

**Orientierungskrisen in der englischen Literatur des  
20. Jahrhunderts: Ford Madox Fords *The Good Soldier*  
und Julian Barnes' *Flaubert's Parrot***

Schriftliche Hausarbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für das Lehramt  
für die Sekundarstufe II mit Zusatzprüfung für die Sekundarstufe I, dem  
Staatlichen Prüfungsamt für Erste Staatsprüfungen für Lehrämter an Schulen in  
Köln vorgelegt von:

**Swantje Christina Möller**

Köln, den 16.06.2003

Gutachter: Prof. Dr. Heinz Antor  
Englisches Seminar der Universität zu Köln

## Inhaltsverzeichnis

Einleitung .....	2
1. Krisen und Krisenerscheinungen in Moderne und Postmoderne.....	4
1.1. Das 20. Jahrhundert als „Zeitalter der Krise“ .....	4
1.2. Orientierung und Identität .....	6
1.3. Die Literatur der Krise .....	8
2. Die Krise als Ausgangspunkt eines Schreibprozesses .....	12
2.1. Repräsentationen von Krisen in <i>The Good Soldier</i> und <i>Flaubert's Parrot</i> .....	12
2.2. Das Erzählen von Geschichten als Akt der Identitätsbildung ..	14
2.2.1. Getting the sight out of his head: John Dowell.....	15
2.2.2. „Three stories contend within me“ (FP 94): Geoffrey Braithwaite.....	18
2.3. Das Verhältnis der Erzähler zu Wahrheit und Wissen.....	20
3. Formale Aspekte der beiden Romane .....	23
3.1. Das Konzept des unzuverlässigen Erzählers .....	23
3.1.1. „I don't much understand about these matters“ (GS 24): John Dowell .....	25
3.1.2. “I'm honest, I'm reliable” (FP 109): Geoffrey Braithwaite....	29
3.2. Struktur als Instrument der Krisendarstellung .....	33
3.2.1. Unverbundenheit als Strukturprinzip: <i>The Good Soldier</i> .....	33
3.2.2. Der Verlust der Mitte als Strukturprinzip: <i>Flaubert's Parrot</i> ..	35
3.3. Die Funktion der Erzählform und der Struktur.....	38
4. Krisen und Lösungsversuche.....	43
4.1. Orientierung an gesellschaftlichen Normen .....	43
4.1.1. Edward Ashburnham als Repräsentant der <i>Edwardian Era</i> .....	43
4.1.2. Dowells Identifikation mit Edward.....	47
4.2. Orientierung an Geschichte(n).....	51
4.2.1. Das Verhältnis von Fiktion und Realität .....	52
4.2.2. Geschichte als Mittel zur Bewältigung der persönlichen Vergangenheit.....	55
Schlussbetrachtung .....	61
Literaturverzeichnis .....	66

## Einleitung

Mit Ford Madox Fords Roman *The Good Soldier* (1915) und Julian Barnes' *Flaubert's Parrot* (1984) liegen zwei Werke vor, die seit ihrer Veröffentlichung auf großes Interesse seitens der Forschung gestoßen sind. Beide gelten als repräsentativ für die Literatur ihrer jeweiligen Entstehungszeit: Ford Madox Fords *The Good Soldier* hat seinen festen Platz im Kanon der englischen Literatur der klassischen Moderne, während Julian Barnes' *Flaubert's Parrot* als exemplarischer Text postmodernen Erzählens gilt. Obwohl die beiden Romane sowohl thematische als auch formale Parallelen aufweisen, wurde meines Wissens nach erst einmal der Versuch unternommen, eine Verbindung zwischen den beiden Werken zu ziehen.<sup>1</sup> Mit dieser Arbeit soll gezeigt werden, inwiefern Parallelen, aber auch Unterschiede in der literarischen Umsetzung der Orientierungskrise, welche ein zentrales Motiv des 20. Jahrhunderts bildet, festzustellen sind. Diese äußert sich in den beiden Romanen anhand der Erzählerfiguren John Dowell und Geoffrey Braithwaite, deren Situation als symptomatisch gesehen werden kann für eine Zeit, in der Orientierung immer problematischer wird.

Dabei soll zunächst vorgestellt werden, inwiefern sich Formen der Krise im 20. Jahrhundert manifestieren. Nach einem Überblick über die verschiedenen Erscheinungen der Krise soll dargestellt werden, wie sich diese auf die Identität des Subjekts auswirken. Hierbei möchte ich mich auf die Philosophie Charles Taylors beziehen. Im Anschluss daran werden als literaturwissenschaftliche Folie einige Merkmale zur Charakterisierung der Epochen der Moderne und der Postmoderne vorgestellt, wobei vor allem Brian McHales Modell der Schwerpunktverschiebung zu berücksichtigen sein wird. Mit diesem Kapitel soll der theoretische Rahmen für die folgende Analyse der beiden Romane gesetzt werden. Dabei liegt die relative Kürze des Kapitels in der Zielsetzung der Arbeit begründet. Ein fundierter theoretischer Hintergrund ist unabdingbar, doch nur durch eine genaue Analyse der Romane wird ein vergleichendes Urteil ermöglicht. Daher soll der Textanalyse in dieser Arbeit ausreichend Raum zugestanden werden.

---

<sup>1</sup> Neil Brooks, "Interred Textuality: *The Good Soldier* and *Flaubert's Parrot*," *Critique* 41.1 (Fall 1999): 45-51.

Im zweiten Kapitel werde ich das Motiv der Krise als Auslöser für einen Schreibprozess vorstellen. Nachdem die verschiedenen Krisendarstellungen in den beiden Romanen aufgezeigt worden sind, soll die Bedeutung des Erzählens von Geschichten für die Identitätsbildung beleuchtet werden. Danach werde ich in einem vergleichenden Abschnitt das Verhältnis von John Dowell und Geoffrey Braithwaite zu Wahrheit und Wissen diskutieren.

Die folgende narratologische Analyse bezieht sich auf zwei Aspekte: zum einen auf die Erzählform, welche in beiden Fällen die des unzuverlässigen Erzählers ist; zum anderen auf die Struktur der beiden Romane. Dabei soll zunächst ein kurzer Überblick über das Konzept des unzuverlässigen Erzählers als literaturwissenschaftliche Kategorie gegeben werden, bevor die Verwendung desselben in den beiden Romanen analysiert wird. Hierauf folgt eine Vorstellung des dem jeweiligen Roman unterliegenden Strukturprinzips. Als Abschluss dieses Kapitels wird die Funktion der beiden Aspekte als Instrument der Rezeptionssteuerung untersucht werden.

Das vierte Kapitel befasst sich mit den Lösungsversuchen, die John Dowell und Geoffrey Braithwaite anwenden, um ihre verlorene Orientierung zurückzugewinnen. Im Falle von Dowell ist dies eine Orientierung an gesellschaftlichen Normen, die vor allem durch die Figur Edward Ashburnhams verkörpert werden. Daher liegen die Schwerpunkte hier auf der Analyse Edward Ashburnhams als Repräsentant der *Edwardian Era* und auf der Bewertung von Dowells Identifizierung mit Edward. Geoffrey Braithwaites Strategie ist die der Orientierung an Fiktionen und an Geschichte. Hier soll das in *Flaubert's Parrot* aufgeworfene Verhältnis zwischen Fiktion und Realität erläutert werden, bevor ich mich der Auseinandersetzung mit Geschichte als Mittel zur Bewältigung der eigenen Vergangenheit zuwende.

Der Schlussteil wird einen abschließenden Vergleich der beiden Romane beinhalten. So werden die in der Analyse vorgestellten Elemente der Krisendarstellung und Krisenüberwindung auf die im ersten Kapitel erarbeiteten theoretischen Konzepte zurückbezogen.

# 1. Krisen und Krisenerscheinungen in Moderne und Postmoderne

## 1.1. Das 20. Jahrhundert als „Zeitalter der Krise“

Das Motiv der Krise ist kennzeichnend für das gesamte 20. Jahrhundert. „This [the twentieth] century had scarcely grown used to its own name, before it learned the twentieth would be the epoch of crisis, real and manufactured, physical and metaphysical, material and symbolic.“<sup>2</sup> Die realen, materiellen Krisen, von denen hier die Rede ist, liegen auf der Hand, war das 20. Jahrhundert doch eine Zeit von politischen Spannungen und wirtschaftlichen Unsicherheiten, die zu zwei grausamen Weltkriegen führten. Besonders der Beginn des Jahrhunderts steht unter dem Zeichen von enormen ökonomischen und sozialen Veränderungen, hervorgerufen durch die industrielle Revolution. Doch auch die zweitgenannte Kategorie der Krisen, die der metaphysischen, symbolischen Krise, prägt diese Zeit. Sie ist das Resultat neuer Strömungen in den verschiedensten Disziplinen, die das ausgehende 19. Jahrhundert mit sich brachte. Denkern wie Charles Darwin, Karl Marx und Friedrich Nietzsche ist gemein, dass sie bestehende Vorstellungen von Einheit und Ordnung in Frage stellen. Malcolm Bradbury fasst dies so zusammen:

[T]his was a century of quite unprecedented change. It saw a sequence of major and deeply disastrous historical crises, when the existence of the planet itself was at risk. [...] The events and ideas of the century fractured an older sense of real, valuable, human and familiar.<sup>3</sup>

Hiermit geht auch eine Veränderung der Geschichtsauffassung einher, die sich bereits im frühen 20. Jahrhundert deutlich abzeichnet. Die teleologisch ausgerichtete Vorstellung eines kontinuierlichen und einheitlichen Fortschritts der Geschichte auf ein unvermeidliches Ziel hin erschien als nicht mehr haltbar. An ihre Stelle tritt ein resigniertes, negatives Geschichtsbild. Als Schlüsseltext wäre hier Friedrich Nietzsches „Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben“ (*Unzeitgemäße Betrachtungen* II, 1874) zu nennen. Besonders deutlich wird diese Einstellung in dem berühmten Zitat aus James

---

<sup>2</sup> Michael Levenson, Introduction, *The Cambridge Companion to Modernism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999) 4.

<sup>3</sup> Malcolm Bradbury, *The Modern British Novel 1878-2001*, rev.ed. (London: Penguin, 2001 [1993]) ix.

Joyces *Ulysses* (1922) – dem modernen Roman *par excellence* –, in dem der Protagonist Stephen Dedalus sagt: „History [...] is a nightmare from which I am trying to awake“.<sup>4</sup>

Angesichts dieser Veränderungen bedarf auch das Individuum einer Neuorientierung. Nicht zuletzt durch die Werke Sigmund Freuds und die Entdeckung des Unbewussten wandelt sich die Vorstellung von Identität und Persönlichkeit. Dies ist der Hintergrund für den Modernismus, eine kulturelle Erscheinung, die Norman F. Cantor neben der Reformation, der Aufklärung und der Romantik als „one of the four great cultural revolutions in Western civilization since 1500“<sup>5</sup> bezeichnet. „Modernism [...] is a search to explain mankind’s place in the modern world, where religion, social stability and ethics are all called into question.“<sup>6</sup> Die gesellschaftlichen Werte und Normen, die dem modernen Individuum keine Orientierung mehr zu bieten vermögen, müssen durch individuelle Werte ersetzt werden. Das moderne Subjekt befindet sich daher in einer epistemischen Krise innerhalb einer undurchschaubaren Welt. Nirgends wird die Fragmentierung derselben konziser auf den Punkt gebracht als im vielzitierten dritten Vers aus William Butler Yeats’ Gedicht „The Second Coming“ (1921): „Things fall apart; the centre cannot hold.“<sup>7</sup>

Diese Einstellung schlägt sich auch in der Postmoderne nieder. Der Verlust der Mitte bildet ein zentrales Motiv der gesamten Kultur des 20. Jahrhunderts: „Contemporary culture is generally seen as decentred.“<sup>8</sup> Fragmentisierung, Desorientierung, Entfremdung und Diskontinuität sind Schlagwörter, die häufig verwendet werden, um das postmoderne Befinden zu beschreiben. Jegliche Form von Stabilität wird dabei in Frage gestellt, die Existenz von objektiven Wahrheiten wird angezweifelt oder negiert. Jean-François Lyotard beschreibt die Postmoderne vor allem als das Ende des Vertrauens in „Meta-Erzählungen“: „Die große Erzählung hat ihre Glaubwürdigkeit verloren, welche Weise der Vereinheitlichung ihr auch immer

---

<sup>4</sup> James Joyce, *Ulysses* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1993 [1922]) 34.

<sup>5</sup> Norman F. Cantor, *Twentieth-Century Culture: Modernism to Deconstruction* (New York: Peter Lang, 1988) 1.

<sup>6</sup> Ronald Carter and John McRae (eds.), *The Routledge History of Literature in English* (London and New York: Routledge, 2001) 321.

<sup>7</sup> William Butler Yeats, *Selected Poetry*, ed. A. Norman Jeffares (London and Basingstoke: Macmillan, 1967) 99.

<sup>8</sup> Bradbury, 457.

zugeordnet wird: Spekulative Erzählung oder Erzählung der Emanzipation.“<sup>9</sup> Die Postmoderne ist daher geprägt von einem „style of thought which is suspicious of classical notions of truth, reason, identity and objectivity, of the idea of universal progress or emancipation, of single frameworks, grand narratives or ultimate grounds of explanation.“<sup>10</sup> Diesen Modellen gegenübergestellt wird eine Sicht der Welt als

contingent, ungrounded, diverse, unstable, indeterminate, a set of disunified cultures or interpretations which breed a degree of scepticism about the objectivity of truth, history and norms, the givenness of natures and the coherence of identities.<sup>11</sup>

An die Stelle einer verbindlichen Wahrheit tritt ein Pluralismus auf allen Ebenen. So zeigt auch Wolfgang Iser:

Die Postmoderne ist diejenige geschichtliche Phase, in der radikale Pluralität als Grundverfassung der Gesellschaften real und anerkannt wird und in der daher plurale Sinn- und Aktionsmuster vordringlich, ja dominant und obligat werden.<sup>12</sup>

Wichtig ist dabei, dass diese Pluralität nicht als bloßer Auflösungsprozess verstanden werden darf.

## 1.2. Orientierung und Identität

Der Konflikt des modernen Individuums besteht nun darin, dass durch den beschriebenen Wegfall von festgelegten und festlegenden Werten und Normen die Orientierung innerhalb des moralischen Raums erschwert wird. Um die Unabdingbarkeit einer solchen Orientierung zu zeigen, möchte ich mich auf die Philosophie Charles Taylors beziehen. In seinem Buch *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* zeigt er die enge Verknüpfung von

---

<sup>9</sup>Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen: Ein Bericht*, [1979] Übers. Peter Engelmann (Graz und Wien: Böhlau, 1986) 112.

<sup>10</sup>Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism* (Oxford and Cambridge, Mass.: Blackwell, 1996) vii.

<sup>11</sup>Eagleton, vii.

<sup>12</sup>Wolfgang Iser, *Unsere postmoderne Moderne* (Weinheim: VCH, 1987) 5.

Orientierung im moralischen Raum und Identitätsbildung.<sup>13</sup> Er spricht in diesem Zusammenhang von „inescapable frameworks“,<sup>14</sup> unvermeidlichen Rahmenbedingungen, die ein Grundbedürfnis des Subjekts darstellen.

Taylor erweitert den traditionellen Begriff der Moral dabei um Fragen, die sich damit befassen, was das eigene Leben lebenswert macht. Das moralische Denken konstituiert sich laut Taylor aus drei unabhängigen Achsen: unser Gefühl der Achtung und Verpflichtung gegenüber anderen, unsere Auffassungen der Elemente eines erfüllten Lebens und die Vorstellung von eigener Würde.<sup>15</sup> Besonders in Fragen, die die zweite dieser Achsen betreffen, unterscheidet sich unser Zeitalter von früheren Epochen. Für viele neuzeitliche Menschen ist die Frage nach dem Sinn des Lebens von größter Wichtigkeit. Diese Frage an sich ist natürlich keine Erscheinung der Moderne. Doch für ihre Beantwortung fehlt ein objektiver Maßstab. In früheren Gesellschaftsformen und Epochen wurden durch kulturelle Vorgaben verbindliche Bedingungen für ein erfülltes Leben geschaffen. Als Beispiele nennt Taylor bezogen auf eine Kriegergesellschaft den Bereich des Ruhms in Stammesliedern oder innerhalb einer Religionsgemeinschaft die Orientierung durch Rituale und Regelwerke. Ganz anders verhält es sich in der modernen Welt, in der die Allgemeingültigkeit solcher Richtlinien in Frage gestellt wird: „It is now a commonplace about the modern world that it has made these frameworks problematic.“<sup>16</sup> Durch eine „dissipation of our sense of the cosmos as a meaningful order“<sup>17</sup> hat unsere Gesellschaft den einheitlichen Horizont verloren; es existieren keine Rahmenbedingungen mehr, die den Anspruch auf Verbindlichkeit für die Gesellschaft als Ganzes erheben könnten. An ihrer Stelle steht eine Vielzahl möglicher Rahmen, innerhalb derer die Orientierung für den Einzelnen erschwert wird.

Taylor's These ist es jedoch, dass diese Rahmenbedingungen dennoch unabdingbar für das Individuum sind, selbst wenn die einzelnen Rahmen objektiv angreifbar sind. Es liegt am Einzelnen, sich auf die Suche nach den für ihn zutreffenden Rahmen zu begeben, und dabei liegt es in der Natur der

---

<sup>13</sup> Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).

<sup>14</sup> Taylor, S. 3.

<sup>15</sup> Vgl. Taylor, 15.

<sup>16</sup> Taylor, 16.

<sup>17</sup> Taylor, 17.



Suche, dass sie auch fehlschlagen kann. Doch erst durch die Festlegung eines Rahmens wird Identität konstituiert:

[D]oing without frameworks is utterly impossible for us. [...] To know who I am is a species of knowing where I stand. My identity is defined by the commitments and identifications which provide the frame or horizon within which I can try to determine from case to case what is good, or valuable, or what ought to be done, or what I endorse or oppose. In other words, it is the horizon within which I am capable of taking a stand.<sup>18</sup>

Hierbei erweist sich Orientierung als wichtige Komponente: „To know who you are is to be oriented in moral space, a space in which questions arise about what is good or bad, what is worth doing and what not, what has meaning and importance for you and what is trivial and secondary.“<sup>19</sup>

Das bloße Festlegen eines Rahmens reicht dabei für die Identitätsbildung nicht aus: „[O]ur orientation in relation to the good requires not only some framework(s) which defines the shape of the qualitatively higher but also a sense of where we stand in relation to this.“<sup>20</sup> Identität konstituiert sich also zum einen durch das Finden passender Rahmenbedingungen, zum anderen muss eine Orientierung im Verhältnis zu diesen Rahmen stattfinden.

### 1.3. Die Literatur der Krise

Um den Zusammenhang zwischen den in 1.1. beschriebenen Veränderungen und ihren Auswirkungen auf die Literatur aufzuzeigen, bietet sich ein Blick auf den Roman besonders an. Wie Jonathan Culler zeigt, nimmt dieser eine besondere Stellung unter den Gattungen ein: „More than any other literary form, more perhaps than any other type of writing, the novel serves as the model by which society conceives of itself, the discourse in and through which it articulates the world.“<sup>21</sup>

Die beiden Romane, die den Gegenstand dieser Arbeit bilden, haben beide ihren festen Platz als Beispiele ihrer jeweiligen Epoche innerhalb des

---

<sup>18</sup> Taylor, 27.

<sup>19</sup> Taylor, 28.

<sup>20</sup> Taylor, 42.

<sup>21</sup> Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (London: Routledge & Kegan Paul, 1975) 189.

Kanons der englischen Literatur. So bezeichnet David Trotter *The Good Soldier* als „quintessentially modernist“,<sup>22</sup> während *Flaubert's Parrot* als „Beispiel postmoderner Poetik“<sup>23</sup> gilt. Im Folgenden sollen diese Epochen in extremer Kürze skizziert werden.<sup>24</sup>

Die Literatur der klassischen Moderne, deren Zeitraum von etwa 1890 bis 1939 angegeben werden kann,<sup>25</sup> wird häufig als eine Literatur der Krise beschrieben.<sup>26</sup> Sie zeichnet sich aus durch eine starke Betonung der Subjektivität. Dies zeigt sich in der Frühphase, in die die Entstehung von *The Good Soldier* fällt, neben den Romanen Ford Madox Fords besonders in den Werken von Joseph Conrad und Henry James, dem Begründer des psychologischen Realismus. In der Hochphase des Modernismus zeigt sich diese Tendenz deutlich in der Verwendung von Innerem Monolog und der *stream-of-consciousness*-Technik bei Autoren wie Virginia Woolf und James Joyce. Das Individuum, nicht die Gesellschaft, steht hierbei im Mittelpunkt des Interesses: „[T]he novel concentrated less on a social, public world and more on the inner world of unique and isolated individuals or the shapeless, unstructured sensations of life.“<sup>27</sup> Hieraus resultiert auch eine stärkere Beschäftigung mit Methoden der Selbstkonstruktion in der Literatur: „Modernism was a movement that radically probed the nature of selfhood and problematised the means whereby 'self' could be expressed.“<sup>28</sup>

---

<sup>22</sup> David Trotter, „The Modernist Novel“, *The Cambridge Companion to Modernism*, ed. Michael Levenson (Cambridge: Cambridge University Press, 1999) 70.

<sup>23</sup> Annegret Maack und Rüdiger Imhof, Einleitung, *Radikalität und Mäßigung: Der englische Roman seit 1960*, ed. A. Maack und R. Imhof (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993) 2.

<sup>24</sup> Es liegt in der Natur der Sache, dass die Einteilung in einzelne Epochen Risiken in sich birgt. Daneben würde eine fundierte Diskussion dieser Begriffe sowie die Erstellung eines Merkmalskatalogs den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Es sei deshalb für die Moderne auf folgende Darstellungen verwiesen: Malcolm Bradbury and James McFarlane (eds.), *Modernism* (Harmondsworth: Penguin, 1976); David Bradshaw (ed.), *A Concise Companion to Modernism* (Malden and Oxford: Blackwell, 2003); Peter Childs, *Modernism* (London and New York: Routledge, 2000). Für die Postmoderne: Marguerite Alexander, *Flights from Realism: Themes and Strategies in Postmodern British and American Fiction* (London: Edward Arnold, 1990); Alison Lee, *Realism and Power: Postmodern British Fiction* (London and New York: Routledge, 1990); Edward J. Smyth (ed.), *Postmodernism and Contemporary Fiction* (London: B.T. Batsford, 1991). Als Überblick über die Literatur der letzten zwei Jahrzehnte: Bruno Zerweck, *Die Synthese aus Realismus und Experiment: Der englische Roman der 1980er und 1990er Jahre aus erzähltheoretischer und kulturwissenschaftlicher Sicht* (Trier: WVT, 2001).

