ist historisch ein Konglomerat von angelsächsischen, keltischen, normannischen und skandinavischen Sprachelementen. Heute die elastischste, zeitgemäßeste und quantitativ reichste Sprache der Welt. Zeitgemäß, weil durch sprachliche Verarbeitung ethnischer und sozialer Faktoren, durch Slang, durch Cockney, durch amerikanische Vitalität, durch Negeridiom, durch Pidgin die Sprache immer wieder aktuelle Neubelebung erfährt und nicht in den abgenutzten Klischees der Vergangenheit herumstolziert. Die räumliche Verteilung des englischsprechenden Menschen über die ganze Welt spielt in dem Bereicherungsprozeß eine entscheidende Rolle. Er kommt immer wieder in neue Situationen mit Andersrassigen, wodurch ganz organisch die Internationalisierung des Englischen entsteht. Die Muttersprache bekommt dauernd frische koloniale Färbungen, sie muß immer wieder neu reagieren. Sie bleibt lebendig, agil, wach.

Diese objektiv gegebene Situation steigert Joyce als Dichter noch einmal subjektiv. Er taucht in das « Panaroma of all flores of speech » (panorama-panaroma, optisch-geruchliche Assoziation), um adäquaten und vielumfassenden Ausdruck für sein Thema zu finden. Um allgemein Menschliches allseitig ins Wort hinein zu pressen, muß auch sprachlich die ganze Welt ihre Säfte hergeben. Joyce fungiert als internationaler Wortmixer.

So wird *Work in Progress* ein phantastisches, individuell geformtes Esperanto. Damit natürlich auch – weil subjektiv – zu einer für viele nur mit Mühe und nur partiell faßbaren Geheimschrift. Darin liegt schon eine Existenzberechtigungsfrage, die man an ein kühnes und geniales literarisches Experiment auch von dieser Seite her stellen muß.

Was geschieht eigentlich bei Joyce mit dem Wort? Abgesehen von Neudurchdringung und Angliederung an Fremdsprachiges, rumort es auch im englischen Wort selber. Durch Buchstabenverstellung, durch gewollte Lapsus linguae, durch Addition von Wortteilen wird die ehemals gesicherte, versteinerte Vokabel gedehnt, gepreßt, verändert wie ein Stück Gummi. Innerhalb eines Satzes oder Gedankenbildes wird mit ihr balanziert und jongliert. Wir kennen in deutscher Sprache diese Methoden von der Lyrik eines Hans Arp und den Gedichten und Erzählungen eines Kurt Schwitters. Der Leser oder besser Hörer stolpert dauernd über unebenes Terrain. Was wird erreicht? Ein Spannungszustand, eine ewig-lebendige Auseinandersetzung mit dem Material, ein neuer Reichtum an Assoziationen und meist ein auslösendes Gelächter. « The penman is the seeker of the nest of evil

in the bosom of a good word, he with his dislocated reason.»[1]) Das Wort wird aus seiner gesicherten, festgelegten Position gerissen und in ein schwebendes Medium mit divinatorischer Aussagekraft verwandelt. Es tritt aktiv, ideenerweckend auf. Aus Wort, Idee und geistiger Gesamtatmosphäre wird eine Totalität.

Die Probleme, die Joyce damit literarisch aufwirft, stehen trotz persönlicher und zeitgemäßer Färbung prinzipiell in geistigem Kontakt mit der Vergangenheit. «Wortalchimie», Wortgestikulation, Wortbeziehung, waren auch Stichworte für einen Rimbaud und Mallarmé. «J'inventai la couleur des voyelles: A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens.»[2])

Oder Mallarmé: «L'œuvre pur implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisée; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.»[3])

Joyce geht vom *Wortklang* aus. Daher wird englisch hier meist geschrieben wie gesprochen. Das Hören ist für das Sprachliche primär, nicht das Sehen der Schriftzeichen. Die Bedeutung des Textes ist auch nur durch lautes Lesen zu verstehen. Der Sinn ist immer vielfarbig. So wie das Wort akustischer Niederschlag eines Gedankens ist, so löst die Klangassoziation wiederum neue Ideen und Wortbilder aus. (The author was always constitutionally incapable of misappropriating the spoken words of others. *Transition* V, p. 17.)[4])

Kurt Schwitters versucht mit seiner «Systemschrift» prinzipiell Gleiches. Schrift nennt er: «Das niedergeschriebene Bild der Sprache, das Bild eines Klanges. Optophonetisch.» Er versucht eine Lautsprache

[1]) Der Mann der Feder sucht das Nest des Bösen in dem Herzen des guten Wortes auf, er mit seiner ausgerenkten Vernunft. (*Transition* VII, p. 52.)

