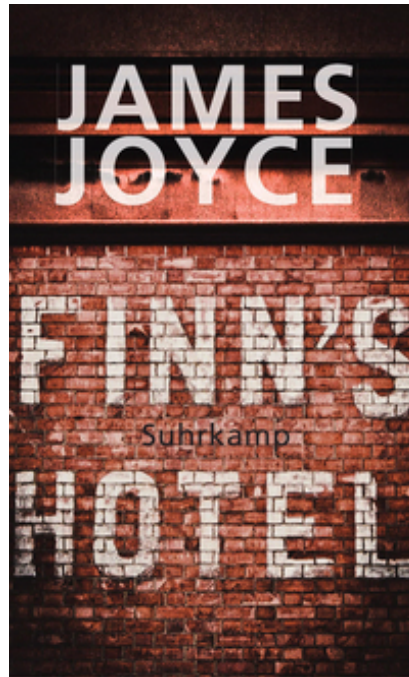


Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Joyce, James
Finn's Hotel

Herausgegeben von Danis Rose Mit einer Einleitung von Seamus Deane Aus dem
Englischen von Friedhelm Rathjen

© Suhrkamp Verlag
978-3-518-42454-4

SV

James Joyce Finn's Hotel

Herausgegeben & eingerichtet
von Danis Rose

Mit einer Einführung von Seamus Deane

Übersetzt von Friedhelm Rathjen

Suhrkamp Verlag

Erste Auflage 2014

© der deutschsprachigen Ausgabe Suhrkamp Verlag Berlin 2014

© 2013 Ithys Press, Dublin

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das
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: Satz-Offizin Hümmer GmbH, Waldbüttelbrunn

Druck: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-42454-4

Vorwort

Ein Vorwort von Danis Rose

Da hätten wir eine andere Geschichte. Es war einmal zu einer Zeit und eine sehr gute Zeit war's da kam ein junger Mann die Straße entlang und dieser junge Mann der da die Straße entlang kam traf ein feines Mädchen das hieß Nora Barnacle

Er war James Joyce – Sunny Jim – entschieden der rechte Mann am rechten Fleck. Er hatte blasse blaue Augen, einen hellen Teint und eine Seglermütze auf dem Kopf, und sie fand, er sehe aus wie ein schwedischer Matrose. Sie, Irlands Hübscheste, hatte Haar im rotbraunen Farbton des Moores in der Abenddämmerung, dunkelblau rollnde Ozeankullerchen und einen kecken Blick drauf. Sie wohnte ein Stück die Straße hinunter in einem nüchternen roten Ziegelbau namens Finn's Hotel, wo sie, nachdem sie aus einem Galwayer Nonnenkloster und vor einem jähzornigen Onkel (keinem Mark, sondern einem Mick) weggelaufen war, Beschäftigung als Zimmermädchen und Kellnerin gefunden hatte.

Ah, wenn sie da nicht will! Schon bald hatte er ihre Liebe erungen und sie die seinige; und er trug sie mit sich fort auf einem Schiff auf dem Antlitz der Wasser, leidenschaftsfend, zur heimischen Schande. Nach vielerlei Mühen und Reisen siedelten sich die beiden schließlich als rechte Outlaws in Paris an, in Frankreich. Er war, in der exilischen und alles andere als idyllischen Zwischenzeit, zum Meister der Prosa geworden: er hatte den *Ulysses* geschrieben. Aber auch da hatte er seinen eigentlichen Markstein noch nicht

erreicht: auf dem Amboß seiner Seele das ungeschaffene Gewissen seines rebellischen Volkes zu schmieden.

Da rief dann, wie es schon einem Vorgänger ergangen war, dem heiligen Patrick, in seinen Träumen die Stimme der Iren nach ihm. Diese Stimme und jene Träume – der restlichen Welt so fürchterlich schwer zu enträtseln – sollten sein letztes, großes, alles verzehrendes Werk beherrschen, *Finnegans Wake*. Aber das war noch Zukunftsmusik. Es fiel ihm schwer, einen Anfang zu machen. Schließlich begann er, der er von grüner Jugend an weitsichtig war, sein Material zusammenzuziehen, langsam zunächst, dann mit wachsender Zuversicht.