<sup>25</sup> Vgl. etwa Levenson, *Cambridge Companion*, 8.

<sup>26</sup> Vgl. etwa Levenson, Introduction, 4 ; Childs, 28.

<sup>27</sup> Carter and McRae, 363.

<sup>28</sup> Dennis Brown, *The Modernist Self in Twentieth-Century Literature: A Study in Self-Fragmentation* (New York: St. Martin's Press, 1989) 1.

Die von der Moderne aufgeworfenen Problemkreise sind jedoch keineswegs mit dem Ende der Epoche – welches ohnehin schwierig festzulegen ist – aus dem literarischen Bewusstsein verschwunden. Im Gegenteil finden sie ihre Fortführung in der Literatur der Postmoderne. Dies zeigt sich schon in der Terminologie: „The two terms indicate there is an intricate connection.“<sup>29</sup> Allerdings findet eine Änderung der Mittel, mit der diese aufgegriffen werden, statt. Die Postmoderne weist noch radikalere Formexperimente als die Moderne auf und zeigt charakteristische Merkmale wie eine ausgeprägte Neigung zu Metafiktionalität<sup>30</sup> und Intertextualität.<sup>31</sup> Laut Wolfgang Iser kann man die Postmoderne jedoch als eine Fortsetzung und Auslebung modernen Gedankenguts mit neuen Mitteln sehen:<sup>32</sup> „Sie führt die Moderne fort, aber sie verabschiedet den Modernismus.“<sup>33</sup>

Einen hilfreichen Ansatz zur Charakterisierung der beiden Epochen bietet Brian McHale an. In Anlehnung an den russischen Formalismus hat er ein einflussreiches Modell zur Unterscheidung charakteristischer Strömungen der Epochen in der Literatur des 20. Jahrhunderts erarbeitet. Hierbei vergleicht er nicht explizit Merkmale modernen und postmodernen Erzählens, sondern stellt eine Verschiebung des Schwerpunktes der Fragestellungen in der Moderne zu denen der Postmoderne fest.

Die Moderne zeichnet sich danach durch einen epistemologischen Schwerpunkt aus. Dies äußert sich in der Literatur der Moderne durch die Beschäftigung mit Fragen wie:

„How can I interpret this world of which I am a part? And what am I in it? Other typical modernist questions might be added: What is there to be known? Who knows it? How do they know it, and with what degree of certainty?; How is knowledge transmitted from one knower to another, and with what degree of reliability? How does the object of knowledge change as it passes from knower to knower?; What are the limits of the knowable? And so on.“<sup>34</sup>

---

<sup>29</sup> Bradbury, ix.

<sup>30</sup> Vgl. hierzu Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (London and New York: Methuen, 1984).

<sup>31</sup> Vgl. hierzu Graham Allen, *Intertextuality* (London and New York: Routledge, 2000).

<sup>32</sup> Vgl. für eine Gegenüberstellung der Mittel Ihab Hassan, „Toward a Concept of Postmodernism“, *Postmodernism: A Reader*, ed. Thomas Docherty (New York: Columbia University Press, 1993) 152-153.

<sup>33</sup> Iser, 6.

<sup>34</sup> Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (New York and London: Methuen, 1987) 9.

Dieser auf Probleme des Wissens, der Erkenntnis und der Vermittlung derselben zentrierte Fragenkatalog wird in der Postmoderne durch eine Schwerpunktsetzung auf ontologische Fragestellungen abgelöst. Der Akzent liegt hier auf Fragen, die sich mit dem Status der Welt an sich, der möglichen Existenz mehrerer Welten und der Rolle des Individuums innerhalb dieser befassen. Exemplarisch für diese Anschauung sind Fragen wie diese:

Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it? Other typical postmodernist questions bear either on the ontology of the literary itself or on the ontology of the world which it projects, for instance: What is a world? What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ?; What happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated?; What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects?; How is a projected world structured? And so on.<sup>35</sup>

Hierbei ist jedoch zu beachten, dass es sich bei diesen Fragenkatalogen nicht um sich ausschließende Gegensätze handelt. Vielmehr sind die beiden Systeme voneinander abhängig und überschneiden einander:

Intractable epistemological uncertainty becomes at a certain point ontological plurality or instability: push epistemological questions far enough and they 'tip over' into ontological questions. By the same token, push ontological questions far enough and they tip over into epistemological questions – the sequence is not linear and unidirectional, but bidirectional and reversible.<sup>36</sup>

Da man die beiden Systeme nicht voneinander trennen kann, legt der literarische Diskurs – das *dominant* – lediglich fest, welcher Fragenkatalog im Vordergrund steht.

This in a nutshell is the function of the dominant: it specifies the *order* in which different aspects are to be attended to, so that, although it would be perfectly possible to interrogate a postmodern text about its epistemological implications, it is more *urgent* to interrogate it about its ontological implications. In postmodern texts, in other words, epistemology is *backgrounded*, as the price for foregrounding ontology.<sup>37</sup>

Inwieweit dieses Modell auf *The Good Soldier* und *Flaubert's Parrot* anwendbar ist, soll im Folgenden untersucht werden.

---

<sup>35</sup> McHale, 10.

<sup>36</sup> McHale, 11.

<sup>37</sup> McHale, 11; Hervorhebungen im Original.

## 2. Die Krise als Ausgangspunkt eines Schreibprozesses

### 2.1. Repräsentationen von Krisen in *The Good Soldier* und *Flaubert's Parrot*

Die Ausgangssituationen der Erzähler von *The Good Soldier* und *Flaubert's Parrot* weisen, wie Neil Brooks gezeigt hat, starke Parallelen auf.<sup>38</sup> Beide Romane verfügen über einen Ich-Erzähler, dessen Frau unter zunächst nicht vollständig geklärten Umständen umgekommen ist. In beiden Fällen hatten die Frauen Affären während der Ehe und die jeweiligen Erzähler versuchen nun, das Trauma, das sowohl durch den Tod als auch durch die Untreue ihrer Frau entstanden ist, zu rationalisieren. Hinzu kommt bei beiden Erzählern eine außergewöhnliche Verantwortung, die sie für ihre Ehefrauen zu tragen hatten. John Dowell, der Erzähler von *The Good Soldier*, musste sich während seiner ganzen Ehe als Pfleger um seine angeblich herzkrankte Frau Florence kümmern; Geoffrey Braithwaite, der Erzähler von *Flaubert's Parrot*, ist Arzt im Ruhestand und Ellen war nicht nur seine Frau, sondern auch seine Patientin.

Sowohl Braithwaite als auch Dowell haben durch dieses Trauma ihre Mitte verloren. Sie erleben dadurch eine Identitätskrise wie Charles Taylor sie beschreibt:

[...] an acute form of disorientation, which people often express in terms of not knowing who they are, but which can also be seen as a radical uncertainty of where they stand. They lack a frame or horizon within which things can take on a stable significance, within which some life possibilities can be seen as good or meaningful, others as bad or trivial.<sup>39</sup>

Durch den Zusammenbruch ihrer Ehe sind akzeptierte Werte und Normen ins Wanken gekommen; die beiden Erzähler haben ihre festlegenden Rahmen und damit ihre Orientierung verloren. Als Reaktion auf die schmerzliche Erfahrung, dass sie in der Vergangenheit getäuscht worden sind, entwickeln beide Erzähler ein obsessives Verhältnis zu Wahrheit, Authentizität

---

<sup>38</sup> Vgl. Brooks, 46-47.

<sup>39</sup> Taylor, 27-28.

und Objektivität. Trotz dieser offensichtlichen Gemeinsamkeiten weisen die beiden Romane jedoch starke Unterschiede auf.

Bei Dowell kommt zu der Tragödie des Verlustes seiner Ehefrau eine tiefe Erschütterung seines Gesellschaftsbildes hinzu. Nicht nur hat er sich über neun Jahre hinweg von seiner Frau Florence, die eine Affäre mit seinem besten Freund Edward Ashburnham hatte, täuschen lassen; darüberhinaus war auch Edwards Frau Leonora über die Verhältnisse informiert. Gerade für Dowell, der extrem auf gesellschaftliche Konventionen vertraut und für den Edward und Leonora das perfekte Ehepaar waren, bricht ein Weltbild zusammen, als ihm ein Blick hinter deren Fassade gewährt wird. Er muss anerkennen, dass Edward nicht nur mit Florence, sondern auch mit anderen Frauen Affären hatte und dadurch beinahe in den finanziellen Ruin geraten wäre. Leonora stellt sich indessen als extrem kalte und manipulative Frau heraus, die ihre Interessen ohne Rücksicht auf andere durchsetzt. Die Ehe der beiden war längst zerrüttet, während sie immer noch für die Öffentlichkeit den Anschein des perfekten und fest in der Gesellschaft verankerten Ehepaares, der so häufig von Dowell beschworenen „good people“, gaben: „[T]hey had settled down into a model couple and they never spoke in private to each other.“<sup>40</sup> (GS 201) Vor dieser erschreckenden Erkenntnis verblasst die Erfahrung des Verlustes seiner Ehefrau geradezu. So behauptet er über ihren Tod: „You have no idea how quite extraordinarily for me that was the end of Florence. From that day to this I have never given her another thought; I have not bestowed upon her so much as a sigh.“ (GS 141)

Geoffrey Braithwaites Orientierungskrise hängt unmittelbar mit der Erfahrung des Verlustes von Ellen zusammen. Mehrmals betont er seine immer noch anhaltende Liebe zu Ellen und beschreibt, wie schmerzhaft ihr Verlust für ihn ist: „You are tarred and feathered for life. And still you think about her every day. Sometimes, weary of loving her dead, you imagine her back to life again, for conversation, for approval.“<sup>41</sup> (FP 191-192)

Auffallend ist die Tatsache, dass John Dowell seine persönliche Krise, das Gefühl des Verlorenenseins und der Entfremdung, selbst thematisiert. Bereits

---

<sup>40</sup> Ford Madox Ford, *The Good Soldier: A Tale of Passion*, ed. Thomas Moser (Oxford and New York: Oxford University Press, 1990 [1915]) 201. Alle weiteren Seitenangaben im Text unter dem Kürzel *GS* beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>41</sup> Julian Barnes, *Flaubert's Parrot* (London: Picador, 2002 [1984]). Alle weiteren Seitenangaben im Text unter dem Kürzel *FP* beziehen sich auf diese Ausgabe.

auf den ersten Seiten des Romans wird seine Desorientierung in einer Welt, die nicht mehr seinen Vorstellungen entspricht, deutlich: „Permanence? Stability! I can't believe it's gone.” (GS 10) Dies ist in der Erzählung Geoffrey Braithwaites nicht der Fall. Zwar ist auch Braithwaite desillusioniert in seiner Vorstellung einer einheitlichen Ordnung, deren Zerbrechlichkeit ihm sehr bewusst ist. Seine Sehnsucht nach Stabilität, aber auch sein Misstrauen in die Existenz dieser wird angedeutet, während er dem Motorengeräusch auf der Fähre von England nach Frankreich zuhört: „Continuity, stability, mutual reliance, it says; yet a change of wind or tide could end it all.” (FP 90) Doch dies ist eine allgemeine Beobachtung; Braithwaite spricht hier nicht von seiner persönlichen Situation, wie es Dowells Reflexionen entspräche, sondern beschreibt das Rattern der Tische auf der Fähre.

## 2.2. Das Erzählen von Geschichten als Akt der Identitätsbildung

„[M]an [...] is the story-telling animal”,<sup>42</sup> schreibt Graham Swift in seinem Roman *Waterland* (1983), „[h]e has to go on telling stories. He has to keep on making them up. As long as there's a story, it's all right.”<sup>43</sup> Das Erzählen von Geschichten ist für die Identitätsbildung von größter Wichtigkeit. Schon bei Kindern erfolgt ein großer Teil der Sozialisierung über Geschichten in Form von Märchen.<sup>44</sup> Für das gesamte weitere Leben sind narrative Strukturen von zentraler Bedeutung.<sup>45</sup> Um noch einmal auf Charles Taylor zurückzugreifen:

We find the sense of life through articulating it. [...] Finding a sense to life depends on framing meaningful expressions which are adequate. There is thus something particularly appropriate to our condition in the

---

<sup>42</sup>Graham Swift, *Waterland* (London: Picador, 1984 [1983]) 53.

<sup>43</sup> Den Ausdruck des *story-telling animal* scheint Swift von Alasdair MacIntyre übernommen zu haben; vgl. Alasdair MacIntyre, *Der Verlust der Tugend: Zur moralischen Krise der Gegenwart*, [1981] Übers. Wolfgang Rhiel (Frankfurt a.M. und New York: Campus, 1987) 288: „Der Mensch ist in seinen Handlungen und in seiner Praxis ebenso wie in seinen Fiktionen im wesentlichen ein Geschichten erzählendes Tier.“

<sup>44</sup> Vgl. hierzu Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (New York: Alfred Knopf, 1976).

<sup>45</sup> Für einen Überblick über die Bedeutung narrativer Strukturen in den verschiedensten Disziplinen vgl. Christopher Nash (ed.), *Narrative in Culture: The Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy and Literature* (London and New York: Routledge, 1990).

polysemy of the word 'meaning': lives can have or lack it when they have or lack a point; while it also applies to language and other forms of expression. More and more, we moderns attain meaning in the first sense, when we do, through creating it in the second sense."<sup>46</sup>

### 2.2.1. Getting the sight out of his head: John Dowell

Als therapeutisches Mittel ist das Erzählen von Geschichten spätestens seit der Erfindung der Psychoanalyse durch Sigmund Freud bekannt. Sie basiert größtenteils darauf, dass der Patient Geschichten, die er seinem Leben oder seinen Träumen entnimmt, erzählt, während der Therapeut die Rolle des bloßen Zuhörers einnimmt. Diese gerade für die Moderne extrem einflussreiche Praxis spiegelt sich an mehreren Stellen in der Erzählung Dowells wieder.<sup>47</sup> Sie zeigt sich explizit im häufigen Gebrauch von psychoanalytischen Termini wie „breakdown“, „unconscious“ und „pathological“;<sup>48</sup> darüberhinaus wird sie auch in der Repräsentation von Dowells Erzählsituation deutlich. Kenneth Womack bezeichnet Dowells Erzählung daher als „poignant work of narrative therapy“.<sup>49</sup>

Dass das Niederschreiben seiner Geschichte für Dowell eine starke Belastung darstellt, wird an unzähligen Stellen im Text evident. Immer wieder finden sich Einschübe, in denen er über den Sinn seiner Geschichte reflektiert und seine Unsicherheit darüber äußert, in welcher Form er die Ereignisse wiedergeben soll. Dowell erscheint geradezu überfordert mit der Aufgabe, seine Geschichte zu erzählen. Dies wird besonders deutlich in einer Passage, die den Beginn des zweiten Kapitels darstellt:

I don't know how it is best to put this thing down – whether it would be better to try and tell the story from the beginning, as if it were a story; or whether to tell it from this distance of time, as it reached me from the lips of Leonora or from those of Edward himself. (GS 17).

---

<sup>46</sup> Taylor, 18.

<sup>47</sup> Vgl. hierzu Childs, 52.

<sup>48</sup> Vgl. Brown, 19.

<sup>49</sup> Kenneth Womack, „'It is All a Darkness': Death, Narrative Therapy and Ford Madox Ford's *The Good Soldier*,“ *Papers on Language and Literature* 38.3 (Summer 2002): 316-333; 331.



Als einzige Lösungsmöglichkeit erscheint es ihm, sich eine unmittelbare Erzählsituation am Kamin in einem Landhaus vorzustellen, mit einer „sympathetic soul“ (GS 17), die ihm gegenüber sitzt und ihm zuhört, während er erzählt – eine deutliche Referenz an die Psychoanalyse.

Das Hören und Weitererzählen von Geschichten stellt eine zentrale Vermittlungsstrategie in *The Good Soldier* dar.<sup>50</sup> Dies wird bereits deutlich im vielzitierten ersten Satz: „This is the saddest story I have ever heard.“ (GS 7; meine Hervorhebung). Durch die Verwendung dieses Verbes distanziert Dowell sich von seiner Geschichte, es entsteht zunächst der Eindruck, dass er gar nicht selbst aktiver Teil der Geschehnisse war und so die Möglichkeit gehabt hätte, sie zu beeinflussen – obwohl es doch um seine eigene Ehe geht. Doch in dieser Formulierung zeigt sich auch die Bedeutung des Erzählens für ihn. Paul B. Armstrong erklärt Dowells Äußerung folgendermaßen: „Dowell ‘hears’ his own story for the first time as he tells it. Dowell only discovers what he thinks and what his history means by offering his experience to himself in language.“<sup>51</sup>

Dabei stellt er sich selbst immer wieder als extrem passiv dar. Angedeutet wird dies bereits dadurch, dass er sich selbst innerhalb der Geschichte lediglich eine Hörerrolle zuweist. Dowell sieht sich als Opfer, als Spielball der Ereignisse, dem jegliche eigene Handlungsmotivation fehlt – und der daher auch keinerlei Verantwortung übernehmen kann und muss.<sup>52</sup> Abgesehen von seinem Werben um Florence – dieses Ziel verfolgt er „like a chicken that is determined to get across the road in front of an automobile“ (GS 92)<sup>53</sup> – gab es in seinem Leben bis zu dem Zeitpunkt, an dem er seine

---

<sup>50</sup> Vgl. hierzu auch Frank G. Nigro, „Who Framed *The Good Soldier*? Dowell’s Story in Search of a Form,” *Studies in the Novel* 24.4 (Winter 1992): 381-391; 383-386.

<sup>51</sup> Paul B. Armstrong, „The Epistemology of *The Good Soldier*: A Phenomenological Reconsideration,” *Criticism* 23.3 (Summer 1980): 230-252; 234.

<sup>52</sup> Thomas C. Moser sieht dies als Prinzip der Figurendarstellung des gesamten Romans: „Many of Dowell’s locutions underline the total lack of will. Practically nobody thinks anything, recognizes anything, believes anything. [...] People do not notice things; rather, things force themselves upon their attention. [...] Characters frequently begin actions quite unconsciously.“ (Thomas C. Moser, *The Life in the Fiction of Ford Madox Ford*, Princeton: Princeton University Press, 1980, 173). Dieser Aussage kann jedoch nicht zugestimmt werden; es sei denn, man setzt für das Wort „people“ das Wort „men“ ein. Sowohl Edward Ashburnham als auch Dowell sind tatsächlich passiv in ihrem Verhalten und bemerken nicht, was um sie herum vorgeht. Betrachtet man jedoch die genaue Beobachtungsgabe und Zielstrebigkeit Leonoras oder die präzise Organisation Florences, die bis zur perfekten Inszenierung ihres Selbstmordes geht, so erweist sich Mosers Feststellung als haltlos.

<sup>53</sup> Ganz anders klingt seine Beschreibung seiner Gefühle für Nancy: „I just wanted to marry her as some people want to go to Carcassonne.“ (GS 143).

Erzählung beginnt, kein Ereignis, welches er aktiv beeinflusst hätte. Durch den Akt des Erzählens begibt er sich zum ersten Mal in eine aktive Rolle, und daher rühren auch die enormen Schwierigkeiten, die er bei der Vermittlung seiner Geschichte hat. Das Niederschreiben jedoch ist für ihn, der in seiner Identität kaum fassbar ist, da die wichtigsten identitätsstiftenden Charakterzüge fehlen – „no determining past, no consistency of opinion, no deep belief, no stable memory“<sup>54</sup> – in sich bereits ein Akt der Orientierung, der Autonomie: „All else about Dowell may be doubtful, but one thing is certain – he writes.“<sup>55</sup> Ähnlich argumentiert Paul B. Armstrong, wenn er behauptet: „We must remember the actual act of expression as a crucial dramatic element in Dowell’s story because to write [...] is to make the self present to itself by presenting it to others.“<sup>56</sup>

Dowells Passivität besteht jedoch nicht nur in seiner Unfähigkeit zu agieren. Auch auf gegebene Geschehnisse zu reagieren erscheint ihm unmöglich, da er einzelne Ereignisse und Eindrücke nicht in einen sinnvollen Zusammenhang bringen kann: „[T]he whole world for me is like spots of colour in an immense canvas. Perhaps if it weren’t so I should have something to catch hold of now.“ (GS 19) In Anerkennung dieses expliziten Bezuges auf die Technik des Impressionismus in der bildenden Kunst beschreibt Michael Levenson Dowells Zustand als „suffering from Impressionism“.<sup>57</sup>

Auf die Frage nach dem Sinn seiner Erzählung gibt er zunächst vor, viele Gründe zu haben, verfällt dann bei der Konkretisierung jedoch in Allgemeinplätze:

[M]y reasons are quite many. For it is not unusual in human beings who have witnessed the sack of a city or the falling to pieces of a people to desire to set down what they have witnessed for the benefit of unknown heirs or of generations infinitely remote; or, if you please, just to get the sights out of their heads. (GS 9)

In dieser Äußerung zeigt sich deutlich sein Bedürfnis nach Orientierung, er sucht Halt in der Formulierung „it is not unusual“. Voller

---

<sup>54</sup> Michael Levenson, *Modernism and the Fate of Individuality: Character and Novelistic Form from Conrad to Woolf* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991) 116.

<sup>55</sup> Levenson, *Fate*, 118.

<sup>56</sup> Armstrong, 234.

<sup>57</sup> Levenson, *Fate*, 112.

Ironie ist die Anspielung auf folgende Generationen. Wie der Leser<sup>58</sup> im Verlauf des Romans erfährt, führt Dowell ein völlig asexuelles Leben.<sup>59</sup> Es wird also deutlich, dass der Hauptgrund der beiläufig letztgenannte ist, nämlich der, die Geschichte über das Erzählen zu rationalisieren und zu verarbeiten. Dies ist die Motivation für Dowells „painful but cathartic monologue“.<sup>60</sup> Hier zeigt sich auch die Ironie, die in Dowells Äußerung liegt, wenn er sagt: „I don't know that analysis of my own psychology matters at all to this story. I should say that it didn't“ (GS 123). Vielmehr ist es gerade seine psychologische Entwicklung, um die es im Roman geht, und eine Entwicklung setzt erst ein, als Dowell beginnt, seine Geschichte zu erzählen.