[2]) Ich erfand die Farbe der Vokale. A schwarz, E weiß, I rot, O blau, U grün. Ich regulierte Form und Bewegung eines jeden Konsonanten und mit instinktiven Rhythmen schmeichelte ich mir, ein gangbar poetisches Wort eines Tages zu erfinden, das einen Allsinn haben würde. (Rimbaud *Une saison en enfer*. 1873.)

[3]) Die reine Dichtung fordert den Untergang der persönlich dichterischen Aussprache; die dichterische Initiative soll allein in die Worte übergehen, Spannung strömt aus ihren Verschiedenheiten. Sie entzünden sich an gegenseitigen Reflexlichtern, wie ein wirksames Lauffeuer durch Juwelen glitzert. Ein Ersatz für den spürbaren Atemzug in der früheren Lyrik, wo das Pathos des Einzelnen sich im Satz auslebte.

[4]) Der Autor war seiner Veranlagung nach immer unfähig, das gesprochene Wort vor den andern zu mißbrauchen.

lebendig zu machen. Hans Arp dichtet auch in Wortklängen, aus denen sich die Wortbilder abwickeln.

Das schillernd Vieldeutige eines Wortklanges, seine geistige Kompliziertheit und Labilität, wird bei Joyce manchmal in *eine* Buchstabenamalgamierung gedrängt. Wenn es über Shauns Reden heißt: « How mielodorous is thy bel chant », so ist an Stelle des Wortes melodious (melodiös) dieses entstellte gewählt, weil noch neue Assoziationen hineinbezogen sind: Miel-Honig, odorous-duftend, das heißt Geruchs- und Geschmacksnerven kommen noch hinzu. Das Grundwort schwebt natürlich noch in dem Transformierten. In der Fabel von dem Ondt und Gracehoper, der Ameise und Grille, wird nicht konventionell Grasshopper geschrieben. Zur Charakterschilderung der Grille braucht Jocye diese Veränderung. H. C. Earwicker (Ohrhaarlock) wird immer wieder anders geschrieben: Earwaker (einer der die Welt durch den Klang aufweckt; Joyce selbst?) oder Irewaker (Irlandserwecker) oder Eyrawyggla Saga (Atmosphäre der nordischen Sage). Irland wird auch in bestimmten Zusammenhängen Irrland geschrieben. Language wird zu landage verändert. (Der Sinn, daß in der Sprache das Alter des Landes enthalten ist.) Oder wenn Walhalla Vale Hallow (hollow) (Heiliges Tal-Hohles Tal) geschrieben wird, oder Jupiter Joepeter, so mag damit eine ganze Götterpathetik entthront sein. Shaun wird anstatt domestic dogmestic genannt. Daß Dog, der Hund, in das Wort hineinschleicht, ist eine scherzhafte Aufklärung. Oder wenn Don Quixote « donkeyschott » geschrieben wird, so ersteht blitzartig ein treffendes Bild: Esel, geschossen, Narr etc.

Das was der italienische Surrealist Chirico sagt: « Il n'y a ce que mes yeux voient, ouverts ou plus encore fermés », möchte man auf Joycesche Hörsensorien übertragen. Daß das Ohr hier primär empfängt und weiterleitet, wird auch dadurch symbolisiert, daß es rein als körperliches Organ in der Beschreibung der meisten auftretenden Personen betont wird.

Der Grundton des Ganzen ist humorvoll, scherzhaft, mokant. Der Leser soll lächeln und lachen! Eine spielende, beziehungsreiche Narretei, hinter deren äußerem Unsinn ein tieferer Sinn verborgen liegt. Die irische Rasse hat in Joyce nicht den einzigen gegenwärtigen und historischen Vertreter dieser Geistesart hervorgebracht. Denn zwischen Swifts *Gulliver* und *Work in Progress* besteht eine geistige und klimatische Verwandtschaft. Wortspiele, Sprichwörterverdrehungen (mit denen die Surrealisten auch mit Vorliebe jonglieren), witzige aktuelle Anspielungen,

utopische Zukunftsprognosen, das Aufgeben aller normalen Maßstäbe und vor allem das Untertauchen in ein irreales Traum- und Fabelland ist beiden gemeinsam.