Ein sich wiederholendes Muster läßt sich in der Joyceschen Kompositionsmethode ausmachen. Zunächst kreiert er einen Text, oder mehrere Texte, worin er seine Figuren einer ersten Musterung unterzieht. Das Ganze entwickelt er in größerem oder kleinerem Maße, verwirft es dann aber, nachdem er es zwischenzeitlich (seine Figuren inzwischen alle an Ort und Stelle) neukonzipiert hat. Anschließend entwickelt er die imaginativ neugefaßte Version wiederum, wobei er bisweilen im Verlauf dieses Prozesses die zuvor entstandenen Texte ausschlachtet.

So haben wir *Ein Porträt des Künstlers als junger Mann* als Weiterentwicklung der fragmentarischen Keimzelle *Stephen der Held*, *Ulysses* als Weiterentwicklung fragmentarischer Keimzellen in Gestalt einer Fortsetzung von *Ein Porträt des Künstlers*, des Textes *Giacomo Joyce* und einer geplanten, jedoch nicht realisierten *Dubliner*-Erzählung (die ebenfalls *Ulysses* heißen sollte). Seine großen Bücher entspringen in gewisser Hinsicht einem Prozeß in zwei Schritten, weil sich die jeweilige Stufe mit einem einzigen Schritt nicht erklimmen ließ. Die Ur-Werke sind so etwas wie Enzyme, die seine Kreativität stimulierten.

Ebenso geschah es bei seinem letzten Roman. Die Grundidee, die Joyce hatte, war die eines betagten Finn McCool, der an den Ufern der Liffey schlief, während die Geschichte Irlands an ihm vorbeiströmte, als wär's ein Traum. Sobald ihm dieser bahnbrechende Einfall gekommen war, der in *Finn's Hotel* zum Teil realisiert werden sollte, machte er sich an die Arbeit.

Finn's Hotel – ein Ort, wo Menschen kommen und gehen – schlägt eine Brücke von *Ulysses* zu *Finnegans Wake*. Es ist sowohl ein Werk für sich als auch eine wunderbare, halb ernste und halb unernste, dazu leicht lesbare Einführung in die Schlüsselthemen und -figuren des notorisch schwierigen folgenden Werks.

Finn's Hotel ist ursprünglich als eine Folge von Fabeln konzipiert worden: kurze, konzise und konzentrierte Stücke erzählender Prosa (»epiclets«, um den Joyceschen Neologismus zu benutzen: Eposlein), die sich um prägende Momente der historischen oder mythischen Entwicklung Irlands in den anderthalb Jahrtausenden seit der Ankunft des heiligen Patrick in Irland drehen. Er komponierte die Textstücke 1923, rund sechs Monate *nach* dem endgültigen Ende seiner Beschäftigung mit dem *Ulysses* und noch *bevor* er die Handlung, die Struktur und die schiere Unermeßlichkeit seines Epos *Finnegans Wake* konzipiert hatte.

Die Episoden von *Finn's Hotel* sind in einem ganz einzigartigen Spektrum verschiedener Stile und großteils in verständlichem Englisch abgefaßt. Zusammengenommen bilden sie den wahren (und bislang unbekannt)en Vorläufer der so modulationsreichen Stimmen des *Wake*. Joyce komponierte die Episoden eine nach der anderen, überarbeitete manche und beließ andere im Stadium des ersten Entwurfs, bevor er sie schließlich zur Seite legte. *Und da blieben sie, praktisch vergessen*, manche sechzehn Jahre lang