### **2.2.2. „Three stories contend within me“ (FP 94): Geoffrey Braithwaite**

Im Falle von Geoffrey Braithwaite äußert sich sein Bedürfnis danach, eine Geschichte zu erzählen, zunächst in seinem Wunsch, eine Biographie von Gustave Flaubert zu verfassen. Dies ist der oberflächliche Beweggrund dafür, dass er sich der Vergangenheit und dem Schreiben zuwendet. Der latente Grund liegt jedoch in der Bewältigung seiner eigenen Vergangenheit, vor allem seiner offenbar gescheiterten Ehe mit Ellen. Wie ein roter Faden zieht sich Ellen durch seine Beschreibungen; „[it] is a running, usually completely implicit counterpoint to the story [...] of Flaubert.“<sup>61</sup> Braithwaite ist sich sowohl seiner Motivation als auch seines Ausweichens auf Flaubert bewusst:

---

<sup>58</sup> Hier und in allen vergleichbaren folgenden Fällen ist die konsequente Verwendung der maskulinen Form allein durch die bessere Lesbarkeit begründet.

<sup>59</sup> Vgl. auch Dowells Aussage über seine Erfahrungen diesbezüglich: „Of the question of the sex-instinct I know very little and I do not think that it counts for very much in a really great passion.“ (GS 135). Die Bemerkungen Anne Wrights, die sich auf die Darstellungen von Sexualität im Roman zwischen 1910 und 1922 beziehen, treffen auch hier deutlich zu: „[W]e may [...] note the emphasis placed by the texts on sex, as locus of crisis in the sphere of interpersonal relationships, and as symptomatic, in its failures, of the larger social crisis. [...] [T]he relationships are, on the whole, frustrated, inadequate, destructive and (literally) barren. Sex, we may conclude, is one of the problem areas in contemporary experience.“ (Anne Wright, *Literature of Crisis, 1910-1922*, London and Basingstoke: Macmillan, 1984, 4).

<sup>60</sup> Childs, 52.

<sup>61</sup> Merritt Moseley, *Understanding Julian Barnes* (Columbia: University of South Carolina Press, 1997) 80.

„Ellen’s is a true story; perhaps it is even the reason why I am telling you Flaubert’s story instead.” (FP 95) Mehrmals setzt er dazu an, Ellens Geschichte zu erzählen, doch erst im 13. Kapitel – bezeichnenderweise als „Pure Story“ betitelt – ist er dazu in der Lage.

Darüber hinaus ist das Erzählen seiner Geschichten über Flaubert und Ellen jedoch auch für ihn ein Akt der Selbstkonstruktion. So stellt Christoph Henke fest: „Geoffrey Braithwaites Versuche zu einer Biographie Flauberts wurzeln in einer autobiographischen Suche nach der eigenen Identität.“<sup>62</sup> Annegret Maack erkennt diese Tatsache ebenfalls an und bezeichnet den Roman aufgrund dessen als „Doppelbiographie Flauberts und seines Biographen.“<sup>63</sup>

Wie frustriert Braithwaite sich mit seinem Leben fühlt, zeigt seine Selbstcharakterisierung auf den ersten Seiten:

I thought of writing books myself once. I had the ideas; I even made notes. But I was a doctor, married with children. You can only do one thing well: Flaubert knew that. Being a doctor was what I did well. My wife... died. My children are scattered now, they write whenever guilt impels. (FP 3)

Seine heimliche Leidenschaft, Bücher zu schreiben, konnte er also nie ausüben, und das, was ihm im Leben Halt gegeben hat, seine Frau und seine Kinder, sind aus seinem Leben verschwunden. Dass daher auch seine Lebensgeschichte einer Neuschreibung bedarf, gibt er im zentralen siebten Kapitel, „Cross Channel“, offen zu: „Three stories contend within me. One about Flaubert, one about Ellen, one about myself. My own is the simplest of the three – it hardly amounts to more than a convincing proof of my existence – and yet I find it the hardest to begin.” (FP 94) So wie John Dowell in seiner Aussage, dass seine eigene Psychologie nichts zu seiner Geschichte beitrage, betont Geoffrey Braithwaite seine eigene Unbedeutsamkeit: „[I]t would be very pleasant for me to say what I think and relieve Monsieur Geoffrey Braithwaite’s feelings by means of such utterances. But what is the importance of the said gentleman?” (FP 110) Er versucht, sich hinter seinen Geschichten über andere zu verstecken, um den Leser und sich selbst nicht mit seiner

---

<sup>62</sup> Christoph Henke, *Vergangenheitsobsessionen: Geschichte und Gedächtnis im Erzählwerk von Julian Barnes* (Trier: WVT, 2001) 165.

<sup>63</sup> Annegret Maack, „Das Leben der toten Dichter: Fiktive Biographien“, *Radikalität und Mäßigung: Der englische Roman seit 1960*, eds. Annegret Maack und Rüdiger Imhof (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993) 175.

eigenen Geschichte konfrontieren zu müssen. Tatsächlich schafft Braithwaite es bis zum Romanende, gar nicht mit dem Erzählen seiner Geschichte anzufangen.

Ohne es zu merken, hat er einen großen Teil davon jedoch zwischen den Zeilen erzählt. Der Auffassung, dass ein Text über den Verfasser genau so viel aussagen kann wie über den Inhalt, wird an mehreren Stellen des Romans Ausdruck gegeben. So ist im Kapitel „Examination Paper“ (Kapitel 14) ein Nachruf von Flauberts Freund Maxime du Camp auf Louise Colet, Flauberts Geliebte, abgedruckt, die Frage danach lautet: „Who comes out of it better: Louise Colet or Maxime du Camp?“ (FP 210) Bezogen auf Biographien thematisiert Braithwaite dies auch selbst: „[A]ll biographers secretly want to annex and channel the sex-lives of their subjects; you must make your judgment on me as well as on Flaubert.“ (FP 39)

Im ersten Kapitel des Romans stellt Braithwaite fest: „Félicité + Loulou = Flaubert? Not exactly; but you could claim that he is present in both of them.“ (FP 9) Das Gleiche gilt für ihn selbst: Analog zu Flauberts Präsenz in den von ihm geschaffenen Figuren – wenn man einen Papagei als fiktionale Figur ansieht – manifestiert sich auch Braithwaites Geschichte und sein Charakter in den von ihm erzählten Geschichten über Flaubert und Ellen, so dass man sagen könnte: „Flaubert + Ellen = Geoffrey? Not exactly; ...“ Christoph Henke formuliert dies wie folgt:

[W]ie sowohl Flauberts als auch Ellens Identität nicht als reine Präsenz, sondern nur als Differenz vergangener Geschichte(n) erfahrbar ist, so lässt sich Braithwaites Selbstidentität auf anderer Ebene auch nur in der Differenz zwischen Anwesenheit (der Geschichten Flauberts und Ellens) und Abwesenheit (der eigenen Geschichte) fassen.<sup>64</sup>

### **2.3. Das Verhältnis der Erzähler zu Wahrheit und Wissen**

In beiden Romanen ist die Suche nach Orientierung gleichzusetzen mit „that most human of endeavours – trying to *know*“.<sup>65</sup> John Dowell hat seinen Horizont verloren, weil sich seine Weltsicht aus dem retrospektiven Blick auf

---

<sup>64</sup> Henke, 174.

<sup>65</sup> Moser, *The Life in the Fiction*, 154; Hervorhebung im Original.

die Vergangenheit als nicht der Wahrheit entsprechend herausgestellt hat. Geoffrey Braithwaite war zwar von den Affären seiner Frau informiert (vgl. *FP* 194), doch sein Wissen davon hat seine Ehe nicht retten können und Ellen nicht vor dem Selbstmord bewahren können. Als Folge dieses problematischen Verhältnisses zum Wissen müssen beide Erzähler ihren Wahrheitsbegriff in Frage stellen. Die Suche nach Wahrheit, Erkenntnis und Wissen ist das zentrale Thema der beiden Romane. In ihrem Verhältnis hierzu weisen die Erzähler jedoch fundamentale Unterschiede auf.

John Dowell ist, seiner Passivität entsprechend, durch einen Zufall in die Rolle des Wissenden geraten. Der einzige Grund dafür, dass Leonora ihm ihre Geschichte erzählt, ist der, dass er am Tage von Florences Tod eine mögliche Hochzeit mit Nancy erwähnt hat und Leonora so hat glauben machen, dass er von der Affäre zwischen Edward und Florence wusste (vgl. *GS* 123-124). Für ihn ist das neugewonnene Wissen von der Realität geradezu ein Fluch, der Anfang allen Übels: Er spricht vom 4. August 1913, Florences Todestag, als „the last day of my absolute ignorance – and of my perfect happiness“ (*GS* 117). Von diesem Tag an muss er sein Wissen über die Vergangenheit ordnen, um ihm einen Sinn zu verleihen.

Ganz anders zeigt sich Braithwaite in seinem Verhältnis zur Wahrheit. Wo Dowell von Passivität gekennzeichnet ist, legt Braithwaite eine ungebrochene Aktivität an den Tag in dem Bestreben, die Wahrheit bis ins kleinste Detail zu erfahren. Dies nimmt teilweise geradezu bizarre Züge an, so etwa, wenn er beginnt, Nachforschungen anzustellen, um die genaue Farbe von roter Johannisbeermarmelade im 19. Jahrhundert zu ermitteln.

Besonders deutlich wird dieser Unterschied in einer Gegenüberstellung von Äußerungen der beiden Erzähler in Bezug auf Wahrheit und Aufrichtigkeit innerhalb von Liebesbeziehungen. Zwar behauptet Braithwaite auf die Frage, was man über Flaubert wissen müsse, „[n]ot everything. Everything confuses. Directness also confuses.“ (*FP* 116) Sobald er jedoch über Ellen spricht, bezeichnet er das Verlangen danach, alles über die geliebte Person, sogar das Schlimmste, zu erfahren, als Liebeskosung. Diesen Liebesbeweis hat er von Ellen nie erhalten:

I loved Ellen, and I wanted to know the worst. [...] Ellen never returned this caress. [...] That's the real distinction between people: not between those who have secrets and those who don't, but between those who

want to know everything and those who don't. This search is a sign of love, I maintain. (FP 147-148)

John Dowells Auffassung von Ehrlichkeit in Liebesbeziehungen steht hierzu im diametralen Gegensatz. Er bevorzugt es, unangenehme Tatsachen zu verschleiern:

In all matrimonial associations there is, I believe, one constant factor – a desire to deceive the person with whom one lives as to some weak spot in one's character or in one's career. For it is intolerable to live constantly with one human being who perceives one's small meannesses. It is really death to do so – that is why so many marriages turn out unhappily. (GS 138-139)

Dieser Unterschied zwischen den beiden zeigt sich auch in einem Vergleich der Diktion der beiden, wenn es darum geht, über die Affären ihrer Frauen zu reden. Während Dowell dies nie konkret zum Ausdruck bringt, sondern sich immer in Formulierungen wie „there was something wrong“ (vgl. etwa GS 81) verliert, besteht Braithwaite darauf, die Dinge beim Namen zu nennen:

*Dead, I say, and dying, and mad, and adultery. I don't say passed on or slipping away or terminal [...] or personality disorder, or fooling around, bit on the side, well she's away a lot visiting her sister. I say mad and adultery, that's what I say. (FP 102; Hervorhebungen im Original).*

### 3. Formale Aspekte der beiden Romane

Die Bedeutung von formalen Aspekten wird in *Flaubert's Parrot* explizit zur Sprache gebracht: „Form isn't an overcoat flung over the flesh of thought [...]; it's the flesh of thought itself. You can no more imagine an Idea without a Form than a Form without an Idea.” (FP 160) In diesem Zitat zeigt sich deutlich die grundsätzliche Annahme der Narratologie; nämlich die, „dass die formalen Eigenschaften eines Romans bei der Bedeutungskonstitution narrativer Texte eine entscheidende Rolle spielen.“<sup>66</sup> Aus diesem Grunde soll im Folgenden zunächst die Erzählform und dann die Struktur der beiden Werke untersucht werden.

#### 3.1. Das Konzept des unzuverlässigen Erzählers

Mit Ford Madox Fords *The Good Soldier* steht ein Text zur Analyse, der nicht nur als beispielhafter Roman der frühen Moderne kanonisiert worden ist, sondern in diesem Zusammenhang häufig als Paradebeispiel für die Verwendung des Konzeptes des unzuverlässigen Erzählers herangezogen wird. Auch in *Flaubert's Parrot* findet man eine solche Erzählinstanz. Um eine narratologische Analyse der beiden Romane zu ermöglichen, soll zunächst dieser Begriff geklärt werden.

Seit Wayne C. Booth den Begriff des *unreliable narrator* im Jahre 1961 prägte,<sup>67</sup> hat dieser sich zu einem vielgebrauchten literaturwissenschaftlichen Instrument entwickelt. Einen Kritikpunkt bildet allerdings die Tatsache, dass dieses narratologische Konzept bisweilen sehr unkonkret definiert ist; Booths eigene Definition kann bestenfalls als vorläufig gelten, wie dieser auch zugibt: „For lack of better terms, I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), *unreliable* when he does not.”<sup>68</sup> Eine genauere Bestimmung der Normen des impliziten Autors verbleibt jedoch im Ermessen des einzelnen

---

<sup>66</sup> Zerweck, 14.

<sup>67</sup> Vgl. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1961).

<sup>68</sup> Booth, 158 f.; Hervorhebungen im Original.



Lesers. Aus dieser mangelnden Definition heraus ergibt sich die Tatsache, dass so unterschiedliche Erzählerfiguren wie der Ich-Erzähler von Laurence Sternes *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767) und Sir Hugo Coal, der Erzähler von Patrick McGraths Roman *The Grotesque* (1989) – um nur zwei Beispiele zu nennen – unter ein und dasselbe Konzept gefasst werden.

In den letzten Jahren mehren sich jedoch die Anstrengungen, diesen Begriff genauer zu bestimmen.<sup>69</sup> Im Zuge dessen wird auch die notwendige Tendenz deutlich, dieses Konzept nicht nur als einen rein narratologischen Betrachtungsgegenstand anzusehen, sondern die narratologische Analyse mit einer Analyse des historischen und kulturellen Kontextes der jeweiligen Werke zu verbinden. Die Tatsache, dass die Verwendung der unzuverlässigen Erzählform vor allem in Romanen der Moderne und der Postmoderne extrem zugenommen hat,<sup>70</sup> weist darauf hin, dass sich in dieser Form Phänomene und Befindlichkeiten widerspiegeln lassen, die für das 20. Jahrhundert von zentraler Bedeutung sind. Diese Annahme rechtfertigt den Umfang, der der narratologischen Analyse im Folgenden zugestanden werden soll.

An dieser Stelle kann nicht der Versuch einer endgültigen Definition des Konzeptes des unzuverlässigen Erzählers unternommen werden. Einige Merkmale seien jedoch genannt. Charakteristisch für eine solche Erzählform sind vor allem der hohe Grad an Explizität, mit der der Erzähler in Erscheinung tritt, die häufige Verwendung von subjektiven Kommentaren und Leseranreden und

eine Diskrepanz zwischen dem, was ein *unreliable narrator* dem fiktiven Adressaten zu vermitteln versucht und einer zweiten Version des Geschehens, derer sich der Erzähler nicht bewusst ist und die sich Rezipienten durch implizite Zusatzinformationen erschließen können.<sup>71</sup>

Der wichtigste Effekt eines unzuverlässigen Erzählers liegt dabei in der resultierenden Aktivierung des Lesers. Notwendigerweise ergibt sich aus der

---

<sup>69</sup> vgl. hierzu vor allem Ansgar Nünning (ed.), *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur* (Trier: WVT, 1998).

<sup>70</sup> Dies zeigt ein Blick auf die Auflistung von Romanen, in denen ein unzuverlässiger Erzähler verwendet wird, in Nünning (ed.), *Unreliable Narration*, 287-290.

<sup>71</sup> Ansgar Nünning, „*Unreliable Narration* zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens,“ *Unreliable Narration*, ed. Nünning (vgl. Anmerkung 69) 6. Vgl. für einen ausführlichen Merkmalskatalog auch Gaby Allrath, „’But why will you say that I am mad?’ Textuelle Signale für die Ermittlung von *unreliable narration*,“ *Unreliable Narration*, ed. Nünning (vgl. Anmerkung 69) 59-81.

Verwendung eines Ich-Erzählers für den Leser eine starke Perspektivengebundenheit, der Leser ist den Wahrnehmungen und Auffassungen des Erzählers ausgeliefert. Handelt es sich nun um einen Erzähler, der sich selbst immer wieder in Frage stellt und den Wahrheitsgehalt oder die Stimmigkeit seiner Erzählung selbst anzweifelt, so wird der Leser viel stärker in den Sinngebungsprozess einbezogen als bei der Verwendung eines auktorialen Erzählers oder auch eines Ich-Erzählers, der den Anschein der Verlässlichkeit erweckt. So konstatiert auch Booth: „All of them [the different types of *unreliable narrators*] make stronger demands on the reader’s powers of inference than do reliable narrators.“<sup>72</sup>

Der Aufgabe, dem Leser Orientierung zu bieten, kann eine solche Erzählinstanz nicht nachkommen. Vielmehr wird der Rezipient in eine aktive Rolle versetzt: „Er muss auf Widersprüche und inakzeptable Äußerungen des Erzählers reagieren, Umdeutungen vornehmen und das Kommunikat ständig umstrukturieren.“<sup>73</sup>

### **3.1.1. „I don’t much understand about these matters“ (GS 24): John Dowell**

John Dowell, der Ich-Erzähler des *Good Soldier*, kann zu Recht als eines der bekanntesten und eindeutigsten Beispiele für einen unzuverlässigen Erzähler bezeichnet werden. Seine Unsicherheit, seine Zweifel an dem Wahrheitsgehalt dessen, was er berichtet und sein offenes Eingeständnis, die Ereignisse nicht zu kennen und nicht zu verstehen, durchziehen den gesamten Roman; er erfüllt alle Kriterien, die einen unzuverlässigen Erzähler ausmachen.

Bereits in den vielzitierten ersten Sätzen des Romans zeigt sich diese Eigenschaft.<sup>74</sup> Hierfür lassen sich zwei Gründe finden. Zum einen ist Dowell

---

<sup>72</sup> Booth, 159.

<sup>73</sup> Dagmar Busch, „*Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht: Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster,“ *Unreliable Narration*, ed. Nünning (vgl. Anmerkung 69) 42.

<sup>74</sup> Vgl. hierzu David Lodge, der diese Sätze als Paradebeispiel für den Beginn eines Romans anführt und konstatiert: „[A]lmost at once a characteristically modern obscurity and

selbst ja nur unzureichend über die einzelnen Begebenheiten informiert; er muss sich in allem, was er erzählt, auf die Versionen Leonoras und Edwards verlassen und kennt den Ausgang der Geschichte am Beginn des Romans selbst noch nicht. Darüber hinaus ist die Form, in der er seine Geschichte erzählt, ein Spiegel seiner eigenen Befindlichkeit und seines Charakters.

Als Betonung seiner Unkenntnis der Fakten zieht sich die Phrase „I don't know“ leitmotivisch durch den gesamten Roman. Allein im ersten Absatz kommt das Verb „to know“ in seinen verschiedenen Flexionen siebenmal vor.<sup>75</sup> Die hiermit angesprochene epistemologische Problematik wird also bereits in den ersten Sätzen des Romans angelegt. Der Satz „I don't know“ verkommt jedoch zuweilen zur leeren Phrase, da er auch an Stellen verwendet wird, an denen er nicht aus dem Kontext heraus zu erklären ist und dadurch absurd und sinnentleert wirkt. Ein Beispiel hierfür ist das Auftauchen der Phrase nach Dowells Beschreibung von Leonoras Art sich zu kleiden: „I never thought that Leonora looked her best in evening dress. [...] She seemed to stand out of her corsage as a white marble bust might out of a black Wedgwood vase. I don't know.“ (GS 39) Aus diesem Nicht-Wissen spricht auch eine Resignation; an keiner Stelle wird sein gleichförmiges „I don't know“ ersetzt durch ein „I'd like to know“.

Dowell verlässt sich voll und ganz auf die Darstellung der Ereignisse durch andere Personen. Seine bereits beschriebene Passivität zeigt sich auch hier. Es scheint ihm völlig unmöglich zu sein, eigenständige Schlüsse aus Erlebnissen zu ziehen. Dies wird in seiner Reaktion auf Leonoras Verhalten nach der Schlüsselszene in der Burg von Marburg besonders deutlich. Zwar nimmt Dowell zunächst an, dass Leonoras heftige Reaktion aus Eifersucht begründet ist und zeigt damit einen Ansatz für das Verständnis einer anderen Person. Doch nachdem sie ihm versichert hat, dass sie die Situation nur wegen Florences Angriff auf ihre Nationalität und Religion nicht länger ertragen konnte, scheint jeder Verdacht Dowells ausgelöscht zu sein:

---

indirection, an anxiety about the possibility of discovering any truth, infect the narrative.“ (David Lodge, *The Art of Fiction*, Harmondsworth: Penguin, 1992, 6).

<sup>75</sup> Thomas Moser hat sich die Mühe gemacht, weitere Vorkommnisse zu zählen: „[F]orms of 'to know' occur 289 times in the text, far more frequently than any other verb, except, of course, for linking and auxiliary verbs; more frequently even than that work-horse of narrative, 'to say'. Moreover, the telling phrase, 'I don't know', itself appears about fifty times, and other negations of 'know' some forty times more.“ (Thomas Moser, Introduction, *The Good Soldier: A Tale of Passion* by Ford Madox Ford, ed. Thomas Moser, Oxford and New York: Oxford University Press, 1990, xx-xxi).