Die Gesamtatmosphäre von *Work in Progress* ist nächtlich traumhaft. Sie quillt aus der Sphäre des Unterbewußten. Ihre Gesetzmäßigkeit spielt sich in unterweltlichen Zonen ab. « Roll away the reel world, the reel world, the reel world. » (reel heißt optisch: taumelnd, phonetisch: wirklich.) Man hat auch hier nicht das Gefühl, als spräche ein spezieller Mensch, sondern als töne es aus irgendeinem riesigen geistigen Behälter. « C'est l'imagination seule qui agit », sagen die Surrealisten. Sie heben die strenge Scheidung von Traum und Wirklichkeit zugunsten einer Surréalité auf. Aber während sie es naturalistisch-ungebrochen strömen lassen (passiv), bändigt und bildet der Joyc'sche Geist das Material aus diesen Zonen noch einmal aktiv. Das Unterbewußtsein denkt in Bildern. So schieben sich auch hier Wort- und Satzbilder ineinander, aneinander, innerhalb eines großen phantastischen Reiches. « Wordpainting. » Scharfe Grenzlinien sind nicht zu ziehen. Nichts ist festgelegt, alles ist schwebend, labil, veränderlich. « O how it was duusk! From Vallee Maraia to grasyaplaina, dormimust Echo! Ah dew! Ah dew! It was so duusk that the tears of night began to fall, first by ones and twos, then by threes and fours, at last by fives and sixes of sevens, for the tired ones were wecking, as we weep now with them. O! O! O! Par la pluie! »[1])

Dämmerung, Nacht, Traum, sind häufig wiederkehrende Motive. Schon im *Jugendbildnis* und *Ulysses*, hier jedoch völlig transponiert. « Methought I was dropping asleep somepart in nonland of where's

---

[1]) O, wie es dämmerte! Vom Maraia Tal bis zum Wiesengrund muß das Echo schlafen. (Vale Maria, gracia plena. Vage traumhafte Zeit-Raumbestimmung.) Ah Tau! Ah Tau! Es dämmerte so stark, daß die Tränen der Nacht langsam zu fallen anfingen, erst einzeln und zu zweit, dann zu dritt und viert, dann zu fünfen und sechsen von sieben, denn die Müden unter ihnen wurden schwächer, so wie wir jetzt mit ihnen weinen. O! O! O! Durch den Regen. Durch die Stille. Par la pluie (Parla più.) (*Transition* VI, p. 105. Hier erweiterter Text von *Tales told of Shem and Shaun*, vgl. S. 663, Anm. [2]).

Im *lichtscheuen Paradies* von Hans Arp wird mit ganz ähnlichen Mitteln das traumhafte, das unterbewußte Leben der Worte und Atmosphären produziert:

« Wie am montag vor vielen vielen jahren
wie im winter es war einmal
fällt erst das erste korn schnee
nach dem zweiten glockenschlag
der dritten glocke . . . . . ».

please I heard at zero hour as 'twere the peal of vixens laughter among midnight's chimes.»[1])

Beim Entschwinden Shauns (vgl. Bloom-Elias Himmelfahrt im *Ulysses)*: «And the stellas were shining. And the earthnight strewed aromatose. A reek was waft on the luftstream. He was ours, all fragrance. And we were his for a lifetime. O dulcid dreamings languidous. Taboccoo.»[2]) Von Humphry Earwicker heißt es: «Humph is in his doge, Words weigh no more to him than raindrips to Rethfernhim. Which we all like. Rain. When we sleep. Drops. But wait until our sleeping. Drain. Sdops.»[3]) Hier wird nicht nur rhythmisch, sondern auch mit Hilfe einer langsamen magischen Mutation des Wortes ins Lallende, in die andere Ebene des Schlafes, des Traumes, der Imagination übergeleitet.

Das was Joyce – nach den bisher veröffentlichten Fragmenten zu schließen – hinstellt, ist heute noch Laboratoriumsprodukt. D. h. die Umsetzung in Kleinmünze, die Ausdehnung auf ein breites Publikum läßt sich noch nicht absehen. Joyce drückt die Situation selbst einmal scherzhaft aus: «For that is what papyr is meed of, made of, hides and hints and misses in print. Till we finally (though not yet endlike) meet with Mister Typus.»[4]) Allgemein künstlerisch stehen wir vielleicht an einem Zeitpunkt, wo eine umfassende Synthese noch verfrüht, wo es vor allem auf Detailvorstöße, auf neue Erkenntniswege ankommt, die sich dann eines Tages organisch zu einer Gesamtheit vereinigen werden.