(bis er diese Kleiderkiste auf der Suche nach Material für die ganz zum Schluß geschriebenen Abschnitte des *Wake* durchwühlte) und andere für immer, oder besser: bis heute. Nur eine einzige Episode, das Pappi-Stück (*Hier Chauffiert Einjeder*), bildet eine Ausnahme. Gegen Ende 1923 erkannte er bei genauerer Prüfung darin einen Neuanfang, eine Möglichkeit literarischer Entwicklung, die er weiterverfolgen und ausbauen konnte, bis sein neues Irland-Epos *Finnegans Wake* (als Gegenstück zum vorausgegangenen Dublin-Epos) dabei herauskam. Für Studenten der englischen Literatur ist James Joyce der Ahnherr aller Outlaw-Autoren. Er gab sich nicht damit zufrieden, seine »geschwätzi-ge, allumfassende, mischmaschige Chronik« *Ulysses* hinter sich zu lassen. Er gab sich nicht einmal damit zufrieden, uns das ungeheuerliche, beinahe undruckbare und verwirrende *Finnegans Wake* zu hinterlassen. Er hinterließ uns zum Begrübeln mehr als fünfzigtausend Manuskriptseiten, viele davon praktisch undurchdringlich aufgrund seiner krakeligen Handschrift, und dazu Dutzende augenscheinlich chaotischer Notizbücher, Blatt um Blatt willkürlich erscheinender, querverweisender Wörterlisten und wortwörtlich Tausende von Briefen. Und um seine Romane ernsthaft in den Griff zu kriegen, muß man tatsächlich dieses gesamte Œuvre studieren, ohne Ausnahme, bis ins letzte Detail.

Die größte Herausforderung für die Exegeten und die Textwissenschaftler (wischt euch die Glossen mit dem, was ihr wißt) ist seit jeher *Finnegans Wake*: wo kommt es her, wo will es hin, und worum zum Teufel geht es bloß. Jetzt aber können innerhalb dieses ganzen Universums gedruckter Vermutungen und Beobachtungen, gedruckter Andeutungen und Fehldeutungen die Zwischentexte, die *Finn's Hotel* ausmachen, als Rosettastein fungieren, als neue Linse, mit

der sich das Dunkel des Traumbuchs etwas besser durchdringen läßt.

Als der Penguin-Verlag 1992 zum ersten Mal die bevorstehende Veröffentlichung von *Finn's Hotel* bekanntgab, schlug die Nachricht als kleine Sensation ein. Die Phantasie ging mit den Kommentatoren durch; sie stellten sich vor, es handle sich um einen Zyklus *Dubliner*-artiger Erzählungen, die irgendwo unter einer Matratze oder in einem Geheimfach oder an irgendeinem anderen unverhofften Ort aufgefunden worden seien. In Wahrheit ähnelt dieser Fall eher demjenigen von Poes entwendetem Brief. Ein großer Teil des Manuskripts von *Finn's Hotel* lag seit Jahrzehnten offen vor aller Augen und war auch tatsächlich zuvor schon von etlichen bedeutenden Gelehrten studiert worden. Das Problem betraf etwas anderes als die Existenz oder Nichtexistenz von Manuskripten: das Problem war, daß diese Manuskripte alle entsetzlich durcheinander waren. Die Manuskripte des früheren Texts waren (im Zuge eines Sortierversuchs von Miss Harriet Shaw Weaver, in deren Privatbesitz die Dokumente sich befanden) auseinandergenommen und Blatt für Blatt in die sehr viel zahlreicheren Manuskripte des späteren Textes eingefügt worden. Die einzelnen Teiltexthe von *Finn's Hotel* interpretierte man dementsprechend als »frühe Fassungen« weit verstreuter Episoden von *Finnegans Wake* (in großem Abstand zueinander, sowohl was ihre Anordnung im Roman als auch was ihre Entstehungszeit betraf).

Zu diesem verständlichen Mißverständnis wäre es nicht so leicht gekommen, wären die Papiere nicht in der beschriebenen Weise auseinandergenommen worden und hätte den Forschern die hilfreiche Kenntnis eines tatsächlich nicht zugänglichen *weiteren* Stoßes von Papieren zu Gebote gestanden, die erst vor einigen wenigen Jahren in Paris zum

Vorschein kamen und inzwischen in der irischen Nationalbibliothek verwahrt werden, darunter auch einige, die *Finn's Hotel* betrafen – eine Ergänzung der bereits bekannten Fragmente. Diese »zusätzlichen« Episoden wurden *nie* in den späteren Joyceschen Text überführt und stützen auf nachhaltige Weise das Argument, es handle sich um ein autonomes (wenn auch aufgegebenes) Zwischenwerk.