I want you to understand that, from that moment until after Edward and the girl and Florence were all dead together I had never the remotest glimpse, not the shadow of a suspicion, that there was anything wrong, as the saying is. For five minutes, then, I entertained the possibility that Leonora might be jealous; but there was never another flicker in that flame-like personality. *How in the world should I get it?* (GS 81; meine Hervorhebung)

Es sticht geradezu ins Auge, dass Dowell seine völlige Unwissenheit von den Affären seiner eigenen Frau nicht seiner eigenen Ignoranz zuschreibt, sondern darauf zurückführt, dass Leonora ihre Haltung in allen folgenden Situationen zu wahren verstand.

Seiner inneren Zerrissenheit wird dadurch Ausdruck verliehen, dass er eigene Aussagen ständig revidiert. Auch hier bietet sich ein Beispiel aus dem ungemein aufschlussreichen ersten Kapitel an. Sobald er die Beziehung der beiden Paare zueinander als Menuett, in dem jeder genau weiß, welcher Schritt unausweichlich auf den vorangegangenen folgen muss, bezeichnet hat (vgl. GS 10), ändert er auch schon seine Darstellung und verfällt dabei in eine andere extreme Metapher: „No, by God, it is false! It wasn't a minuet that we stepped; it was a prison – a prison full of screaming hysterics [...]“. (GS 11)

Wiederholt lenkt Dowell die Aufmerksamkeit des Lesers dabei auf die Unzuverlässigkeit seines eigenen Gedächtnisses. So erwähnt er zwar, dass Florence sich immer sehr aufwändig und elegant zu kleiden pflegte, doch meint er sich an keines ihrer Kleider erinnern zu können. Diese Behauptung, wird im unmittelbar folgenden Satz wiederum revidiert (vgl. GS 28). Durch seine explizit ausgesprochene Erinnerungsschwäche bekommen die Dinge, an die er sich doch erinnern kann, eine viel stärkere Bedeutung, wie etwa der Speisesaal im Hotel Excelsior, in dem das erste Treffen mit den Ashburnhams stattfand:

I have forgotten the aspect of many things but I shall never forget the aspect of the dining room of the Hotel Excelsior on that evening – and on so many other evenings. Whole castles have vanished from my memory, whole cities that I have never visited again, but that white room [...] I shall not easily forget. (GS 30)

Vielmehr erinnert er sich bis ins kleinste Detail an die Ausstattung des Raumes. Seine Erinnerung ist also extrem subjektiv. „Hier müsste sich beim

Leser bereits ein gewisses Unbehagen einstellen: Wie zuverlässig ist ein Erzähler, dessen Gedächtnis zugegebenermaßen so selektiv ist?<sup>76</sup>

Die Unmittelbarkeit des Entstehens seiner Erzählung wird häufig betont. Immer wieder unterbricht Dowell seine Erzählung, um über die Weise, in der er erzählt, zu reflektieren, sich selbst zu rechtfertigen, oder weil ihm ein plötzlicher Gedanke in den Sinn kommt. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass seine metafiktionale Reflexionen immer dann eingeschoben werden, wenn er sich „difficult emotional territory“<sup>77</sup> nähert: „It is Dowell’s modus vivendi to evade painful and unpleasant meanings by recourse to discussions of form.“<sup>78</sup> Ein Effekt dieser Betonung seines eigenen Schreibprozesses ist die dadurch ermöglichte Veränderung seiner Verlässlichkeit. Während seines Schreibens werden ihm die Zusammenhänge klarer, Erinnerungen kommen zurück. Dies wirkt sich auch auf seine Verlässlichkeit aus. So kann er sich bei der ersten Erwähnung des Ausfluges nach Marburg nicht daran erinnern, in welchem Jahr er stattfand (vgl. *GS* 46). An späterer Stelle fällt ihm jedoch das genaue Datum des Ausfluges ein, da er sich daran erinnert, dass es der Todestag von Mrs. Maidan war (vgl. *GS* 78).

Wie Paul B. Armstrong gezeigt hat, liegt dem Roman insgesamt eine Struktur zugrunde, in der Dowell immer mehr Herr seiner Erzählfähigkeit wird.

For example, his gripping account of the impassioned and maddeningly labyrinthine entanglement of Leonora, Edward and Nancy during their last days at Branshaw Teleragh has much more concentration, penetration, and narrative control than Dowell could muster when he began his story.<sup>79</sup>

Dieses Verbessern seiner selbst im Verlaufe der Erzählung hängt eng zusammen mit Dowells extremen Anspruch auf Objektivität und Authentizität. Dowell hält sich für berechtigt, befähigt und verpflichtet, dem Leser in unbeteiligter Weise die volle Wahrheit darzustellen. Er versucht immer wieder, Missverständnisse zu vermeiden, bereits entstandene auszugleichen oder das entstandene Bild der einzelnen Personen geradezurücken. Dabei lässt er den Leser an seinem eigenen Erkenntnisprozess teilhaben:

---

<sup>76</sup> Daniela Berghahn, *Raumdarstellung im englischen Roman der Moderne* (Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1989) 131.

<sup>77</sup> Jeffrey Mathes McCarthy, „The Good Soldier and the War for British Modernism,“ *Modern Fiction Studies* 45.2 (Summer 1999): 303-339; 324.

<sup>78</sup> McCarthy, 325.

<sup>79</sup> Armstrong, 234-235.

[L]ooking over what I have written, I see that I have unintentionally misled you when I said that Florence was never out of my sight. Yet that was the impression that I really had until just now. When I come to think of it she was out of my sight most of the time. (GS 103)

Gleichzeitig weigert er sich an signifikanten Stellen, eine subjektive Wertung der Personen zu geben; dies überlässt er dem Leser: „Leonora was lashing [...] into the unfortunate Edward. Or, perhaps, he was not so unfortunate, because he had done what he knew to be the right thing, he may be deemed happy. I leave it to you.” (GS 244) Seine Unfähigkeit zur Bewertung thematisiert er auch selbst: „I don’t attach any particular importance to these generalisations of mine. They may be right, they may be wrong; I am only an ageing American with very little knowledge of life. You may take my generalisations or leave them.” (GS 281) Der Grund hierfür liegt darin, dass Dowell selbst sich über viele Dinge noch im Unklaren ist. Seine Persönlichkeit wandelt sich durch den Akt des Schreibens, daher kann er keine unumstößlichen Urteile abgeben.<sup>80</sup>

### 3.1.2. „I’m honest, I’m reliable.“ (FP 109): Geoffrey Braithwaite

Im Gegensatz zu John Dowell, der gegenüber seiner eigenen Unwissenheit zu resignieren scheint, sie auch selbst immer wieder thematisiert, hat Geoffrey Braithwaite geradezu eine Obsession mit der Authentizität von ihm zukommenden Informationen. Er will die Biographie des von ihm verehrten Flaubert bis ins kleinste Detail recherchieren und ist dabei auf der ständigen Suche nach Wahrheit. Die Suche nach dem wirklichen Papagei, der auf Flauberts Schreibtisch stand, ist nur eine von mehreren Ausprägungen dieser Obsession. Insofern ist seine Unzuverlässigkeit auch eine völlig andere als die John Dowells. Dowell gibt Informationen, die ihm zukommen, ohne sie zu hinterfragen weiter. Seine Unverlässlichkeit beruht auf seiner Unkenntnis vieler Geschehnisse und seinem mangelnden Vermögen, die Informationen, die

---

<sup>80</sup> Vgl. hierzu auch John A. Meixner: „He himself is still in process; his personal attitudes toward the various other characters are not finally formed.“ (John A. Meixner, *Ford Madox Ford’s Novels: A Critical Study*, Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1962, 171).

er hat, zu einem sinnvollen Ganzen zusammenzusetzen und seine eigenen Schlüsse zu ziehen. Für Braithwaite hingegen ist jedes Faktum vorläufig und bedarf sorgfältiger Prüfung. Auch Braithwaite versucht zwar verzweifelt, die Versatzstücke seiner Geschichte zu einem sinnvollen Ganzen zu bringen und auch er unterliegt dabei einer Unverlässlichkeit. Diese liegt jedoch nicht an seinem Unwissen oder seiner psychischen Disposition, sondern daran, dass ihm keine der Informationen, die er erhält, als verlässlich erscheint und er sich in seiner Suche nach der absoluten Wahrheit mehr und mehr verliert. Bei der Vermittlung seiner gewonnenen Erkenntnisse hält Braithwaite sich jedoch, wie das diesem Abschnitt vorangestellte Zitat zeigt, für zuverlässig. Die textuellen Merkmale unzuverlässigen Erzählens halten sich dementsprechend in *Flaubert's Parrot* auch in starken Grenzen. Auffällig ist hier vor allem die häufige Verwendung von Fragen, besonders im ersten Kapitel, die Braithwaites Unsicherheit zum Ausdruck bringen.

So wie in *The Good Soldier* wird auch in *Flaubert's Parrot* die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Schreibprozess gelenkt; der Roman hat einen „work-in-progress“-Charakter, in dem der Leser Zeuge des Schreibens wird. So schreibt Braithwaite im siebten Kapitel „It tempts me to write a Dictionary of Accepted Ideas about Gustave himself“ (FP 96); das zwölfte Kapitel ist dann tatsächlich ein solches Wörterbuch. Im zehnten Kapitel stellt er fest, dass noch nie der Versuch unternommen wurde, die Beziehung zwischen Flaubert und Louise Colet aus der Perspektive von Louise zu beschreiben: „[A]dmittedly we hear only Gustave's side of the story. Perhaps someone should write her account: yes, why not reconstruct Louise Colet's version? I might do that. Yes, I will.“ (FP 159) Das folgende Kapitel ist dann tatsächlich „Louise Colet's Version“.

Braithwaite bezeichnet sich selbst als „hesitating narrator“ (FP 100). Dieses Zögern ist das Resultat seines postmodernen Misstrauens in gegebene Fakten und Ausdruck seiner Überzeugung von der Unzulänglichkeit der Sprache.<sup>81</sup> Diese zeigt sich bereits in dem von Flaubert übernommenen Zitat „Language is like a cracked kettle on which we beat out tunes for bears to dance to, while all the time we long to move the stars to pity“ (FP 11; 51; 191),

---

<sup>81</sup> Christoph Henke spricht in diesem Zusammenhang von einer „Repräsentationskrise“; vgl. Henke, 179.

welches insgesamt dreimal im Text vorkommt.<sup>82</sup> Sprache ist demnach ungenügend für die Beschreibung von Wirklichkeit, da das Signifikat keinen direkten Bezug zum Signifikanten hat. Braithwaites Unzuverlässigkeit ist daher zurückzuführen auf seine Überzeugung von der „imprecision of verbal language itself, the uncertainty one has in never knowing if any one word produces the same impression in the mind of the word's receiver as existed in the mind of the transmitter.“<sup>83</sup>

Hiermit stellt Braithwaite sich in eine Tradition, die bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Werken wie Hugo von Hofmannsthals „Ein Brief (des Lord Chandos)“ (1901) einsetzt und ihre stärkste Ausprägung im Poststrukturalismus findet. Ein Symbol dieses Sprachverständnisses stellt der Papagei dar, der zwar menschliche Laute von sich geben kann, diese jedoch nicht mit Sinn füllen kann: „You could say that the parrot, representing clever vocalisation without much brain power, was Pure Word.“ (FP 10) James B. Scott zieht diese Parallele vor allem in Anbetracht der unbeantwortbaren Frage, welcher von den Papageien am Ende der richtige war:

[T]he two parrots were, in fact, arbitrarily chosen from fifty possible parrots, just as words have been arbitrarily derived from a system of differences and endowed, through convention, with meaning. And just as a stuffed parrot is only a facsimile of 'parrot-ness', so too is a word only a facsimile of meaning. Thus, each museum's parrot (that the curator claims to be 'the real one') is actually an arbitrarily selected facsimile that signifies only the conventions attributed to it – functioning, in short, as words do.<sup>84</sup>

Durch die häufigen Papageienmetaphern, vor allem aber durch Braithwaites Vergleich eines Schriftstellers mit einem Papageien – „Is the writer much more than a sophisticated parrot?“ (FP 10) – ergibt sich eine Struktur, die stark an Derridas Vorstellung des endlosen Bedeutungsaufschubs erinnert. So zeigt Erhard Reckwitz:

Die *mise en abyme* ist damit perfekt: Der Papagei [Braithwaite] des Papageien [Flaubert] des Papageien [Loulou] sucht den 'echten' Ursprungspapagei, und jeder dieser merkwürdigen Vögel erweist sich

---

<sup>82</sup> Das Wiederholen von Sätzen oder Phrasen ist eine Strategie, die von Braithwaite häufig verwendet wird; vgl. auch das dreimalige Vorkommen der Frage „How do we seize the past?“ (FP 5; 100; 113) oder die Beschreibung seiner Ehe mit Ellen: „I loved her; we were happy; I miss her. She didn't love me; we were unhappy; I miss her.“ (FP 191; 193) Hierdurch entsteht eine Parallele zu dem Papageien, dem „Symbol der Wiederholung schlechthin“ (Henke, 187).

<sup>83</sup> James B. Scott, „Parrot as Paradigms: Infinite Deferral of Meaning in 'Flaubert's Parrot',“ *ARIEL: A Review of International English Literature* 21.3 (1990): 57-68; 59.

<sup>84</sup> Scott, 67-68.



statt als eindeutiges Signifikat als weiterer Verweis auf einen neuen Signifikanten.<sup>85</sup>

Als besonders defizitär erweist sich Sprache, wenn es um die Beschreibung von Individualität und den Bereich sehr persönlicher Eigenschaften und Erfahrungen geht, was in Geoffrey Braithwaites Diskussion von Kontaktanzeigen deutlich wird.<sup>86</sup>

They aren't lying – indeed they are all trying to be utterly sincere – but they aren't telling the truth. The column distorts the way the advertisers describe themselves. [...] Try as they might, those advertisers are always beaten down by the form; they are forced – even at the one time they need to be candidly personal – into an unwished impersonality. (FP 107)

Und auch Braithwaite stellt sich als besonders unzuverlässig heraus an den Stellen, an denen es um seine persönliche Geschichte geht. Mehrmals setzt er dazu an, von Ellen zu erzählen, bricht die Erzählung dann aber immer wieder ab: „My wife... Not now, not now.“ (FP 120) Der Roman gleicht einem permanenten Ausweichmanöver, um diese schmerzhafteste Vergangenheit aufarbeitung zu vermeiden. David Leon Higdon sieht hierin die Entwicklung eines neuen Erzählertypus, den des

*reluctant narrator*, who is reliable in strict terms, indeed often quite learned and perceptive, but who has seen, experienced or caused something so traumatic that he must approach the telling of it through indirections, masks and substitutions.<sup>87</sup>

Für die Beschreibung von Ellens Geschichte fehlen Braithwaite die Worte. Er gibt die Verantwortung für die mangelnde Verlässlichkeit der Schilderung seines Traumas an das System Sprache ab, wenn er sagt: „The words aren't the right ones; or rather, the right words don't exist.“ (FP 191)<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> Erhard Reckwitz, „Intertextualität postmodern: J.M. Coetzee, *Foe*; John Fowles, *A Maggot*; Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*“, *Wie postmodern ist die Postmoderne?* Eds. Kunibert Bering und Werner L. Hohmann (Essen: Die blaue Eule, 1990) 150. Vgl. auch Henke, der Derridas Begriff der *différance* anführt und zu einem ähnlichen Schluss kommt: „In *Flaubert's Parrot* drückt sich dieser Prozess in der Metapher der Papageien aus: Die Papageien unterscheiden sich zwar voneinander, eine endgültige Bedeutungsordnung im Sinne der Bestimmung des ursprünglichen Papageien Flauberts bleibt aber aus, statt dessen haben sich die Signifikationsmöglichkeiten vervielfältigt.“ (Henke, 182; Hervorhebung im Original)

<sup>86</sup> vgl. hierzu auch Henke, 179.

<sup>87</sup> David Leon Higdon, „Unconfessed Confessions': The Narrators of Julian Barnes and Graham Swift“, *The British and Irish Novel Since 1960*, ed. James Acheson (London: Macmillan, 1991) 174 ; Hervorhebung im Original. Higdon führt als weiteres Beispiel für den *reluctant narrator* Tom Crick, den Erzähler von Graham Swifts Roman *Waterland* an.

<sup>88</sup> Dies wird auch in anderen Romanen von Julian Barnes thematisiert. Eine weitere, besonders starke Ausgestaltung dieser Unzulänglichkeit der Sprache und der Verzweigung, die dadurch

### 3.2. Struktur als Instrument der Krisendarstellung

#### 3.2.1. Unverbundenheit als Strukturprinzip: *The Good Soldier*

Die fragmentierte Struktur ist eines der herausragenden Merkmale der Erzählung John Dowells. So schreibt Michael Levenson: „[O]ne remembers *The Good Soldier* for its insistent formal dislocations – its inversions, postponements, reversals and repetitions.”<sup>89</sup> Die Erzählung John Dowells folgt keiner Chronologie, sondern gibt die Gedanken des Erzählers in der Reihenfolge wieder, wie sie ihm in den Kopf kommen. Von einem stringenten Handlungsaufbau kann man nicht sprechen. Besonders deutlich wird dies, wenn man sich vergegenwärtigt, in welcher Form Dowell die wichtigsten Ereignisse – Florences und Edwards Tod – vermittelt. Bereits im ersten Kapitel erwähnt er diese Umstände, jedoch ohne sie im Anschluss zu beschreiben oder gar zu erklären. Die Umstände von Florences Tod bekommt der Leser gegen Mitte des Romans nachgeliefert; Edwards Tod, ein zentrales Element der Handlung, wird von Dowell jedoch völlig vergessen. Erst als er seine Erzählung bereits für beendet hält, fällt ihm ein, „that [he has] forgotten to say how Edward met his death.“ (GS 292-293) Darauf folgt eine lapidare Beschreibung der Umstände auf nur zwei Seiten.

Im Verlauf der Erzählung gibt es mehrfach Zeitsprünge innerhalb der Handlung, die ihrerseits immer wieder von Dowells metafiktionalem Reflexionen durchbrochen ist. Dowell ist sich dessen auch selbst bewusst, doch er sieht dies als Notwendigkeit an:

I have been casting back again, but I cannot help it. It is so difficult to keep all these people going. I tell you about Leonora and bring her up to date; then about Edward, who has fallen behind. And then the girl gets hopelessly left behind. (GS 256)

Trotz dieser unzusammenhängenden Struktur weist der Roman doch eine starke Konzentriertheit auf. Zum einen ist dies ein Resultat der von Ford

---

entsteht, findet sich in der Figur Olivers aus Julian Barnes' neuestem Roman *Love, etc.* (2000) der als Grund seiner Depression „the inexpressible sadness of things“ (Julian Barnes, *Love, etc.*, London: Picador, 2001 [2000], 83) angibt und sich dadurch in einem Teufelskreis gefangen sieht: „I can only describe what is describable. What I can't describe is indescribable. What is indescribable is unbearable. And made the more unbearable by being indescribable.“ (ebd. 221).

<sup>89</sup> Levenson, *Fate*, 103.

postulierten Technik der *progression d'effet*. John Colmer beschreibt diese wie folgt:

He and Conrad agreed that the novelist should not seek to impose an orderly pattern on events, but rather reflect the impressions that life makes on the mind; the novelist's art, they believed, depends on his skill in selecting impressions. Only those things (characters, incidents, phrases) will be included that carry the story a stage forward to its inevitable end, and it was essential, Ford thought, that it should be carried forward faster and faster, with greater and greater intensity.<sup>90</sup>

Hierdurch lässt sich auch die temporale Struktur der erzählten Zeit erklären. Die Handlung zieht sich über neun Jahre hin, doch Dowells Beschreibungen konzentrieren sich auf drei Gipfelpunkte: das erste Treffen der beiden Paare in Nauheim im August 1904, die tragischen Ereignisse des August 1913, in dem Florence stirbt und Edward seine Liebe zu Nancy erkennt und die zwei Monate nach der Rückkehr der Ashburnhams nach England auf Branshawe Teleragh.<sup>91</sup>

Dowells Erzählweise begründet sich aber auch aus dem im vorangegangenen Abschnitt erwähnten Anspruch auf Objektivität und Wahrheitstreue. Dies hat Graham Greene gezeigt: „The time-shifts are valuable not merely for purposes of suspense – they lend veracity to the appalling events. This is just how memory does work, and we become involved with the narrator's memory as though it were our own.“<sup>92</sup> Tatsächlich wird so der Leser in den Sinngebungsprozess einbezogen, da eine Identifizierung mit Dowells Gedankengängen ermöglicht wird.<sup>93</sup> Die temporale Struktur des Romans wird entscheidend von Dowells Erkenntnisprozess geprägt. Wie Paul B. Armstrong feststellt, zeigen Passagen wie die bereits zitierte, in der Dowell das Bild, welches er dem Leser von Florence gegeben hat, revidiert, „in miniature the temporal structure of the novel. Dowell recounts his original 'impression' and then corrects it retrospectively.“<sup>94</sup>

---

<sup>90</sup> John Colmer, *Coleridge to Catch-22: Images of Society* (London and Basingstoke: Macmillan, 1978) 141.

<sup>91</sup> Vgl. Meixner, 170.

<sup>92</sup> Graham Greene, Introduction, [1962], *The Good Soldier*, by Ford Madox Ford (London: Heinemann Educational Books, 1970) 11.

<sup>93</sup> In diesem Sinne argumentiert auch Samuel Hynes: „Since the action of the novel is Dowell's struggle to understand, the events are ordered in relation to his developing knowledge, and are given importance in relation to what he learns from them.“ (Samuel Hynes, „The Epistemology of *The Good Soldier*,“ [1961], *Ford Madox Ford: Modern Judgements*, ed. Richard A. Cassell, London and Basingstoke: Macmillan, 1972, 102).

<sup>94</sup> Armstrong, 236.