In diesem Sinne interessiert uns Joyce vor allem als Experimentator sprachlicher Ausdrucksmöglichkeiten. *Work in Progress* ist – wie der Titel schon andeutet – keine geschlossene Lösung, sondern steht in einem Entwicklungsprozeß. Jedoch hier schon positiv faßbar: die produktive Auseinandersetzung mit den Grundelementen der dichte-

---

[1]) Ich dachte, ich sänk in den Schlaf, in irgendein fernes Land des Nichts, wo ich zur nullten Stunde ein schallendes Gelächter hörte, als käm's von der Füchsin, mitten zwischen mitternächtlichem Glockengeläute. (*Transition* XII, p. 8.) «Where's please» heißt: wohin bitte? Vorstellung des Omnibus, der ins Traumland fährt.

[2]) Und die Sterne leuchteten. Und die Erdnacht duftete aromatisch. Ein Dunst durchzog irrend den Luftstrom. Er war uns ganz Wohlgeruch und wir gehörten ihm fürs Leben. O süße languide Träume. Tabocoo. (*Transition* XII, p. 26.) Mischung von Tabaco und Ta bocca.

[3]) Humph, der Doge, ist im Dösland. In seine Ferne hinein haben Worte nicht mehr Gewicht für ihn als Regentropfen. Die wir alle lieben. Regen. Wenn wir schlafen. Tropfen. Doch warte bis wir schlafen. Dregen. Dropfen. Halt. (*Transition* III, p. 50.)

[4]) Denn das ist Papier: es lebt und besteht aus Verstecktem und Entdecktem und aus Druckfehlern. Bis wir endgültig (doch nicht absehbar) die Bekanntschaft von Herrn Typus machen werden. (*Transition* I, p. 25.)

rischen Materie: Sprache, heute noch eine erstarrte und erschöpfte Form. Durch die freie Assoziation von Wort und Gedanke wandelt Joyce sie aus einer mehr oder weniger passiv gewordenen Trägerin geistiger Inhalte in eine aktiv funktionierende Vermittlerin des Gedanklichen. Aus einer schlaffen Hülle wird eine vibrierende Haut. Seismograph des eingeschlossenen Organismus. Sprache tönt, gestikuliert, malt. Die Bereicherung wird gleichzeitig Ökonomie. Joyce preßt manchmal in einen Satz, in ein Wort mit seinen vielfachen Assoziationen ganze Seiten, die andere zur Schilderung ihres Stoffes brauchen. Allerdings dürfte die Zeit, die dabei gewonnen wird, eine fiktive sein, denn die Lektüre dieser Kabelgramme erfordert von dem geduldigen Leser wohl mehr Arbeitsstunden, als die irgendeiner anderen kontemporären europäischen Literatur.

Ob die Belastung dabei eine absolute oder relative ist, mag die Zeit entscheiden. Daß wir durch den durchgehenden sprachlichen Naturalismus oder besser Konventionalismus einer psychologisch-soziologisch, d.h. vor allem informatorisch funktionierenden internationalen Literatur verweichlicht sind und durchaus untrainiert für solche Abstraktionen und Extrakte, muß auf alle Fälle berücksichtigt werden. Das spräche nicht gegen Joyce, sondern höchstens gegen den Zeitpunkt unserer Begegnung mit ihm.

Denn abzulehnen wäre das Joycesche Sprachexperiment nur dann, – trotz aller subjektivistisch-schrulligen Einzelheiten – wenn es sich im Prinzip um den sterilen Individualismus eines schöngeistigen Bildungsdichters handelte.

Aber nach allem bisher Gesagten dürfte man Joyce wohl eher in eine zentrale Funkstation placieren als in einen isolierten elfenbeinernen Turm.

An die Realisation futuristischer Versuche durch die Technik sei erinnert. Als Marinetti 1911 zum erstenmal sein neues dynamisches System unserer durch die statische Optik ermüdeten Netzhaut vorsetzte, erschien es wie eine rein esoterische Angelegenheit. Heute realisiert schon beinahe jedes Vorstadtkino jene optischen « Utopien ».

Das heißt: Utopie wird zum Standard, sobald lebensfähige Grundelemente in ihr enthalten sind. Joyce scheint in universeller Verbundenheit mit der Vitalität von Gegenwart und Vergangenheit zu stehen. Aus diesem Grunde mag ihm auch ein Stück Zukunft gehören.