Selbst so, wie es sich damals in den alten Zeiten – den *sean aimsir* – darstellte, war ich (offensichtlich als einziger) keineswegs glücklich mit der allgemeinen Auffassung vom Status dieser Fragmente und ihrer Einordnung innerhalb des Œuvre. Sie fügten sich einfach nicht recht in die Entstehungsgeschichte des *Wake* ein, von der wir inzwischen sehr viel wissen, bis ins Detail hinein. Wir können *ab ovo* und haarklein die evolutionäre Entwicklung der diversen Kapitel, Abschnitte und Unterabschnitte des *Wake* vom ersten bis zum letzten Schritt nachvollziehen, und an keiner Stelle benötigen wir dabei einen Konstruktionsüberbau (oder können ihn rational ableiten), wie ihn diese »frühesten« Bestandteile (»Knoten« nach David Haymans Terminologie) den vorherrschenden Annahmen zufolge hätten abwerfen können. Gewiß, einer der Texte, »Hier Chauffiert Einjeder« – der erzählt, wie Pappi zu seinem Namen Earwicker kam –, wurde in der Tat zum Sprungbrett für *Finnegans Wake*, und gewiß auch wurden die Motive des Briefschreibers und des Briefträgers tiefgreifend weiterentwickelt; doch die hauptsächlichen Elemente des *Wake* entwickelten sich in eine ganz andere Richtung, und die ad-hoc-Integration einiger der Texte aus *Finn's Hotel* ins Work in Progress (*Finnegans Wake*) in einem sehr späten Stadium im Jahre 1938 war keineswegs dazu angetan, ihren vorgeblichen Status als frühe Entwürfe zu untermauern.

Das nächste logische Glied in der Argumentationskette –

sie scheinen nicht recht hineinzupassen, *weil sie wirklich nicht hineinpassen* – wurde evident, nachdem ich die Texte zueinanderstellte, sie also aus der umfassenden Manuskriptsammlung separierte, und nachdem ich der Abfolge ihrer Niederschrift nachgegangen war und diese Texte (und nicht *Finnegans Wake*) mit den ansonsten unpassenden und unerklärlichen Kommentaren verknüpfte, die Joyce in seiner Korrespondenz dieser Zeit abgegeben hatte (zum Beispiel: daß der Titel dessen, was er schreibe, sich unmittelbar auf Nora Barnacle beziehe; daß er einen Tunnel von beiden Seiten durch einen Berg treibe und hoffe, die beiden Stollen würden sich in der Mitte treffen; daß es eine Geschichte Irlands sei; und so weiter), und nachdem ich – am allerwichtigsten – herausgefunden hatte, daß es einen ursprünglichen Titel für die »nicht passenden« Textstücke gab, *Finn's Hotel*, dessen Schatten sich über die gesamten siebzehn Folgejahre, in denen *Finnegans Wake* geschrieben wurde, erstreckte. Tatsächlich scheint Joyce beabsichtigt zu haben, an dem ursprünglichen Titel festzuhalten. Erst gegen Ende der »Work-in-Progress«-Jahre fand er ihn verständlicherweise nicht mehr länger geeignet und entschied sich statt dessen für den neuen Titel *Finnegans Wake*. Den »alten« Titel beerdigte er (als *.i..! .o..l*) im Textkörper des Work in Progress – als Titel im Titel.

Das größere Werk entwickelte sich aus der Episode »Hier Chauffiert Einjeder« von *Finn's Hotel*: der Geschichte eines »Mann-Bergs« namens Earwicker. Auf diesen seltsamen Namen war Joyce übrigens 1923 bei seinem Aufenthalt in Bognor gestoßen, als er in einem örtlichen Reiseführer die Details zu einem Friedhof in Sidlesham in der Hundred of Manhood (einer Gemarkung) nachgelesen hatte, auf dem Mitglieder der (englischen) Familie Earwicker an der Seite von Nachbarn beigelegt worden waren, die nicht weniger

komische Namen trugen: Glue, Gravy, Northeast und Anker.