Doch das Fehlen eines Zusammenhalts fungiert hier keineswegs nur als Motiv auf der formalen Ebene des Romans, sondern auch auf der semantischen Ebene. Am deutlichsten wird Dowells Gefühl der Verlorenheit innerhalb eines nicht strukturierbaren Raums in der folgenden Passage, in der er seine Gefühle in Nauheim beschreibt:

[F]or myself, to be at Nauheim gave me a sense – what shall I say? – a sense almost of nakedness – the nakedness that one feels on the sea-shore or in any great open space. I had no attachments, no accumulations. In one's own home, it is as if little, innate sympathies draw one to particular chairs that seem to enfold one in an embrace, or take one along particular streets that seem friendly when others may be hostile. And believe me, that feeling is a very important part of life. (GS 27)

Dowell erfährt ein Gefühl der Entfremdung, er hat keine persönliche Verbindung zu den Orten, an denen er einen großen Teil seines Lebens verbringt. Verstärkt wird dies noch durch die Tatsache, dass er als Amerikaner in Europa ohnehin in einer Außenseiterposition ist. Die Unverbundenheit seiner Erzählung ist also gleichzeitig notwendiges Resultat und stilistisch eindrucksvolle Repräsentation seines fehlenden Vermögens, Verbindungen zu Personen oder Objekten aufzubauen.

### 3.2.2. Der Verlust der Mitte als Strukturprinzip: *Flaubert's Parrot*

Im Falle von *Flaubert's Parrot* fällt auf den ersten Blick auf, dass der Roman aus extrem verschiedenen Kapiteln aufgebaut ist, deren Anordnung keinem linearen Handlungsbogen folgt; „[g]anz offenbar weist der Roman zunächst keinen wohlgeformten aristotelischen Handlungsverlauf mit einer Anfang – Mitte – Ende-Struktur auf.“<sup>95</sup> Die Heterogenität der einzelnen Kapitel hat dazu geführt, dass der Roman als Werk an der Schnittstelle zwischen Essay und Roman,<sup>96</sup> als experimenteller Roman oder auch als „trans-generic prose text“<sup>97</sup> bezeichnet wurde. Aus dem Gewirr von so verschiedenen

---

<sup>95</sup> Henke, 184.

<sup>96</sup> Bezeichnenderweise erhielt Julian Barnes für *Flaubert's Parrot* den französischen *Prix medicis* in der Kategorie Essay.

<sup>97</sup> Scott, 58.

Kapiteln wie etwa einer Zusammenstellung von drei sich teilweise faktisch widersprechenden Chronologien des Lebens Flauberts (Kapitel 2), einem selbstverfassten Wörterbuch der Allgemeinplätze (Kapitel 12) und einer Zusammenstellung von Prüfungsfragen (Kapitel 14) soll der Leser die drei verschiedenen Geschichten über Flaubert, Ellen und Geoffrey Braithwaite heraushören.

Die strukturellen Fixpunkte des Romans bilden dabei das erste und das letzte Kapitel, die die Rahmenhandlung der Suche nach dem Papagei darstellen, sowie das „Cross Channel“ betitelte siebte Kapitel.<sup>98</sup> In diesen Kapiteln reflektiert und erzählt Braithwaite nicht nur, sondern tritt auch als Figur des Romans in Erscheinung. Darüberhinaus sind dies die einzigen Teile, die in ihrer Handlung eine zeitliche Gebundenheit aufweisen.<sup>99</sup> Die Mittelstellung von „Cross Channel“ sollte dabei nicht nur räumlich gesehen werden, denn

dieses äußerst hybride Kapitel – halb Erzählung, halb Essay, mit diversen An- und Einsichten über Flaubert vor dem Hintergrund von Literaturtheorie, Biographie und Geschichte – reflektiert Thema und zentrale Diskurse des Buches und ist als Teil zugleich repräsentativ für das Ganze.<sup>100</sup>

Auffällig ist, dass gerade dieses Kapitel, welches wiederum aus drei Teilen besteht, von Überfahrten handelt. Braithwaites lokale Indeterminierbarkeit ist Abbild seiner inneren Indeterminiertheit; ein innerer und äußerer Schwebezustand wird evoziert. Besonders deutlich wird dieser Schwebezustand im ersten Teil des Kapitels. Braithwaite befindet sich hier außerhalb der Hauptsaison auf einer Fähre irgendwo zwischen Großbritannien und Frankreich. Diese Umstände veranlassen ihn dazu, über seine Vorliebe für diese „Zwischenzeiten“ zu reflektieren: „As you grow older you learn to like the in-between times, the months that can't make up their minds. Perhaps it's a way of admitting that things can't ever bear the same certainty again.“ (FP 90)

Der Mittelteil des Kapitels ist reine Reflexion, eine Aneinanderreihung von Gedanken Braithwaites, die keiner Kontinuität folgen, sondern in loser Anordnung seine Probleme mit dem Erfassen der Vergangenheit thematisieren.

---

<sup>98</sup> Vgl. hierzu auch Henke 184.

<sup>99</sup> Wie Henke zeigt, lässt sich die Handlung des ersten Kapitels auf den November 1980 datieren; das letzte Kapitel handelt im August 1982; vgl. Henke 159.

<sup>100</sup> Henke, S. 184.

Am Ende seiner Gedanken verschwindet Braithwaite, der als Erzähler den Mittelpunkt seiner Erzählung darstellt, selbst: „Listen, I hope you won't think this rude, but I really must take a turn on deck; it's becoming quite stuffy in the bar here. Why don't we meet on the boat back instead? [...] What? No, you can't come on deck with me. For God's sake.“ (FP 100) Die Mitte entzieht sich also einer Konkretisierung; sie „verschiebt sich [...] in der Andeutung einer *Mise-en-abîme*-Bewegung und bleibt letztlich aus.“<sup>101</sup> Geoffrey Braithwaite stellt eine Verkörperung des postmodernen Subjekts dar, welches Hans Bertens wie folgt beschreibt: „The postmodern self is no longer a coherent entity that has the power to impose (admittedly subjective) order upon its environment. It has become decentered.“<sup>102</sup> Eine formale Repräsentation erhält dieser Verlust der Mitte in der Struktur des Romans.

Aus dieser Feststellung sollte jedoch nicht abgeleitet werden, dass nunmehr jegliche Ordnung verloren ist und absolute Beliebigkeit vorherrscht. Christoph Henke sieht in der Aneinanderreihung der Gedanken Braithwaites eine Parallele zu der seiner Meinung nach willkürlichen Reihenfolge der einzelnen Kapitel des Romans, er bezeichnet diese als „ebenso arbiträr wie die Anordnung der übrigen Kapitel in *Flaubert's Parrot* zwischen dem ersten und fünfzehnten.“<sup>103</sup> Überzeugender argumentiert Erica Hateley für eine Schlüsselstellung des siebten Kapitels, da es als Wendepunkt fungiert und die Erzählung von Ellens Geschichte vorbereitet:

As Flaubert becomes more clouded and contested, receding to the same elusiveness as Ellen, and we catch Braithwaite in a marginalised position – caught between France and England, and unable to concentrate on the landscape, or the physical remnants of Flaubert's life – his own presumptuous appropriation of Flaubert becomes destabilised. [...] If the first half of the novel showed us a focussed Braithwaite, the second shows us a man who has realised the downfalls of his personal philosophies. He is now on the retreat, forced ever backwards into facing the event which initiated that discourse and from which that faith has thus far 'protected' him via displacement and deferment.<sup>104</sup>

---

<sup>101</sup> Henke, 185.

<sup>102</sup> Hans Bertens, „The Postmodern *Weltanschauung* and its Relation to Modernism: An Introductory Survey,“ *A Postmodern Reader*, eds. Joseph Natoli and Linda Hutcheon (Albany: State University of New York Press, 1993) 65.

<sup>103</sup> Henke, 185.

<sup>104</sup> Erica Hateley, „*Flaubert's Parrot* as Modernist Quest,“ *Q/W/E/R/T/Y: Arts, Littératures & Civilisations du Monde Anglophone* 11 (2001) : 177-181 ; 179. Auch Henke bemerkt zwar: „Der Drang in Braithwaite, Ellens Geschichte nicht weiter aufzuschieben, sondern zu erzählen, nimmt im Laufe des Romans zu.“ (Henke, 169); er zieht daraus jedoch nicht den Schluss, dass die Anordnung der Kapitel wohl doch keiner bloßen Willkür unterliegt.

### 3.3. Die Funktion der Erzählform und der Struktur

Durch die in den Romanen verwendeten formalen Elemente wird das Rezeptionsverhalten des Lesers stark gesteuert. Es wurde bereits erwähnt, dass in der Verwendung eines unzuverlässigen Erzählers vor allem eine Strategie zur Leseraktivierung vorliegt. Dass dem Leser in den beiden Romanen eine aktive Rolle zukommt, wird schon durch die extrem häufig vorkommenden Leseranreden deutlich.

Da der Erzähler die vermittelnde Instanz in einem fiktionalen Text darstellt, wäre er auch die einzige Instanz, die dem Leser Orientierung bieten könnte: „Usually we rely on a fictional narrator to make the story clearer as he proceeds. The more he tells us, the more we understand the nature and significance of the events he is describing.“<sup>105</sup> Dieser Rolle entziehen sich, wie gezeigt wurde, sowohl John Dowell als auch Geoffrey Braithwaite.

Hierbei darf jedoch nicht übersehen werden, dass es sich bei beiden Erzählern keineswegs um offensichtlich verwirrte Persönlichkeiten handelt, wie man sie etwa in der Form des *mad monologist*, einer Extremform des unzuverlässigen Erzählers, findet.<sup>106</sup> Ganz im Gegenteil überraschen beide Erzähler immer wieder mit erstaunlich klaren Einsichten und ironischen Selbsteinschätzungen. Sie sind sich ihrer Abschweifungen bewusst und treiben ein Spiel mit den Erwartungen ihrer Leser. So ist sich Braithwaite über die Erwartungen, die ein Leser hinsichtlich des Realitätsanspruches an einen unzuverlässigen Erzähler stellt, im Klaren und thematisiert diese in ironischer Weise: „When a contemporary narrator hesitates, claims uncertainty, misunderstands, plays games and falls into error, does the reader in fact conclude that reality is being more authentically rendered?“ (FP 99)

Besonders stark ist das Wechselspiel zwischen Verlässlichkeit und Unzuverlässigkeit bei John Dowell zu beobachten; „[f]ew novels exploit the resources of the first person as thoroughly as *The Good Soldier*. Dowell changes repeatedly, changes distressingly, from a transparent medium to an

---

<sup>105</sup> Patrick Swinden, *Unofficial Selves: Character in the Novel from Dickens to the Present Day* (London and Basingstoke: Macmillan, 1973) 126.

<sup>106</sup> Vgl. für eine Definition und Analyse dieses Erzählertyps Dagmar Sims, „Die Darstellung grotesker Welten aus der Perspektive verrückter Monologen: Eine Analyse erzählerischer und mentalstilistischer Merkmale des Erzählertypus *mad monologist* bei Edgar Allan Poe, Patrick McGrath, Ambrose Bierce und James Hogg,“ *Unreliable Narration*, ed. Nünning (vgl. Anmerkung 69) 109-129.

opaque barrier.“<sup>107</sup> Dowell spricht wiederholt Erwartungen des Lesers an, um diese dann nicht zu erfüllen: „You ask how it feels to be a deceived husband. Just Heavens, I do not know. It feels just nothing at all.“ (GS 81-82) An einer anderen Stelle wird der Leser von Dowell nicht nur direkt angesprochen; in Anerkennung seiner Neigung zum Abschweifen nimmt Dowell eine ironische Umkehrung der Rollenverhältnisse vor und erwartet von seinem „silent listener“ die Bestätigung und Orientierung, die er selbst nicht zu vermitteln vermag: „Is all this digression or isn't it digression? Again I don't know. You, the listener, sit opposite me. But you are so silent. You don't tell me anything.“ (GS 19) Aufgrund dieser ständigen Änderungen von Dowells Verlässlichkeit konstatiert Michael Levenson: „Dowell would be less puzzling if he were only more so.“<sup>108</sup> Levenson geht aus von dem Schluss, dass Dowell sich jeglichen Erwartungen, was rationales Verhalten betrifft, zuwider verhält, jedoch auch nicht in die Schublade des Psychopathen passt:<sup>109</sup> „He occupies a strangely lit zone between tact and catatonia and is no more intelligible as a madman than as a gentleman.“<sup>110</sup>

Im Falle von *Flaubert's Parrot* ist die Aktivierung des Lesers nicht so sehr Resultat der Erzählerfigur, da Braithwaite, wie gezeigt wurde, in vielerlei Hinsicht einen verlässlichen Erzähler darstellt. In diesem Roman spielt die Struktur für die Rezeptionssteuerung eine größere Rolle. Vor allem durch die Nebeneinanderstellung der verschiedensten Textsorten wird der Leser in eine ähnliche Position wie Geoffrey Braithwaite versetzt, in der er zwischen Fakt und Fiktion unterscheiden muss. Wie dies funktioniert, zeigt James B. Scott:

What Barnes achieves by all this is a deconstruction of prose genre taxonomies as a means of signification; the reader is at all times caught between the poles of true and not true, so that even the conventional signification patterns (biography presents fact; fiction presents fancy) no longer function. This trans-generic structure, then, leaves the reader in the same rhizome space as Braithwaite, free from the delusions of fixed meaning.<sup>111</sup>

---

<sup>107</sup> Levenson, *Fate*, 108.

<sup>108</sup> Levenson, *Fate*, 110.

<sup>109</sup> Bei der Einordnung Dowells diesbezüglich herrscht Uneinigkeit. John A. Meixner etwa bezeichnet Dowell als „psychic cripple“, als „severely neurotic personality“ (vgl. Meixner, 159).

<sup>110</sup> Levenson, *Fate*, 110.

<sup>111</sup> Scott, 65.



In beiden Romanen jedoch wird die erschriebene Orientierungslosigkeit des Lesers noch potenziert durch den Anspruch auf Objektivität und Authentizität, den beide Erzähler immer wieder erheben. Dowell betont den Realitätsgehalt seiner Erzählung durch die Äußerung, dass er die Ereignisse so wiedergeben wird, „as if it were a story“ (GS 17) und versucht sich so von jeglichen Fiktionen abzusetzen.<sup>112</sup> Die Authentizität seiner Geschichte zieht Dowell auch als Rechtfertigung für seine unkonventionelle Erzählweise heran:

I have, I am aware, told this story in a very rambling way so that it may be difficult for anyone to find their path through what may be a sort of maze. I cannot help it. [...] [W]hen one discusses an affair – a long, sad affair – one goes back, one goes forward. One remembers points that one has forgotten and one explains them all the more minutely since one recognises that one has forgotten to mention them in their proper places and that one may have given, by omitting them, a false impression. I console myself with thinking that this is a real story and that, after all, real stories are probably told best in the way a person telling a story would tell them. They will then seem most real. (GS 213)

Besonders im ersten Kapitel fällt auf, dass Dowell häufig die Formulierung „I swear“ verwendet, um den Wahrheitsgehalt seiner Erzählung zu betonen und den Leser auf seine Seite zu ziehen (GS 11; 12). Ein ähnliches Verhalten zeigt Braithwaite, als er endlich auf Ellen zu sprechen kommt. Bereits im ersten Satz des Kapitels „Pure Story“ nimmt er alle möglichen Zweifel des Lesers vorweg: „This is a pure story, whatever you may think.“ (FP 190)<sup>113</sup>

Beide Erzähler tendieren dazu, dem Leser Informationen vorzuenthalten. So erfährt der Leser in beiden Romanen bereits auf den ersten Seiten, dass die Frau des jeweiligen Erzählers tot ist, es zeigt sich jedoch erst sehr viel später, dass sie Selbstmord begangen hat.<sup>114</sup> Eine weitere Gemeinsamkeit besteht darin, dass beide Erzähler ihre eigene Eingebundenheit in die Geschichte, die sie erzählen, völlig außer Acht zu lassen versuchen.

---

<sup>112</sup> Vgl. hierzu auch Berghahn, 126.

<sup>113</sup> Es ist wohl auch kein Zufall, dass Braithwaite mit Flaubert einen Autor, der für seinen objektiven Erzählstil bekannt ist, als Objekt seiner Passion gewählt hat. Siehe auch Moseley, 79: „His apparently dispassionate avowal of Ellen’s betrayals, though the dispassion is belied by both his evasiveness and his own acknowledgement of his pain, suggest one reason for his interest in Flaubert: the author’s supposed objectivity.”

<sup>114</sup> Hier wäre anzumerken, dass in *Flaubert’s Parrot* nach Meinung vieler Kritiker (vgl. etwa Scott, 66) niemals eindeutig gesagt wird, dass Ellen tatsächlich Selbstmord begangen hat. Meiner Meinung nach ist jedoch Braithwaites Äußerung „She chose the exact dosage: the only occasion when being a doctor’s wife seemed to help her.“ (FP 217) ein Hinweis, der stark genug ist, um zu diesem Schluss zu kommen.

Hierdurch simulieren sie eine objektive Distanziertheit zu den Geschehnissen. Dowells Distanzierung wurde bereits gezeigt. Im Falle von Braithwaite erklärt David Leon Higdon dies aus seiner Kenntnis von Flauberts Roman *Madame Bovary* (1857):

Geoffrey [...] knows that he and his wife have already been written, but he strives for a Flaubertian detachment, objectivity and impersonality, struggling at all odds to become Flaubert's 'parrot', yet another husband merely repeating the pattern of Charles Bovary.<sup>115</sup>

Neil Brooks sieht hierin die stärkste Verbindung zwischen den beiden Erzählern:

Both narrators convince themselves that they can objectively and dispassionately relate all the facts to readers, thus allowing them to see how they have been scandalously victimized. [...] It is this extraordinary self-delusion regarding their own objectivity that most closely connects Braithwaite and Dowell.<sup>116</sup>

Dies führt Brooks zu der treffenden Bezeichnung der beiden Erzähler als „'first person witless' – the narrator acts as if he is an impartial witness to all the events, but his story betrays his complete ignorance.“<sup>117</sup> Ihre Flucht in die Objektivität ist eine Flucht vor den emotional hoch aufgeladenen Geschichten, denen sie in ihrer rationalen, unemotionalen Einstellung nicht gerecht werden können. Der Leser gerät dadurch in ein Spannungsfeld zwischen intendierter Objektivität und offensichtlicher Subjektivität.

In einem wichtigen Punkt unterscheiden sich jedoch die beiden Romane. Die Perspektivenstruktur eines Textes nimmt in der Bedeutungskonstitution eine wichtige Rolle ein. In dieser zeigt sich jedoch ein deutlicher Unterschied zwischen *The Good Soldier* und *Flaubert's Parrot*. Dowell betont zwar häufig, dass er die Geschichte genau so wiedergibt, wie er sie von den einzelnen Personen gehört hat: „I mean that I have explained everything that went before [Maisie Maidan's death] from the several points of view that were necessary – from Leonora's, from Edward's and to some extent, from my own.“ (GS 213) Auch dies ist eine Strategie, die dazu dient, zur Authentizität der Erzählung beizutragen: „By comparing and contrasting the perspectives of different observers, Dowell seeks validity through

---

<sup>115</sup> Higdon, 175.

<sup>116</sup> Brooks, 48.

<sup>117</sup> Brooks, 48.

intersubjective agreement.”<sup>118</sup> Letztendlich ist es jedoch eindeutig, dass Dowell als alleiniger Erzähler nicht mehrere Perspektiven einnehmen kann. So ist alles, was der Leser erfährt, auch die Geschehnisse, die nur andere Personen betreffen, durch den Filter der subjektiven Wahrnehmung des „ageing American with very little knowledge of life“ (GS 281) verzerrt.

Im Gegensatz hierzu verwendet *Flaubert's Parrot* tatsächlich ein multiperspektivisches Erzählmuster, welches der postmodernen Auffassung der Pluralität der Wahrheiten – „truths“ anstelle von „Truth“ – entspricht. Dies wird ermöglicht durch das intertextuelle Spiel mit Zitaten. Hierdurch wird der Leser in den Sinngebungsprozess eingebunden, denn

es werden einige der unzähligen intertextuellen Elemente aus den Schriften Flauberts, seiner Zeitgenossen und seiner Kritiker zum wiederkehrenden und somit potenziell kohärenzbildenden Material, das den Leser dazu einlädt, sich am Spiel des Bedeutens zu beteiligen und sich gewissermaßen zusammen mit Braithwaite auf die Spurensuche zu begeben.<sup>119</sup>

Durch Strategien wie die Verwendung einer unzuverlässigen Erzählinstanz, komplexen Strukturen und dem Spiel mit Multiperspektivik wird der Leser in beiden Romanen zunächst in eine Situation versetzt, in der Orientierung schwierig erscheint. So gleicht sein Zustand dem des jeweiligen Erzählers, dessen Orientierungskrise sich in seinem Erzählstil niederschlägt.

---

<sup>118</sup> Armstrong, 241.

<sup>119</sup> Henke, 184.

## 4. Krisen und Lösungsversuche

In den folgenden Ausführungen sollen die Versuche, die die beiden Erzähler unternehmen, um ihre verlorene Orientierung zurückzugewinnen, aufgezeigt werden. Dabei probieren die beiden unterschiedliche Strategien aus. John Dowell sucht Orientierung an gesellschaftlichen Normen, in denen er noch allgemeingültige Rahmen vermutet, während Geoffrey Braithwaite sich der Literatur und der Geschichtsschreibung zuwendet.

### 4.1. Orientierung durch gesellschaftliche Normen

Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass John Dowell innerhalb des Romans eine Entwicklung vollzieht, da das Schreiben für ihn eine therapeutische Funktion hat. Während des Schreibprozesses wird er sich der Zusammenhänge der Ereignisse, die er erzählt, bewusster; dabei sollte nicht vergessen werden, dass Dowells Schreibprozess sich über zwei Jahre hinzieht. Hält der Dowell des Romanbeginns noch an seinen Vorstellungen einer vorgegebenen Gesellschaftsordnung fest, so versucht er am Ende des Romans mit Hilfe einer eigenen Strategie eine neue Orientierung innerhalb seiner Welt zu gewinnen. Ob dieser Versuch erfolgreich ist, soll im Folgenden gezeigt werden.

#### 4.1.1. Edward Ashburnham als Repräsentant der *Edwardian Era*

Auf den ersten Blick erweckt Dowells Erzählung den Eindruck, als existiere in seiner Welt nichts als die kleine Kurgesellschaft, das „tight Racinian quartet“,<sup>120</sup> in seinem Nauheimer Mikrokosmos. Allerdings ist diese Missachtung der Außenwelt nur oberflächlich, bei näherem Hinsehen findet man wieder und wieder Verweise auf den historischen Kontext. Am

---

<sup>120</sup> Julian Barnes, „O Unforgetting Elephant“ rev. of *Ford Madox Ford: A Dual Life*, by Max Saunders, *The New York Review of Books* 44.1 9 January 1997: 24.

deutlichsten zeigen sich diese in der leitmotivischen Verwendung des Datums des 4. August, dem Tag, an dem der Erste Weltkrieg begann.

Nicht zuletzt der Name des Protagonisten und seine Stellung in der Gesellschaft legen nahe, dass mit *The Good Soldier* ein Bild der Gesellschaft zur Zeit seiner Entstehung aufgezeigt wird. John Colmer stellt den Roman in eine Reihe mit H.G. Wells's *Tono-Bungay* (1909) und E.M. Forsters *Howards End* (1910) als „one of the most complete images of the Edwardian Age.“<sup>121</sup> Die Zerrissenheit und die Verlogenheit einer Gesellschaft voller Spannungen und interner Widersprüche werden innerhalb des Romans jedoch nicht kommentiert, sondern nur vorgestellt:

The novel illustrates particularly well that the method of rendering at its best depends on selection of significant detail, the creation of exactly the right characters, and the setting up of contrasting viewpoints to capture the authentic ambiguity of the historic moment.<sup>122</sup>

Einen dieser exakt gewählten Charaktere stellt die Figur Edward Ashburnhams dar. Die beiden Pole, die sein Verhalten bestimmen, lassen sich bereits bei einer Betrachtung des vollen Titels des Romans – *The Good Soldier: A Tale of Passion* – erkennen.<sup>123</sup> Zum einen erscheint dort mit der Bezeichnung des „Good Soldier“ ein deutlicher Verweis auf Konventionen und Verpflichtungen gegenüber Obrigkeiten. Dem wird jedoch der Untertitel „A Tale of Passion“ gegenübergestellt. Die Tragweite dieses Gegensatzes zeigt Michael Levenson:

Passion is not simply one mode of experience among others; it is an affront to intelligibility. It not only violates the 'rules' which convention lays down; it challenges the very possibility of rules, norms and laws that govern human behavior.<sup>124</sup>

Für Dowell ist dieser Gegensatz in Edwards Charakter schwer zu akzeptieren; er versucht, die von ihm nicht nachvollziehbare Leidenschaft und Triebhaftigkeit Edwards durch Verweise auf sein Pflichtbewusstsein zu relativieren:

---

<sup>121</sup> Colmer, 3.

<sup>122</sup> Colmer, 3.

<sup>123</sup> Auch in dieser Arbeit soll darauf hingewiesen werden, dass der ursprünglich von Ford intendierte Titel *The Saddest Story* war, der aus zeitpolitischen Gründen geändert werden musste – sehr zu Fords Leidwesen: „I have never ceased to regret it.“ (Ford Madox Ford, Dedicatory Letter to Stella Ford [1927], *The Good Soldier: A Tale of Passion*, by Ford Madox Ford, ed. Thomas Moser, Oxford and New York: Oxford University Press, 1990, 4).

<sup>124</sup> Levenson, *Fate*, 106.

I have been forced to write very much about his passions, but you have to consider – I should like to be able to make you consider – that he rose every morning at seven, took a cold bath, breakfasted at eight, was occupied with his regiment from nine until one; played polo or cricket with the men when it was the season for cricket, till tea-time. (*GS* 177)

Dowell beharrt auf seinem Eindruck von Edward als dem perfekten Gentleman. Edward stellt für ihn die Verkörperung aller männlichen Tugenden dar: „[T]he fine soldier, the excellent landlord, the extraordinarily kind, careful and industrious magistrate, the upright, honest, fair-dealing, fair-thinking, public character” (*GS* 108). Dabei hat sich allerdings mittlerweile herausgestellt, dass der äußere Eindruck, den Edward erweckt, nicht viel mit der Realität zu tun hat: seine Ehe funktioniert seit langem nicht mehr, die Ashburnhams sind nur knapp dem finanziellen Ruin entkommen und Edward ist machtlos seinen Gefühlen zu Nancy ausgeliefert.

Peter Childs sieht diesen Gegensatz zwischen Schein und Sein, der an der Figur Edwards besonders deutlich hervortritt, als charakteristisch für die Edwardianische Gesellschaft: „The society he discusses is similarly split between a surface rationality and propriety, and a deeper aggression and passion. Nothing on the surface is true.”<sup>125</sup> Dowell selbst trennt in seinem Wahrheitsbegriff zu Beginn des Romans jedoch nicht zwischen oberflächlicher Erscheinung und Realität; sein Wahrnehmen ist auch ein für-„wahr“- (hin)-nehmen. So beharrt er auf dem Wahrheitsgehalt seines mittlerweile als völlig trügerisch entlarvten Bildes der kleinen Kurgesellschaft:

I swear by the sacred name of my creator that it was true. It was true sunshine; the true music; the true splash of the fountains from the mouth of stone dolphins. For, if for me we were four people with the same tastes, with the same desires, acting – or, no, not acting – sitting here and there unanimously, isn't that the truth? If for nine years I have possessed a goodly apple that is rotten at the core and discover its rottenness only in nine years and six months less than four days, isn't it true to say that for nine years I possessed a goodly apple? (*GS* 11)

Für den Dowell des Romanbeginns stellt die Gesellschaft der Ashburnhams die wichtigste Orientierung in seinem Leben dar, da die Ashburnhams für ihn, der nur die Fassade sieht, ideale Personifizierungen gesellschaftlicher Konventionen sind. Wie sehr Dowell in genau diese Konventionen eingebunden war, zeigt Samuel Hynes:

---

<sup>125</sup> Childs, 157.

[C]onventions provide him with a way of existing in the world – they are the alternatives to the true reality which man cannot know, or which he cannot bear to know. From conventions he gets a spurious sense of permanence and stability and human intimacy, and the illusion of knowledge. When they collapse, he is left with nothing.<sup>126</sup>

Noch weiter geht David H. Lynn, wenn er schreibt:

The norms of social behavior, however, have offered more than simple shelter; Dowell's earlier character seems to have been nearly identical with formal, empty rituals, neither more nor less than an embodiment of the Victorian-Edwardian social code.<sup>127</sup>

Darüberhinaus hat die Gesellschaft der Ashburnhams für Dowell, der zwar auf Konventionen besteht, aber keinerlei gesellschaftliche Kontakte pflegt – „I never had anybody to deal with except waiters and chambermaids and the Ashburnhams“ (GS 178) – auch eine weitere Funktion: sie ist für ihn ein Ausweg aus einem Leben, welches so langweilig ist, dass er seine eigenen Schritte zählt (vgl. GS 28), in einer Welt, zu der er keine Verbindung aufbauen kann: „I do not believe that I could have gone on any more without them. I was getting too tired.“ (GS 78)

Ein Schlüsselwort für das Funktionieren des Nauheimer Mikrokosmos ist die Vorstellung von „good people“. Dies ist die unausgesprochene Grundvoraussetzung, an die alle vier Beteiligten sich halten müssen, damit das System funktionieren kann:

[W]hat characterised our relationship was an atmosphere of taking everything for granted. The given proposition was that we were all “good people”. We took for granted that we all liked beef underdone but not too underdone; that both men preferred a good liqueur brandy after lunch; that both women drank a very light Rhine wine qualified with Fachingen water – that sort of thing. (GS 42).

Es ist jedoch gerade dieses stillschweigende Voraussetzen jeglicher Vorlieben und persönlicher Eigenschaften, welches Dowell nach den Enthüllungen von Edward und Leonora zum Verzweifeln und zu einer seiner schärfsten Formulierungen bringt: „But the inconvenient – well, hang it all, I will say it – the damnable nuisance of the whole thing is, that with all the taking for granted, you never really get an inch deeper than the things I have catalogued.“ (GS 45) Gerade gesellschaftliche Konventionen sind es also, die

---

<sup>126</sup> Hynes, 103.

<sup>127</sup> David H. Lynn, „Watching the Orchards Robbed: Dowell and *The Good Soldier*,“ *Studies in the Novel* 16.4 (Winter 1984): 410-424, 412.

es für Dowell unmöglich machen, sinnvolle Verbindungen zu anderen Menschen aufzubauen und ihn stattdessen in seine Isolation versetzen.

Durch die Tatsache, dass er als Amerikaner in Europa ohnehin schon ein Fremder ist, wird das mangelnde Gefühl einer Zugehörigkeit noch verstärkt. Dowell ist fasziniert von den Ashburnhams als Repräsentanten der englischen Gesellschaft; doch immer wieder wird betont, dass er nur von außen auf dieses System zu blicken vermag und eigentlich nicht dazugehört. Dies zeigt sich deutlich in Äußerungen wie „even now I do not understand the technicalities of English life“ (GS 110) oder „Indeed, Englishmen seem to me to be a little mad in matters of politics or of religion.“ (GS 172)

#### **4.1.2. Dowells Identifikation mit Edward**

Dowells Bestrebungen, einen Sinn in die einzelnen Ereignisse zu legen und dadurch Verständnis für die Vergangenheit zu erlangen, manifestieren sich in dem Bestreben, Verständnis für eine Person zu erlangen. Dies wird deutlich in den vielen Äußerungen Dowells, die sich mit der Frage befassen, ob es überhaupt möglich ist, eine andere Person zu kennen. Dowells Einstellung diesbezüglich ist extrem resigniert: „After forty-five years of mixing with one’s kind, one ought to have acquired the habit of being able to know something about one’s fellow beings. But one doesn’t.“ (GS 44) Gleich zu Beginn bekennt er: „I know nothing – nothing in the world of the hearts of men. I only know that I am alone – horribly alone.“ (GS 11)

In seinen Bemühungen, das Herz einer anderen Person zu ergründen, konzentriert sich Dowell auf Edward Ashburnham. Von Anfang an nimmt Dowell ihn in Schutz und versucht, dem Leser ein gutes Bild von ihm zu vermitteln. „I don’t want you to think that I am writing Teddy Ashburnham down a brute“ (GS 15) – dies sagt Dowell bereits, bevor der Leser auch nur irgend eine Information über Edward hat außer der, dass er mittlerweile tot ist. Selbst nachdem er von Leonora alles über Edwards Leben gehört hat und sogar weiß, dass Edward eine Affäre mit seiner eigenen Frau hatte, rückt er nicht



davon ab, Edward ständig als „good person“ zu bezeichnen. Durch sein Wissen fühlt sich Dowell vielmehr dazu berechtigt, ihn zu bemitleiden:

Is it possible that such a luckless devil should be so tormented by blind and inscrutable destiny? For there is no other way to think of it. None. I have the right to say it, since for years he was my wife's lover, since he killed her, since he broke all the pleasantnesses that there were in my life. (GS 59)

Edward übt auf Dowell eine derartige Faszination aus, weil er, wie Dennis Brown zeigt, über eine fest definierte Identität zu verfügen scheint: „Like Tietjens in *Parades' End*, he stands as a model of the English integral self”.<sup>128</sup> Doch Dowells Idealbild von Edward entwickelt sich erst im Laufe seiner Erzählung,<sup>129</sup> und diese Entwicklung wird erst durch den Akt des Erzählens ermöglicht. In den Worten von David H. Lynn: „The Ashburnham who cuts his throat with a penknife at the end is not the same character who has just killed himself before Dowell begins to tell that story. And this dynamic portrait, in turn, represents Dowell's own growth.”<sup>130</sup> So fragt Dowell sich im ersten Teil noch selbst:

Good God, what did they all see in him; for I swear that was all there was of him, inside and out; though they said that he was a good soldier. Yet, Leonora adored him with a passion that was like an agony, and hated him with an agony that was as bitter as the sea. How could he rouse anything like a sentiment in anybody? (GS 33)

Es ist dann gerade die Bezeichnung des „good soldier“, aus der Dowell ableitet, was wohl sein Reiz war, „[f]or all good soldiers are sentimentalists, all good soldiers of that type. Their profession, for one thing, is full of the big words, courage, loyalty, honour, constancy.” (GS 33) Auch hier verfällt Dowell also noch in von gesellschaftlichen Konventionen vorgegebene Gedankenmuster.

Welche Bedeutung die Figur Edwards für ihn wirklich hat, zeigt sich erst, als Dowell behauptet, „It is impossible of me to think of Edward Ashburnham as anything but straight, upright and honourable. That, I mean, is, in spite of everything, my permanent view of him.” (GS 134) „My permanent

---

<sup>128</sup> Brown, 19-20.

<sup>129</sup> Wie Paul B. Armstrong zeigt, findet eine Entwicklung auch in Bezug auf die anderen Figuren statt: „Dowell changes his views of Florence (from a „poor dear“ [GS 18] to a villainous meddler), of Leonora (from a noble sufferer to a deceitful destroyer), and of Edward (from a „raging stallion“ [GS 16] to a misunderstood and misplaced sentimentalist).” (Armstrong, 236).

<sup>130</sup> Lynn, 415.

view of him” – hier scheint die von Dowell so sehr herbeigesehnte Stabilität also noch möglich zu sein, und dies ist der Schlüssel für seine Idealisierung Edwards. Die Figur Edwards ist der letzte Halt, der Dowell in seiner fragmentierten Welt geblieben ist, nachdem auch seine Vorstellung von „good people“ sich als so haltlos erwiesen hat, dass er sich fragen muss:

[A]re all men’s lives like the lives of us good people – like the lives of the Ashburnhams, of the Dowells, of the Ruffords – broken, tumultuous, agonised, and unromantic lives, periods punctuated by screams, by imbecilities, by deaths, by agonies? (GS 273)

Doch wenn Dowell fragt, „For who in this world can give anyone a character? Who in this world knows anything of any other heart – *or of his own?*” (GS 182; meine Hervorhebung), wird deutlich, dass es hier um viel mehr geht, als um das Ergründen einer anderen Person. Für Dowell ist das Verständnis von Edwards Charakter gleichzeitig eine Suche nach seiner eigenen Identität.

Als Lösung seiner epistemologischen Probleme und seiner Selbstzweifel unternimmt Dowell schließlich eine Identifikation mit Edward. Zunächst nur angedeutet – „I have only followed, faintly, and in my unconscious desires, Edward Ashburnham” (GS 272) – , bringt Dowell dies am Ende des Romans explizit zur Sprache:

Society must go on, I suppose, and society can only exist if the normal, if the virtuous, and the slightly-deceitful flourish, and if the passionate, the headstrong, and the too-truthful are condemned to suicide and to madness. But I guess that I myself, in my fainter way, come into the category of the passionate, of the headstrong, and the too-truthful. For I can’t conceal from myself the fact that I loved Edward Ashburnham – and that I love him because he was just myself. If I had had the courage and the virility and possibly also the physique of Edward Ashburnham I should, I fancy, have done much what he did. [...] And, you see, I am just as much of a sentimentalist as he was. ... (GS 291)

In der Bewertung dieser Identifikation scheiden sich die Geister der Kritik. Zwei Linien zeichnen sich hierbei ab, die man als „Anti-Dowell“ und „Pro-Dowell“ klassifizieren kann. Es seien hier nur zwei klassische Ansätze zu diesem Thema genannt, die trotz ihres relativ hohen Alters nicht an Bedeutung verloren haben. Mark Schorer, der den Roman in seiner Interpretation von 1948 als eines der „great works of comic irony“<sup>131</sup> liest, bezeichnet diesen Akt

---

<sup>131</sup>Mark Schorer, „*The Good Soldier: An Interpretation*“ [1948], *Ford Madox Ford: Modern Judgments*, ed. Richard A. Cassell (Vgl. Anmerkung 93) 64.

als Dowells „weirdest absurdity, the final, total blindness of infatuation, and self-infatuation.“<sup>132</sup> Dagegen steht eine vor allem von Samuel Hynes begründete Lesart, die in seiner Identifizierung mit Edward einen Akt der eigenen Identitätsbildung sieht: „By entering selflessly into another man’s suffering, he has identified himself with him, and identity is knowledge. [...] The action in Dowell’s mind is complete, or as complete as it can be in a novel built on doubt.“<sup>133</sup> Der Roman beschreibe dabei „the development of the narrator toward some partial knowledge.“<sup>134</sup>

Ich möchte mich Samuel Hynes anschließen in seiner Feststellung, dass Dowell einen Lernprozess durchmacht. Doch diese Entwicklung kann nicht als in sich abgeschlossen bezeichnet werden. Die Problematik liegt hier vor allem in der Tatsache, dass Dowell sich mit dem von ihm erschriebenen Edward identifiziert, mit dem Bild Edwards, welches sich erst nach seinem Tod während Dowells Schreibprozesses aufgebaut hat. Dieses Bild jedoch hat nicht mehr mit der Realität zu tun und kann insofern auch nicht hilfreicher bei der Bewältigung derselben sein, als abstrakte Werte wie gesellschaftliche Normen, welche Dowell zu Beginn des Romans als Orientierungsrahmen gedient hatten.

Dowell merkt selbst deutlich, dass seine Strategie zur Selbsterkenntnis unzulänglich ist. Zwar hat er auch äußerlich so weit wie möglich Edwards Persönlichkeit angenommen – er ist mittlerweile der Besitzer von Branshawe Teleragh, dem Landsitz von Edwards Familie, und pflegt dort die dem Wahnsinn verfallene Nancy, Edwards große Liebe – doch er erkennt deutlich die Trostlosigkeit seiner Situation, als er am Ende des Romans sein erschütterndes Resümee zieht:

I am that absurd figure, an American millionaire, who has bought one of the ancient haunts of English peace. I sit here, in Edward’s gun-room, all day and all day in a house that is absolutely quiet. No one visits me, for I visit no one. No one is interested in me, for I have no interests. (*GS* 291-292)

Dowells Leben ist von einer Kreisbewegung gekennzeichnet. Hierfür spricht besonders das fünfte Kapitel des vierten Teils. Zu Beginn scheint die Kreisbewegung nur in Dowells Kopf stattzufinden, er beschreibt seinen Geisteszustand mit den Worten „my mind going round and round in a weary

---

<sup>132</sup> Schorer, 67.

<sup>133</sup> Hynes, 105.

<sup>134</sup> Hynes, 100.

baffled space of pain“ (GS 268) Im weiteren Verlauf des Kapitels zeigt sich, dass sich die Kreismetapher auf sein ganzes Leben anwenden lässt: „So here I am very much where I started thirteen years ago. I am the attendant, not the husband, of a beautiful girl, who pays no attention to me.“ (GS 272) Eine lineare Zielgerichtetheit bleibt völlig aus. Auch seine Beschreibung der Geschichte der Ashburnhams zeigt dies, man kann sie geradezu als literarische Umsetzung des modernen Misstrauens in eine teleologische Geschichtsbetrachtung lesen:

I call this the Saddest Story, rather than 'The Ashburnham Tragedy,' just because it is so sad, just because *there was no current to draw things along to a swift and inevitable end.* [...] Here were two noble people – for I am convinced that both Edward and Leonora had noble natures – here then, were two noble natures, drifting down life, like fireships afloat on a lagoon and causing miseries, heartaches, agony of the mind and death. And they themselves steadily deteriorated? *And why? For what purpose? To point what lesson? It is all a darkness.* (GS 192; meine Hervorhebungen)

#### 4.2. Orientierung an Geschichte(n)

Geoffrey Braithwaite wendet sich in seiner Suche nach Orientierung Geschichten zu, hauptsächlich solchen von Flaubert und über Flaubert, aus denen er eine Biographie des Dichters zu konstruieren versucht. Die Beschäftigung mit seiner eigenen Vergangenheit ist dadurch überlagert von der Beschäftigung mit der Geschichtsschreibung in einer ihrer Ausprägungen, der Biographie einer historischen Persönlichkeit, und von der Beschäftigung mit Literatur.

Sowohl das intensive Thematisieren der Vergangenheit als auch die selbstreflexive Form des Romans haben dazu geführt, dass der Roman als Beispiel für die von Linda Hutcheon geprägte Kategorie der *historiographic metafiction*<sup>135</sup> kanonisiert worden ist und

---

<sup>135</sup> Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (London and New York: Routledge, 1989) 64.

[t]atsächlich zeigt *Flaubert's Parrot* jene dafür typische Doppelstrategie, sich intensiv der geschichtlichen Vergangenheit zuzuwenden, dabei aber zugleich jeden Versuch einer verlässlichen identifizierenden Erkenntnis in Zweifel zu ziehen.<sup>136</sup>

Unter den zwei Vorgaben, die der Begriff der *historiographic metafiction* beinhaltet, soll der Roman nun untersucht werden. Als erstes soll dabei das Verhältnis von Fiktion und Realität untersucht werden, bevor wir uns dem im Roman aufgeworfenen Geschichtsbild zuwenden.

#### 4.2.1. Das Verhältnis von Fiktion und Realität

Die erste Aufgabe des Kapitels „Examination Paper“ beginnt folgendermaßen: „It has become clear to the examiners in recent years that candidates are finding it increasingly difficult to distinguish between Art and Life.“ (*FP* 204) In Geoffrey Braithwaite finden wir jedoch einen Kandidaten, der vorgibt, damit keinerlei Probleme zu haben. An mehreren Stellen bekundet Braithwaite den hohen Stellenwert von Literatur für sein Leben, doch er zieht von Anfang an eine Trennung zwischen Fiktion und Realität: „Books are not life, however much we might prefer it if they were.“ (*FP* 95) Bücher vermögen innerhalb ihres fiktionalen Universums Orientierung zu vermitteln, da die in ihnen vorgestellte fiktionale Welt über Kohärenz, Kausalität und Geschlossenheit verfügt; dies funktioniert jedoch nicht in der realen postmodernen Welt, die von Fragmentisierung und Desorientierung geprägt ist:

Books say: she did this because. Life says: she did this. Books are where things are explained to you; life is where things aren't. I'm not surprised some people prefer books. Books make sense of life. The only problem is that the lives they make sense of are other people's lives, never your own. (*FP* 201).<sup>137</sup>

Obwohl er seine verlorene Orientierung nicht aus Büchern beziehen kann – dessen ist sich Braithwaite bewusst –, so bieten sie sich ihm doch als

---

<sup>136</sup> Henke, 157.

<sup>137</sup> Annegret Maacks Schluss aus diesem Zitat, dass Braithwaite „Bücher dem Leben vorzieht, weil Bücher verständlicher sind“ (Maack, 175) lässt sich leicht entkräften: Braithwaite gibt sich ja gerade nicht mit Fiktionen zufrieden, sondern versucht ständig, Brücken zwischen Fiktionen und Leben zu schlagen. Die zwanghafte Suche nach dem realen Vorbild für den fiktionalen Loulou ist hierfür nur das deutlichste Anzeichen.