In seiner ersten Rolle ist Earwicker ein stotternder Wirtsmann, der mit hochrotem Gesicht aus dem Gemüsegarten seines Hotels gelaufen kommt, in den Händen die Karikatur eines Szepters (er ist gerade damit beschäftigt gewesen, Fallen aufzustellen, um Ohrwürmer zu fangen, Fallen, die er sich aus Stangen und umgedrehten Blumentöpfen gebaut hat), um eine königliche Jagdgesellschaft zu begrüßen, die draußen kurz haltgemacht hat. Der König, der die seltsame Ausrüstung seines Lehnsmanns bemerkt, amüsiert sich drüber und scherzt gegenüber zwei Männern aus seinem Gefolge, wie außergewöhnlich es doch sei, einem Manne zu begegnen, der gleichzeitig »Schlagbäumer« und »Ohrwürmler« sei.

Joyce, der seinen Arbeiten immer eine prononciert irische Perspektive unterlegte, schrieb in der Folge allerlei über Earwickers Herkunft und Geschichte, die ihm zur Last gelegte Ursünde »im Park« und deren Folgen, über Mammi (neugefaßt als Anna Livia), die ihren Mann in einem Brief an »den König« ent-/belastet, und über Earwickers Familie (zwei miteinander im Clinch liegende Söhne, die zu einem Schriftsteller und einem Postboten heranwachsen, und ihre Schwester, die anfängt, Herzen zu brechen, sobald sie alt genug ist). Nachdem diese Kernfamilie erst einmal ihren Platz sowohl in Chapelizod als auch in der Weltgeschichte gefunden hatte, war der Weg für Joyce frei, seinen neuen Roman exponentiell auszuweiten zu seinem ganz eigenen *Totenbuch*, einem Buch, dessen Bestimmung es war, Irlands und doch wohl auch der Welt größtes Märchenbuch zu werden: *Finnegans Wake*.

Den weiteren Kommentar zu den Geschichten überlasse ich Seamus Deane, der sich *Finn's Hotel* in seiner Einfüh-

rung aus einer weiter gefaßten literaturhistorischen Perspektive anschaut.

Kaum einer wird sich einen Begriff von den Schwierigkeiten machen, denen ich seit und aufgrund der 1992 verbreiteten Ankündigung der bevorstehenden Veröffentlichung von *Finn's Hotel* – Text und Begründung – ausgesetzt war. Es brach regelrecht die Hölle los. Die Zeitungen brachten willkürlich übertreibende Darstellungen des noch gänzlich unbekanntes Inhalts. Die Joyce-Forscher waren (mit hervorhebenswerten Ausnahmen) auf typische Weise entgeistert – ziemlich auf dieselbe Weise gelähmt wie Maulwürfe, die man im gleißenden Tageslicht erwischt. Die Joyce-Nachlaßverwaltung reagierte, obwohl sie mir bereits die Genehmigung zur Veröffentlichung der Ausgabe erteilt hatte, verdrossen und der Verlag kopfscheu. Die Reihen schlossen sich, auf verschiedene, mal mehr und mal weniger subtile Weise wurde Druck ausgeübt, Anwälte fochten und konspirierten mit expertenhaft kaschierter Unentschiedenheit, und schließlich wurde das ganze Projekt – gleich Finn, gleich Finnegan – zu Grabe getragen.

In gewisser Weise spiegelt die Publikationsgeschichte von *Finn's Hotel* bis in die Verästelungen hinein die Geschichte von Mr Earwicker und der Belästigung im Park wider. Er erscheint auf der Bildfläche, macht Furore; bedroht einen Lümmel und wird von diesem bedroht; flieht um sein Leben in eine unterirdische Unterwelt; wird zu einem öffentlichen Skandal, verblaßt dann zu einem bloßen Gerücht; und schon eine Generation später wird die Realität seiner Existenz als solche in Frage gestellt – nur wenige bezweifeln nicht »die Kanonizität seiner Existenz als Tesserakt«. Am Ende aber wird alles gut. Der Geist des großen Mannes wird bei einer Séance heraufbeschworen (übertragen von der BBC), und er erklärt sich auf überzeugende Weise selbst,

nachdem die Erklärungsversuche aller anderen in jeder Hinsicht fehlgeschlagen sind.

Mit dieser Publikation entzieht sich ein weiteres kleines Teil aus dem komplexen Puzzle irischer Geschichte und Literatur der Unterdrückung und schärft unser Bild dessen, was tatsächlich geschehen ist. Ich freue mich sehr, die Rolle des Postboten spielen zu dürfen, der – wenn auch mit Verspätung und im Zickzackkurs – auftaucht und ein wahrhaft »schönes Wirrnichtspazzket« überbringt.