Hilfe zur Bewältigung seiner Vergangenheit an. Doch auch in diesem Zusammenhang beharrt Braithwaite auf seinem Anspruch auf Authentizität. Kunst soll für ihn keine bloße Kur sein, sondern die Wahrheit vermitteln; daher auch seine Liebe für den Realisten Flaubert: „Do you want art to be a healer? Send for the *Ambulance George Sand*. Do you want art to tell the truth? Send for the *Ambulance Flaubert*.“ (FP 160-161)

Durch das Thematisieren von Literatur als möglichem Mittel der Realitätsverarbeitung weist der Roman einen hohen Grad von Intertextualität auf.<sup>138</sup> Am deutlichsten sind die Parallelen zu *Madame Bovary*, dem wohl bekanntesten Werk Flauberts, welches nicht nur im Text zitiert wird, sondern auch auf einer anderen Ebene eine Verbindung zu Geoffrey Braithwaites Geschichte vorweist: Ellen Braithwaite hat nicht nur die selben Initialen wie Flauberts Protagonistin, wie Emma Bovary ist sie auch mit einem Arzt verheiratet, den sie betrügt. Beide Frauen sehen als einzigen Ausweg aus ihrer Unglücklichkeit den Selbstmord. Aus dieser Konstellation und dem Ausspruch Flauberts „*Madame Bovary, c'est moi*“ (zitiert in FP 95-96) liest Erhard Reckwitz die Begründung für Braithwaites Interesse an Flaubert.<sup>139</sup>

Geoffrey verhält sich zu seiner Frau wie Charles Bovary zu Emma; da Flaubert gleich Emma ist, erklärt sich Geoffreys Faszination für den Autor, weil er dadurch indirekt dem Geheimnis seiner eigenen, merkwürdig gebrochenen Beziehung zu Ellen auf der Spur zu sein meint.<sup>140</sup>

Reckwitz spricht von einer „Doppelcodierung“ des Romans, „in der der manifeste Oberflächentext (die Flaubert-Biographie) den latenten Tiefentext (Geoffreys und Ellens Geschichte) [...] mitaufzeichnet“.<sup>141</sup> Erica Hateley sieht in Braithwaites Schreiben darüberhinaus einen Racheakt, welcher Braithwaite zur Vergangenheitsbewältigung dient. Er zeigt sich besonders deutlich in Braithwaites Schreiben von „*Louise Colet's Version*“: „By rewriting Flaubert's most significant relationship, he is able to take a kind of revenge: inscribing

---

<sup>138</sup> vgl. Reckwitz, 146-151.

<sup>139</sup> Vgl. hierzu auch Lee, 37: „In his eyes, Flaubert's novels are the key to Flaubert, and Flaubert, who proved himself in *Madame Bovary* to be the master of creative adultery, is the key to unlocking the mysteries of his own troubles with the wandering affections of his wife.“

<sup>140</sup> Reckwitz, 149.

<sup>141</sup> Reckwitz, 149.

Flaubert's life in the same way that Flaubert seems to have pre-inscribed Geoffrey's own marriage."<sup>142</sup>

Durch das gleichzeitige Verwenden von fiktionalen Charakteren und historischen Persönlichkeiten verschwimmen die Grenzen zwischen Fiktion und Realität: Der fiktionale Charakter Braithwaite schreibt, um den Tod seiner fiktionalen Frau zu verarbeiten, eine Biographie des toten realen Gustave Flaubert, in der lebendige reale Personen wie Christopher Ricks vorkommen.<sup>143</sup> So spielt der Roman mit den verschiedenen Ebenen von Fiktion und Realität, denn wie Alison Lee zeigt, existieren auch die „realen“ Personen innerhalb des Romans

not as objective facts, but as determined by the fictional Braithwaite's perception of them. Indeed, they become fictional constructs, both because of this, and because they are framed within the covers of a novel. Through metafictional techniques the novel creates levels of fiction and 'reality' and questions the Realist assumption that truth and reality are absolutes.<sup>144</sup>

Bei dieser Nebeneinanderstellung von fiktionalen Charakteren und historischen Personen handelt es sich um ein typisches Merkmal historiographischer Metafiktion; „[i]n historiographic metafiction, the introduction of historical figures serves to widen the 'ontological' gap between fiction and reality.“<sup>145</sup> Am stärksten zeigt sich diese Erweiterung in der dem Buch vorangestellten Notiz, in der „J.B.“ – der reale Julian Barnes? – seine Erzählerfigur in die reale Welt verlagert, indem er vorgibt, die Übersetzungen aus dem Französischen seien die Geoffrey Braithwaites. Dies wird noch verstärkt durch den sich anschließenden Bezug zu dem wahren Flaubert-Übersetzer Francis Steegmuller: „The translations in this book are by Geoffrey Braithwaite; though he would have been lost without the impeccable example of Francis Steegmuller.“ (*FP* viii) Zu diesem Zeitpunkt erscheint Braithwaite dem Leser als reale Person, erst später erfährt er, dass es sich bei Geoffrey Braithwaite vielmehr um den Protagonisten des Romans und damit eine rein fiktionale Figur handelt.<sup>146</sup>

---

<sup>142</sup> Hateley, 180.

<sup>143</sup> Vgl. Moseley, 83.

<sup>144</sup> Lee, 3.

<sup>145</sup> Bruce Sesto, *Language, History and Metanarrative in the Fiction of Julian Barnes* (New York: Peter Lang, 2001) 40.

<sup>146</sup> Wie Mélanie Joseph-Vilain gezeigt hat, ist der erste eindeutige Hinweis darauf, dass Braithwaite eine fiktionale Figur ist, erst im dritten Kapitel zu finden, als Braithwaite sich

Der Roman stellt also fortwährend die Grenzen zwischen fiktionaler Welt und realer Welt in Frage. Und auch die saubere Trennung, die Braithwaite zwischen Fiktion und Realität vorzunehmen vorgibt, funktioniert nicht mehr, sobald es um Ellens Geschichte geht. Gerade bei diesem Thema, welches ihn eigentlich viel direkter betrifft und deshalb für ihn viel realer sein sollte, als etwa der Papagei eines längst verstorbenen Autor oder die genaue Farbe von Johannisbeermarmelade im 19. Jahrhundert, muss er eingestehen: „I have to hypothesise a little. I have to fictionalise (though that’s not what I meant when I called this a pure story). We never talked about her secret life. *So I have to invent my way to the truth.*” (FP 197; meine Hervorhebung). Wahrheit kann also durchaus innerhalb von Fiktionen stattfinden, oder auch durch Fiktionen konstituiert werden.

#### **4.2.2. Geschichte als Mittel zur Bewältigung der persönlichen Vergangenheit**

Neben der Beschäftigung mit Literatur wendet sich Braithwaite der Geschichte als möglicher Sinngebungsstrategie zu. Doch eine objektive Geschichtserfassung erscheint problematisch. Den Zweifel an der Möglichkeit einer verlässlichen Geschichtserfassung bringt Braithwaite explizit zum Ausdruck, wenn er bemerkt, „I’m not sure what I believe about the past.“ (FP 101) Er kann sich dessen auch gar nicht sicher sein, denn „[u]nser Wissen über die Vergangenheit ist immer schon in Texte gefasst,“<sup>147</sup> wie Annegret Maack richtig bemerkt. Gerade in dieser Textualität des Vergangenen liegt der Grund für Braithwaites Unsicherheit. Hierfür lassen sich drei Faktoren angeben. Texte sind Produkte von Sprache, und Sprache ist für Braithwaite kein verlässliches System. Dies liegt zum einen an der in Kapitel 3.1.2. bereits vorgestellten

---

selbst als Autor einer möglichen Juliet Herbert-Biographie beim Namen nennt (Mélanie Joseph-Vilain, „The Writer’s Voice in *Flaubert’s Parrot*,“ *Q/W/E/R/T/Y: Arts, Littératures & Civilisations du Monde Anglophone* 11 (2001): 183-187, 183).

<sup>147</sup> Maack, 169.



„Repräsentationskrise“ der Sprache. Darüberhinaus ist der Bedeutungswandel, dem Sprache unterliegt, zu nennen. Dies wird deutlich in Braithwaites Reflexionen darüber, ob ein als dick bezeichneter Mann im neunzehnten Jahrhundert dicker war als im zwanzigsten Jahrhundert: „The fat men: were they less fat because they were smaller, and so you needed less stomach to appear fat; or were they more fat, because they developed the same stomachs, but had even less frame to support them?“ (FP 101) James B. Scott zieht daraus folgenden Schluss: „Therefore, if words are signifiers, that, over time, can dance with a plurality of signifieds, then history becomes a fictional discourse whose signification perpetually reshapes itself like a cloud in the wind.“<sup>148</sup> Hinzu kommt als dritter Unsicherheitsfaktor die unvermeidliche Subjektivität des Historiographen, den Braithwaite wie folgt zur Sprache bringt: „We can study files for decades, but every so often we are tempted to throw up our hands and declare that history is merely another literary genre: the past is autobiographical fiction pretending to be a parliamentary report.“ (FP 101) Selbst in einem Text, der absolute Objektivität beansprucht, ist also immer eine subjektive, autobiographische Komponente enthalten. Was Braithwaite hier zum Ausdruck bringt, entspricht dem von dem Historiker Hayden White entwickelten Konzept der *metahistory*.<sup>149</sup> White zeigt darin, dass auch historische Fakten erst durch die Form der Darstellung durch den Historiographen konstituiert werden. Die präzise Trennung zwischen historischen Fakten und Fiktionen funktioniert damit nicht mehr, da auch die „Fakten“ einer subjektiven Selektion des Geschichtsschreibers unterliegen. Zu den bereits angesprochenen Problemen der Arbitrarität der Sprache und des Bedeutungswandels kommt also noch die notwendige Subjektivität, der jeder Text unterliegt. Jeder Leser eines Textes, auch eines historischen Textes, ist von der Perspektive des Autors abhängig. Dies zeigt sich auch im zweiten Kapitel, „Chronology“, in der drei völlig verschiedene Versionen von Flauberts Leben kommentarlos nebeneinander gestellt werden.<sup>150</sup> Erst durch die

---

<sup>148</sup> Scott, 59.

<sup>149</sup> Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1973).

<sup>150</sup> Vgl. hierzu Heinz Antor, „(Post-)Moderne Historiographie und Biographie im englischen Roman des 20. Jahrhunderts: Virginia Woolf und Julian Barnes,“ *Fiktion und Geschichte in der anglo-amerikanischen Literatur*, eds. Rüdiger Ahrens und Fritz-Wilhelm Neumann (Heidelberg: Winter, 1998) 422.

Interpretation eines subjektiven Geschichtsschreibers der von ihm als erwähnenswert erachteten Details werden historische Fakten also konstituiert.

Die Vergleiche, die Braithwaite für seine Auffassung der Vergangenheit heranzieht, zeigen deutlich, wie sehr er einem positivistischen Zugriff auf die Vergangenheit misstraut. Hier sei vor allem sein Vergleich der Vergangenheit mit einem fettbeschmierten Ferkel genannt:

When I was a medical student some pranksters at an end-of-term dance released into the hall a piglet which had been smeared with grease. It squirmed between legs, evaded capture, squealed a lot. People fell over trying to grasp it, and were made to look ridiculous in the process. The past often seems to behave like that piglet. (*FP* 5)

Nicht genug also der Tatsache, dass die Vergangenheit jeglichem Zugriff entgleitet; die Sinnlosigkeit des Versuchs, sie doch zu erfassen, wird deutlich in dem Bild der zu Boden fallenden Menschen, die dabei völlig lächerlich gemacht werden. An anderer Stelle vergleicht er die Vergangenheit mit einer immer weiter in die Ferne rückenden Küstenlinie, die nur mit der Hilfe von Teleskopen erkannt werden kann. (*FP* 114) Die Teleskope symbolisieren die Perspektivengebundenheit des Historiographen.<sup>151</sup>

Wie Alison Lee zeigt, wird die Unbestimmbarkeit historischer Fakten auch durch die im vorangegangenen Abschnitt diskutierte Vermischung von realen und fiktionalen Charakteren unterstrichen:

In the nineteenth century novel, real people, places, and events were included or alluded to in order to convince the reader of the 'truth' of the fictional ones. In historiographic metafiction, however, instead of historical characters and events proving the truth of the fiction, they point to the indeterminacy of historical knowledge.<sup>152</sup>

Die Unmöglichkeit des objektiven Erfassens von Geschichte wird am deutlichsten dargestellt in der Unmöglichkeit des Erfassens von Fakten über die historische Person Gustave Flaubert, die Braithwaite am eigenen Leib erfährt. Braithwaites Ziel ist es, ein umfassendes, objektives und realistisches Bild des Schriftstellers zu zeichnen. Doch dies ist unmöglich, da es schon den wenigen fassbaren Objekten an Authentizität mangelt. Die Statue in Rouen ist nicht das Original, sondern ein Zweitabguss, an der Stelle von Flauberts Geburtshaus steht eine Papierfabrik, und welcher Papagei auf dem Schreibtisch

---

<sup>151</sup> Vgl. Henke, 175.

<sup>152</sup> Lee, 52; vgl. auch Waugh, 106: „Metafictional texts which introduce real people and events expose not only the illusion of verisimilar writing but also that of historical writing itself.“

des Dichters stand, ist nicht mehr mit Eindeutigkeit herauszufinden. Der Papagei nimmt in dieser Reihung eine besondere Rolle ein, denn er ist das zunächst konkret fassbar erscheinende historische Objekt, welches für Braithwaite die Suche nach Realität und der Determinierbarkeit historischer Fakten auslöst.<sup>153</sup> Durch das Auftauchen des zweiten Papageis wird jedoch auch die Eindeutigkeit dieses historischen Faktums als Illusion entlarvt.

Die Verbindung von Flaubert und Ellen wird deutlich, wenn Braithwaite die beiden Objekte seiner Liebe nebeneinander stellt: „Ellen. My wife: someone I feel I understand less well than a foreign writer dead for a hundred years.“ (FP 201) Hieraus kann man hören, dass sein Bestreben, Flaubert zu ergründen, eine Kompensation seiner verpassten Ergründung Ellens ist. Diesen Verdrängungsmechanismus kann man als Verschiebung im Freudschen Sinne betrachten:<sup>154</sup> da das eigentliche Erlebnis für das Ich zu traumatisch ist, um im Bewusstsein verarbeitet zu werden, wird es ins Unterbewusstsein verdrängt, während der Platz im Bewusstsein von einem anderen, ähnlichen Objekt eingenommen wird. So sieht es auch David Leon Higdon: „Very obviously, Geoffrey’s actions are a classic example of displacement, whereby his ego erects a defence mechanism by unconsciously transferring emotional challenges and symbolic significances from one object to another.“<sup>155</sup> Dies ist übrigens eine Strategie, derer sich Braithwaite auch selbst bewusst ist. So gibt er zwei Arten mit an, mit denen er die Gedanken an Ellen bewältigt. Die erste Möglichkeit ist die, die tote Ellen wieder ins Leben zu projizieren (vgl. FP 191). Die zweite ist die der Verdrängung: „Or else you try to sidestep her image. Nowadays, when I remember Ellen, I try to think of a hailstorm that berated Rouen in 1853.“ (FP 192)

Die typisch postmoderne Vermischung von persönlicher Vergangenheit und Weltgeschichte zeigt sich in einer Szene zu Beginn des Romans, in der Braithwaite am Strand der Normandie steht und sich an die Invasion der Alliierten, an der er teilgenommen hat, erinnert (vgl. FP 5). Weder die persönliche Vergangenheit noch die Weltgeschichte kann von Braithwaite erschlossen werden, wie seine Reflexionen über den Wandteppich von Bayeux, den er im Anschluss daran besucht, und die Invasion der Alliierten zeigen:

---

<sup>153</sup> Vgl. Antor, 421.

<sup>154</sup> Vgl. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (Frankfurt a.M.: Fischer, 1991 [1900]) 308-310.

<sup>155</sup> Higdon, 180; vgl. hierzu auch Henke, 171.

„Both events seemed equally strange: one too distant to be true, the other too familiar to be true.“ (FP 5) Das Motiv von Braithwaites Rückkehr an die Orte der Landung in der Normandie erfährt eine noch persönlichere Note durch die intratextuelle Verknüpfung mit der Erinnerung an Ellen. Indem Braithwaite in der Erinnerung an Ellen einen Vergleich zieht zwischen alter Liebe und den rostenden Panzern, die an den Stränden der Normandie als Monumente stehen, wird die Weltgeschichte zu einem Teil seiner Lebensgeschichte: „Old love is a rusty tank standing guard over a slabby monument: here, once, something was liberated.“ (FP 193)

Die Suche nach dem authentischen Papagei Flauberts stellt den Anfang des Romans dar und wird im letzten Kapitel noch einmal aufgegriffen. Doch anstelle zu einer verlässlichen Antwort, welcher der beiden Papageien das Original war, gekommen zu sein, findet Braithwaite im Naturkundemuseum von Rouen, in einem Raum, der von Ambivalenzen geprägt ist und sogar einen „uncertain smell“ (FP 228) hat, drei weitere der ursprünglich fünfzig Papageien, die alle in Frage kommen, und muss erkennen: „Perhaps it was one of them.“ (FP 229) Rudolf Freiburg spricht deshalb von einer „paradoxe[n] epistemologische[n] Konstellation: die Wahrheitssuche potenziert die Fiktionen.“<sup>156</sup> Doch Braithwaites Reaktion hierauf ist keineswegs pure Resignation oder Enttäuschung: „I felt pleased and disappointed at the same time. It was an answer and not an answer; it was an ending and not an ending.“ (FP 227) So behauptet er auch am Anfang des Kapitels: „Well, it took me almost two years to *solve* the Case of the Stuffed Parrot.“ (FP 216; meine Hervorhebung). Auch wenn er Flauberts Papagei nicht eindeutig bestimmen konnte, so betrachtet er den Fall doch als gelöst.

Die Realität hat sich erneut als undeterminierbar erwiesen. Dies bedeutet jedoch nicht, dass, wie etwa James B. Scott argumentiert,<sup>157</sup> Braithwaite die Existenz jeglicher Wahrheit in Frage stellt. So stellt Merritt Moseley fest:

Braithwaite doubts the possibility of finding out which was the ‘real’ Flaubert’s parrot, but this does not lead him to conclude that there was no real parrot; he disclaims the ability to explain his wife’s life but

---

<sup>156</sup> Rudolf Freiburg, „‘Just Voices Echoing in the Dark’: Geschichte als literarisches Genre bei Julian Barnes, *Fiktion und Geschichte in der anglo-amerikanischen Literatur*, eds. Rüdiger Ahrens und Fritz-Wilhelm Neumann (Heidelberg: Winter, 1998) 434.

<sup>157</sup> vgl. Scott 57 f.; 66.

never the reality of it. [...] Truth is slippery, baffling, hard to discover; but there is still truth.<sup>158</sup>

Letztendlich liegt hierin auch der Schlüssel für Braithwaites durchaus positiv zu sehende Unsicherheit am Ende des Romans. Durch die Existenz der Papageien wurde Braithwaite auf die Suche geschickt, und es war der Akt des Suchens selbst, der ihm bei seiner Orientierung geholfen hat. Erica Hateley behauptet deshalb:

Ultimately, of course, the authenticity of the stuffed parrots is irrelevant: they have served their symbolic purpose: anchoring – albeit temporarily – Braithwaite’s investigation until it completed its necessary circular route back to himself.<sup>159</sup>

Über den Umweg der Suche nach dem wahren Papageien hat Braithwaite es geschafft, Ellens Geschichte zu verbalisieren und ist so seiner eigenen Vergangenheit ein Stück näher gekommen. Das Erzählen – und damit das Fiktionalisieren – seiner eigenen Geschichte hat sich dadurch erübrigt.

---

<sup>158</sup> Moseley, 88 f.

<sup>159</sup> Hateley, 181. Hateley sieht in *Flaubert’s Parrot* einen Künstlerroman, in dem Braithwaite, während er den “reality-Künstlerroman“ (Hateley, 177) über Flaubert verfasst, selbst „a Künstlerroman-like development of his own personality and psychology“ (Hateley, 178) durchmacht. Sie zieht dabei eine Parallele zwischen Braithwaites Entwicklung und dem “classic trope at the heart of the *Künstlerroman*: the process of creative individuation.“ (Hateley, 179).

## Schlussbetrachtung

In beiden analysierten Romanen findet eine Suche nach Orientierung statt. Diese Suche wird dadurch ausgelöst, dass die Erzähler der Romane den Bezugsrahmen, nach dem sie ihr bisheriges Leben ausgerichtet haben, in Frage stellen müssen. In beiden Fällen ist die Suche jedoch zum Scheitern verurteilt. Am Ende von *The Good Soldier* hat John Dowell sein Ziel, eine definierte Position innerhalb einer durchschaubaren und erklärbaren Welt zu erlangen, nicht erreicht und muss feststellen: „It is a queer and fantastic world. Why can't people have what they want?“ (GS 273) Auch Geoffrey Braithwaites Suche ist gescheitert: Weder kann er am Ende des Romans sagen, welcher der authentische Papagei war, noch hat er Gewissheit über die Vergangenheit erlangt. In der Darstellung und Bewertung dieser gescheiterten Suche jedoch unterscheiden sich die beiden Romane.

Es sollte deutlich geworden sein, dass durch die unterschiedlichen Ausgestaltungen der Krise Brian McHales These vom epistemologischen Schwerpunkt der Moderne gegenüber einem ontologischen Schwerpunkt der Postmoderne unterstützt wird. Führen wir uns aus diesem Grund noch einmal vor Augen, welche Art von Fragen McHale als für die Literatur der Moderne charakteristisch angibt: „How can I interpret this world of which I am a part? And what am I in it?“<sup>160</sup> Dies sind Fragen, die in genau dieser Form von John Dowell hätten gestellt werden können. Darüberhinaus wirft der Roman Fragen auf wie die, mit denen McHale seinen Katalog fortführt: „What is there to be known? Who knows it? [...] How is knowledge transmitted from one knower to another, and with what degree of reliability? [...] What are the limits of the knowable?“<sup>161</sup> Hiermit greift *The Good Soldier* die epistemologische Problematik der Moderne auf und thematisiert sie, wodurch der Roman die Bezeichnung als „objective correlative of its age“<sup>162</sup> verdient.

Im Gegensatz dazu kann man *Flaubert's Parrot* geradezu als eine Fiktionalisierung der Fragen, die die postmoderne Literatur bestimmen, lesen: „Which world is this? [...] What is the mode of existence of a text, and what is

---

<sup>160</sup> McHale, 9.

<sup>161</sup> McHale, 9.

<sup>162</sup> Meixner, 186.

the mode of existence of the world (or worlds) it projects?“<sup>163</sup> Doch so wie McHale darauf hinweist, dass es sich bei seiner Einteilung lediglich um eine Prioritätensetzung handelt, ist es keineswegs der Fall, dass in *Flaubert's Parrot* ausschließlich Fragen mit einer ontologischen Zielsetzung behandelt werden. Dies zeigt sich nicht zuletzt daran, dass

der Roman trotz aller vielfältigen Erkenntniszweifel an geschichtlicher und biographischer Wahrheit die Existenz der Vergangenheit selbst nicht anzweifelt – der zum Ausdruck kommende Skeptizismus ist ein epistemologischer, kein radikal-ontologischer.<sup>164</sup>

Mit Braithwaites Bezeichnung seiner Erzählung als „the Case of the Stuffed Parrot“ (*FP* 216) wird der Roman sogar explizit mit dem Kriminalroman, dem epistemologischen Genre *par excellence*, in Verbindung gebracht.

Die beiden Romane stehen formal und thematisch unter unterschiedlichen übergeordneten Prinzipien. Für *The Good Soldier* ist das übergeordnete Prinzip der Versuch einer Substitution der verlorenen Mitte, wodurch eine Einheit angestrebt wird. Das übergeordnete Prinzip für *Flaubert's Parrot* hingegen ist – den Maximen der Postmoderne entsprechend – das der Pluralität. Hierfür lassen sich viele Beispiele finden, die durchaus auf unterschiedlichen Ebenen in Erscheinung treten. Auf der formalen Ebene sind die Unterschiede offensichtlich: Treffen wir in *The Good Soldier* auf nur eine Erzählerstimme, die John Dowells, so kommen in *Flaubert's Parrot* nicht nur Geoffrey Braithwaite, sondern auch Flaubert und seine Zeitgenossen zu Wort. Trotz seiner Zeitsprünge und innovativen Erzähltechnik handelt es sich bei *The Good Soldier* ohne Zweifel um einen Roman; *Flaubert's Parrot* hingegen ermöglicht eine Einordnung in das Genre des Romans, der Biographie oder der Biofiktion.<sup>165</sup> Die unterschiedlichen übergeordneten Prinzipien der beiden Romane werden auch auf der semantischen Ebene deutlich gemacht durch die Position, in der sich die Erzähler beim Niederschreiben ihrer Geschichte befinden. Obwohl Dowells Erzählung mehrere Schauplätzen beinhaltet, ändert er doch während des Niederschreibens seiner Geschichte niemals seine Position, sondern sitzt an Edwards Schreibtisch fest. Braithwaite dagegen scheint auch während der Entstehung seiner Erzählung rastlos zwischen Rouen

---

<sup>163</sup> McHale, 10.

<sup>164</sup> Henke, S. 188.

<sup>165</sup> Vgl. Henke, S. 188.

und Croisset, England und Frankreich hin- und herzureisen. Dowell fragt sich immer wieder, in welcher Form sich ihm die Wahrheit darstellen könnte; in *Flaubert's Parrot* hingegen wird die Existenz einer einheitlichen, verbindlichen Wahrheit gleich im zweiten Kapitel – „Chronology“ – als Illusion entlarvt.

Der wichtigste Unterschied zwischen den beiden Romanen jedoch liegt in den Konsequenzen der gescheiterten Suche. Die Tatsache, dass ein Unterschied besteht, erkennt auch Neil Brooks an:

Because he lives in an age where Modernist assertions of order can be upheld, Dowell can return with seeming certainty to the correct interpretation of and accounting for events, ones that are appropriate to a 'gentleman'. For Braithwaite no such unremitting codes of behavior and interpretation exist.<sup>166</sup>

Hier möchte ich Brooks zustimmen, doch der Schluss, den er aus seinem Vergleich zieht, erscheint mir zweifelhaft: „The modernist Dowell is allowed to continue because he has a totalizing narrative that lets him decide that knowledge can be accepted as 'truth'; Braithwaite is denied even this 'bad faith'; epistemology winds up entombed in his text.“<sup>167</sup> Zwar hat Dowell es geschafft, seine Geschichte zu einer gewissen formalen Geschlossenheit zu bringen, indem er sie zu Ende erzählt hat. Doch seine persönliche Situation am Ende des Romans ist tragisch. Seine Suche nach Orientierung ist gescheitert, und sie ist gerade deshalb gescheitert, weil er es nicht geschafft hat, sich von der Vorstellung einer „totalizing narrative“ zu lösen. Orientierung sucht er am falschen Ort, nämlich in der Außenwelt: „We are all so afraid, we are all so alone, we all so need *from the outside* the assurance of our own worthiness to exist.“ (GS 136; meine Hervorhebung). So greift er auf gesellschaftliche Normen oder die Identität einer anderen Person – die zudem tot ist – zurück, nie aber auf sich selbst. Seine Suche nach Orientierung ist deshalb zum Scheitern verurteilt, weil er, um noch einmal auf Charles Taylors Bild der Rahmenbedingungen zurückzukommen, bestehende Rahmen übernimmt, ohne sie zu hinterfragen. Vor allem liegt sein Versagen jedoch begründet in der Tatsache, dass er es verpasst, sich selbst in ein Verhältnis zu diesen Rahmenbedingungen zu setzen. Dies ist der entscheidende Schritt, den Dowell nicht tut.

---

<sup>166</sup> Brooks, 46.

<sup>167</sup> Brooks, 49.



In Geoffrey Braithwaites Fall ist die Suche nach dem Papagei zwar gescheitert. Doch gerade durch das Scheitern seiner Suche und die Tatsache, dass er erkannt hat, dass er seine Orientierung nicht in der Vergangenheit und nicht in Geschichten über andere Leute finden kann, sondern nur in der Gegenwart und in sich selbst, ist für ihn eine Entwicklung möglich geworden. Wahrheiten über andere können in Fiktionen stattfinden, wie seine Betrachtung von Ellens Geschichte zeigt, doch für seine eigene Geschichte funktioniert dies nicht. Da er anerkennt, dass er sich an großen Erzählungen nicht mehr orientieren kann, findet bei ihm eine Rückbesinnung auf sich selbst statt. So kann der „Case of the Stuffed Parrot“ am Ende als gelöst betrachtet werden, denn es ist für Braithwaite nicht mehr wichtig, welcher Papagei der wahre war.

Die Gemeinsamkeit und die Stärke der beiden Romane liegt jedoch in der Tatsache, dass sie nicht nur als Repräsentationen ihrer Entstehungszeit zu lesen sind, sondern dass der Leser in die Suche der Erzähler nach Orientierung einbezogen wird. „Learning to read novels, we slowly learn to read ourselves.“ – so beginnt Mark Schorer seine Interpretation von *The Good Soldier*.<sup>168</sup> Die Aussage dieses Satzes wird bei einer Lektüre von *The Good Soldier* und *Flaubert's Parrot* besonders deutlich. Durch die Verwendung einer unzuverlässigen Erzählinstanz und einer extrem fragmentierten Struktur wird auch der Leser in eine Situation versetzt, in der er eine eigene Strategie dafür entwickeln muss, die einzelnen Versatzstücke zu einem sinnvollen Ganzen zusammenzusetzen. Gerade die Tatsache, dass in beiden Romanen weder Geschlossenheit noch ein Substitut für die verlorene Mitte geboten wird, fordert den Leser dazu auf, sich selbst auf die Suche zu begeben nach einem sinngebenden Bezugsrahmen.

An dieser Stelle soll noch einmal Geoffrey Braithwaites Auffassung der Funktion von Literatur aufgegriffen werden. Braithwaite behauptet: „Books make sense of life. The only problem is that the lives they make sense of are other people's lives, never your own.“ (FP 201) Der Sinn, der den Figuren in Büchern verliehen wird, ist also in den meisten Fällen nicht auf die Lebenswelt des Lesers übertragbar. Hieraus kann man den Umkehrschluss ziehen, dass es gerade die Bücher sind, die die Frage nach dem Sinn des Lebens ihrer Figuren offen lassen, welche den Leser dazu aktivieren, sich auf die Suche nach einem

---

<sup>168</sup> Schorer, S. 63.

eigenen Sinnmuster zu begeben und so zum Leben beitragen. Dass sowohl *The Good Soldier* als auch *Flaubert's Parrot* durch ihre Darstellung der Orientierungskrise ihrer Erzähler zu diesen Büchern gehören, soll die vorliegende Arbeit gezeigt haben.

## Literaturverzeichnis

- Ahrens, Rüdiger und Fritz-Wilhelm Neumann (eds.). *Fiktion und Geschichte in der anglo-amerikanischen Literatur*. Heidelberg: Winter, 1998.
- Alexander, Marguerite. *Flights from Realism: Themes and Strategies in Postmodern British and American Fiction*. London: Edward Arnold, 1990.
- Allen, Graham. *Intertextuality*. (The New Critical Idiom) London and New York: Routledge, 2000.
- Allrath, Gaby. „But why will you say that I am mad?' Textuelle Signale für die Ermittlung von *unreliable narration*.“ In: Nünning (ed.) *Unreliable Narration*. 59-81.
- Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel as Self-Conscious Genre*. Berkeley et al.: University of California Press, 1975.
- Antor, Heinz. „(Post-)Moderne Historiographie und Biographie im englischen Roman des 20. Jahrhunderts: Virginia Woolf und Julian Barnes.“ In: Ahrens/Neumann (eds.) *Fiktion und Geschichte in der anglo-amerikanischen Literatur*. 415-430.
- . „Unreliable Narration and (Dis-)Orientation in the Postmodern Neo-Gothic Novel: Reflections on Patrick McGrath's *The Grotesque* (1989).“ In: Jörg Helbig (ed.). *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*. Festschrift für Wilhelm Füger. Heidelberg: Winter, 2001. 357-382.
- Armstrong, Paul B. „The Epistemology of *The Good Soldier*: A Phenomenological Reconsideration.“ *Criticism* 23.3 (Summer 1980): 230-252.
- Barnes, Julian. *Flaubert's Parrot*. London: Picador, 2002 [1984].
- . *A History of the World in 10 ½ Chapters*. London: Picador, 1990 [1989].
- . *Love, etc.* London: Picador, 2001 [2000].
- . „'O Unforgetting Elephant'.“ Rev. of *Ford Madox Ford: A Dual Life*, by Max Saunders. *The New York Review of Books* 44.1 9. January 1997: 23-27.
- Berghahn, Daniela. *Raumdarstellung im englischen Roman der Moderne*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1989.

- Bertens, Hans. „The Postmodern *Weltanschauung* and its Relation to Modernism: An Introductory Survey.” In: Joseph Natoli and Linda Hutcheon (eds.). *A Postmodern Reader*. Albany: State University of New York Press, 1993. 25-71.
- Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Alfred Knopf, 1976.
- Bloom, Clive (ed.). *Literature and Culture in Modern Britain. Volume One: 1900-1929*. London and New York: Longman, 1993.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1961.
- Bradbury, Malcolm. *The Modern British Novel 1878-2001*. (Rev.ed.) London et al.: Penguin, 2001 [1993].
- Bradbury, Malcolm and James McFarlane (eds.). *Modernism*. Harmondsworth: Penguin, 1976.
- Bradshaw, David (ed.). *A Concise Companion to Modernism*. Malden and Oxford: Blackwell, 2003.
- Brooks, Neil. „Interred Textuality: *The Good Soldier* and *Flaubert's Parrot*.” *Critique* 41.1 (Fall 1999): 45-51.
- Brown, Dennis. *The Modernist Self in Twentieth-Century English Literature: A Study in Self-Fragmentation*. New York: St. Martin's Press, 1989.
- Busch, Dagmar. „Unreliable Narration aus narratologischer Sicht: Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster.” In: Nünning (ed.). *Unreliable Narration*. 41-59.
- Calinescu, Matei. „Ways of Looking at Fiction.“ In: Harry R. Garvin (ed.). *Romanticism, Modernism, Postmodernism* (Bucknell Review 25, 2) Lewisburg: Bucknell University Press, 1980. 155-171.
- Cantor, Norman F. *Twentieth-Century Culture: Modernism to Deconstruction*. New York: Peter Lang, 1988.
- Carter, Ronald und John McRae (eds.). *The Routledge History of Literature in English*. London und New York: Routledge, 2001.
- Cassell, Richard A. (ed.). *Ford Madox Ford: Modern Judgements*. London and Basingstoke: Macmillan, 1972.
- Childs, Peter. *Modernism*. (The New Critical Idiom). London and New York: Routledge, 2000.

- Colmer, John. *Coleridge to Catch-22: Images of Society*. London and Basingstoke: Macmillan, 1978.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul, 1975.
- Eagleton, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford and Cambridge, Mass.: Blackwell, 1996.
- Elias, Amy J. „Meta-mimesis? The Problem of British Postmodern Realism.” In: Theo D’Haen and Hans Bertens (eds.). *British Postmodern Fiction* (Postmodern Studies 7). Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1993. 9-31.
- Featherstone, Mike. *Undoing Culture. Globalization, Postmodernism and Identity*. London et al.: Sage, 1995.
- Ford, Ford Madox. „Dedicatory Letter to Stella Ford”. In: Ford Madox Ford. *The Good Soldier*. Edited With an Introduction and Notes by Thomas Moser. 1-4.
- . *The Good Soldier: A Tale of Passion*. Edited with an Introduction and Notes by Thomas Moser. Oxford and New York: Oxford University Press, 1990 [1915].
- Freiburg, Rudolf. „`Just Voices Echoing in the Dark`: Geschichte als literarisches Genre bei Julian Barnes.” In: Ahrens/Neumann (eds.). *Fiktion und Geschichte in der anglo-amerikanischen Literatur*. 431-458.
- Freud, Sigmund. *Die Traumdeutung*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1991 [1900].
- Gasiorek, Andrzej. *Post-War British Fiction: Realism and After*. London: Edward Arnold, 1995.
- Grant, Allan. Commentary. *The Good Soldier*. By Ford Madox Ford. London: Heinemann Educational Books, 1970. 221-242.
- Greene, Graham. Introduction [1962]. *The Good Soldier*. By Ford Madox Ford. London: Heinemann Educational Books, 1970. 7-12.
- Hassan, Ihab. „Toward a Concept of Postmodernism.” In: Thomas Docherty (ed. and introd.). *Postmodernism: A Reader*. New York: Columbia University Press, 1993. 146-157.
- Hateley, Erica. „*Flaubert’s Parrot* as Modernist Quest.” *Q/W/E/R/T/Y: Arts, Littératures & Civilisations du Monde Anglophone* 11 (2001): 177-181.

- Henke, Christoph. *Vergangenheitsobsessionen: Geschichte und Gedächtnis im Erzählwerk von Julian Barnes*. (Literatur—Imagination—Realität: Anglistische, germanistische, romanistische Studien, Band 27). Trier: WVT, 2001.
- Higdon, David Leon. „‘Unconfessed Confessions’: the Narrators of Julian Barnes and Graham Swift.” In: James Acheson (ed.). *The British and Irish Novel Since 1960*. London: Macmillan, 1991. 174-191.
- Hood, Richard A. „‘Constant Reduction’: Modernism and the Narrative of *The Good Soldier*.” *Journal of Modern Literature* 14.4 (Spring 1988): 445-464.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. (New Accents) London and New York: Routledge, 1989.
- Hynes, Samuel. „The Epistemology of *The Good Soldier*.” In: Cassell (ed.). *Ford Madox Ford: Modern Judgements*. 97-105.
- Joseph-Vilain, Mélanie. „The Writer’s Voice(s) in *Flaubert’s Parrot*.” *Q/W/E/R/T/Y: Arts, Littératures & Civilisations du Monde Anglophone* 11 (2001) : 183-187.
- Joyce, James. *Ulysses*. Oxford und New York: Oxford University Press, 1993 [1922].
- Lee, Alison. *Realism and Power. Postmodern British Fiction*. London and New York: Routledge, 1990.
- Levenson, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- . *A Genealogy of Modernism: A Study of English Literary Doctrine 1908-1922*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- . Introduction. *The Cambridge Companion to Modernism*. Ed. Levenson. 1-9.
- . *Modernism and the fate of individuality: Character and novelistic form from Conrad to Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Lodge, David. *The Art of Fiction*. Harmondsworth: Penguin, 1992.
- . *The Modes of Modern Writing*. London: Edward Arnold, 1977.
- Lynn, David H. „Watching the Orchards Robbed: Dowell and *The Good Soldier*.” *Studies in the Novel* 16.4 (Winter 1984): 410-424.

- Lyotard, Jean-François. *Das postmoderne Wissen: Ein Bericht*. Übers. Peter Engelmann. Graz und Wien: Böhlau, 1986 [*La condition postmoderne*, 1979].
- Maack, Annegret. „Das Leben der toten Dichter: Fiktive Biographien.“ In: Maack/Imhof (eds.). *Radikalität und Mäßigung: Der englische Roman seit 1960*. 169-189.
- Maack, Annegret und Rüdiger Imhof (eds.). *Radikalität und Mäßigung: Der englische Roman seit 1960*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993.
- . Einleitung. *Radikalität und Mäßigung: Der englische Roman seit 1960*. Eds. Maack/Imhof. 1-14.
- MacIntyre, Alasdair. *Der Verlust der Tugend: Zur moralischen Krise der Gegenwart*. Übers. Wolfgang Rhiel. Frankfurt a. M. und New York: Campus, 1987 [*After Virtue: A Study in Moral Theory*, 1981].
- McCarthy, Jeffrey Mathes. „*The Good Soldier* and the War for British Modernism.“ *Modern Fiction Studies* 45.2 (Summer 1999): 303-339.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York and London: Methuen, 1987.
- Meixner, John A. *Ford Madox Ford's Novels: A Critical Study*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1962.
- Moseley, Merritt. *Understanding Julian Barnes*. Columbia: University of South Carolina Press, 1997.
- Moser, Thomas. Introduction. *The Good Soldier*. By Ford Madox Ford. Edited with an Introduction and Notes by Thomas Moser. vii-xxviii.
- . *The Life in the Fiction of Ford Madox Ford*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Nash, Christopher (ed.). *Narrative in Culture: The Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy and Literature*. (Warwick Studies in Philosophy and Literature). London and New York: Routledge, 1990.
- Nigro, Frank G. „Who Framed *The Good Soldier*? Dowell's Story in Search of a Form.“ *Studies in the Novel* 24.4 (Winter 1992): 381-391.
- Nünning, Ansgar (ed.). *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: WVT, 1998.

- . „*Unreliable Narration* zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens.“ In: Nünning (ed.). *Unreliable Narration*. 3-39.
- Reckwitz, Erhard. „Intertextualität postmodern: J.M. Coetzee, *Foe*; John Fowles, *A Maggot*; Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*.“ In: Kunibert Bering und Werner L. Hohmann (eds.). *Wie postmodern ist die Postmoderne?* Essen: Die blaue Eule, 1990. 121-157.
- Schabert, Ina. *In Quest of the Other Person: Fiction as Biography*. Tübingen: Francke, 1990.
- Schorer, Mark. „*The Good Soldier: An Interpretation*“ [1948]. In: Cassell (ed.). *Ford Madox Ford: Modern Judgements*. 63-70.
- Scott, James B. „Parrot as Paradigms: Infinite Deferral of Meaning in 'Flaubert's Parrot'.“ *ARIEL: A Review of International English Literature*. 21.3 (1990): 57-68.
- Sesto, Bruce. *Language, History and Metanarrative in the Fiction of Julian Barnes*. New York: Peter Lang, 2001.
- Sims, Dagmar. „Die Darstellung grotesker Welten aus der Perspektive verrückter Monologen: Eine Analyse erzählerischer und mentalstilistischer Merkmale des Erzählertypus *mad monologist* bei Edgar Allan Poe, Patrick McGrath, Ambrose Bierce und James Hogg.“ In: Nünning (ed.). *Unreliable Narration*. 109-129.
- Skinner, John. „Ford Madox Ford's *The Good Soldier*: A Narratological *cas limite*.“ *Journal of Narrative Technique* 19.3 (Fall 1989): 287-299.
- Smyth, Edmund J. (ed.). *Postmodernism and Contemporary Fiction*. London: B.T. Batsford, 1991.
- Stevenson, Randall. *Modernist Fiction: An Introduction*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1992.
- . „Postmodernism and Contemporary Fiction in Britain.“ In: Edmund J. Smyth (ed.). *Postmodernism and Contemporary Fiction*. 19-35.
- Swift, Graham. *Waterland*. London: Picador, 1984 [1983].
- Swinden, Patrick. *Unofficial Selves. Character in the Novel from Dickens to the Present Day*. London and Basingstoke: Macmillan, 1973.
- Taylor, Charles. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.



- Trotter, David. „The Modernist Novel.” In: Levenson (ed.). *The Cambridge Companion to Modernism*. 70-100.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. (New Accents) London and New York: Methuen, 1984.
- Welsch, Wolfgang. *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim: VCH, 1987.
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore und London: Johns Hopkins University Press, 1973.
- Williams, Raymond. *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*. London and New York: Verso, 1989.
- Womack, Kenneth. „‘It is All a Darkness’: Death, Narrative Therapy, and Ford Madox Ford’s *The Good Soldier*.” *Papers on Language and Literature* 38.3 (Summer 2002): 316- 333.
- Wright, Anne. *Literature of Crisis, 1910-1922*. London and Basingstoke: Macmillan, 1984.
- Yeats, W.B. *Selected Poetry*. Ed. A. Norman Jeffares. London and Basingstoke: Macmillan, 1967.
- Zerweck, Bruno. *Die Synthese aus Realismus und Experiment: Der englische Roman der 1980er und 1990er Jahre aus erzähltheoretischer und kulturwissenschaftlicher Sicht*. (Studies in English Literary and Cultural History Band 3). Trier: WVT, 2001.