Einführung

Finn's Hotel: Die Geschichte Irlands des James Joyce

Eine Einführung von Seamus Deane

Finn's Hotel gehört und gehört auch nicht zur Welt von *Finnegans Wake*.

Es steht dem Großwerk in vielerlei Hinsicht nahe, und größere Teile davon gehen später in Entwurffassungen des *Wake* ein; aber es handelt sich im großen und ganzen um eine Abfolge getrennter und doch miteinander vernetzter Studien, komischer Meditationen über einen Zustand, den Zustand der *Letztheit* – der Hoheit über Wahrheit, Selbst, Liebe, Erinnerung, Gebiete, über einen Namen, der Hoheit über Buchstaben –, die ständiger Bedrohung ausgesetzt ist durch Zeit, Verrat, Auflehnung, Gerüchte und die am Ende übernommen (oder überrollt) wird durch die Andersartigkeit, die hervortritt, wenn diese Abfolge von patriarchalischen Prinzipien und Phasen erstirbt. Der Zustand der *Letztheit* geht stets in den Zustand der *Ersttheit* über.

Die Joycesche Suche gilt einem Schreibmodus, der kein »Schreiben« im offiziellen, stabilisierenden Sinne ist – einem Schreiben, das einer Autorschaft entspringt, aber keineswegs eine Autorität für sich beansprucht, die abweichende oder gegensätzliche oder alternative Möglichkeiten unterdrückt. Historische Gewißheiten wechseln alternativ ab mit einem und werden kritisiert durch einen die Dinge ins Umgangssprachliche ziehenden, klatschsüchtigen Erzählstil, der die offizielle Darstellung – installiert durch eine Perspektive des Rückblicks – des tatsächlichen Geschehens unterminiert und konkretisiert. In letzter Konsequenz handelt es sich bei den Oppositionspaaren, die in diesen

Meditationen zum Ausdruck kommen, um den Gegensatz zwischen dem chaotischen Zufälligen und dem selektiven Organisierten: zwischen Erleben, das nicht von einer einzigen Perspektive zu kontrollieren ist, und Geschichte, die von der Sichtweise eines einzigen kohärenten Berichts dominiert wird. Der Disput – zwischen Königen und Untertanen, Männern und Frauen, geistiger und physischer Erneuerung, Einfarbigkeit und Vielfarbigkeit, Christentum und Heidentum, gälischem Mythos und englischer Geschichte, dem konkreten Datum (1922) und dem exemplarischen Datum (1132) – ist endlos. Immer ist da die eine oder andere »Erzählmeischichte«. Trinkerei, Religion, leidenschaftliche Formen von Keuschheit, Wörter, die brillant und beredt und doch verwirrend und uneingängig sind: das Stereotyp des Irentums wirft sich auf zu irischer Geschichte; irische Geschichte wirft sich auf zum Stereotyp des Irentums.

Der kleine Roman beginnt mit der Episode *Der irische Chinchinjoss*, einer Debatte über das Wesen von Erscheinungen, wie sie dem gestrauchelten Menschen erscheinen und wie sie den Erleuchteten erscheinen – den Druiden des alten Irland. Die eine Philosophie steht im Wettstreit mit einer anderen: Was ist das wahre Innere der Wirklichkeit, dasjenige, was offenbart wird, oder dasjenige, was verborgen wird? Eine irische Gründungsgestalt, Sankt Patrick, bekommt von Joyce die umgekehrte Rolle desjenigen zugeschrieben, der von Irland bekehrt wurde, statt derjenige zu sein, der Irland bekehrt. Seine Bekehrung besteht darin, daß ein pidginsprechender Bischof Berkeley, »Erzdruide des irischen Chinchinjoss«, ihn im altirischen Modus der Wahrnehmung unterweist, bei dem die vielfarbige und hochglänzende Welt (in der der äußere Schein die Wirklichkeit konstituiert) den Vorzug erhält gegenüber der monochromen Welt des Christentums und ihrer einen teleologisch