

VERMITTLUNG VON GESCHICHTE(N) IN JULIAN BARNES ROMANEN
STARING AT THE SUN, THE PORCUPINE UND ENGLAND, ENGLAND

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

Panayotis Papaspyrou

Köln, 28.02.2001

Gutachterin:

Prof. Dr. Beate Neumeier

Englisches Seminar
der Philosophischen Fakultät
der Universität zu Köln

INHALT

1.	Einleitung	1
1.1.	Zielsetzung und Methodik	1
1.2.	Zur Auswahl der Romane.....	2
2.	Lebensgeschichte: <i>Staring at the Sun</i>	5
2.1.	Entstehung des Bildungsromans nach Bakhtin	5
2.2.	Elemente des Bildungsromans in <i>Staring at the Sun</i>	9
2.3.	<i>Staring at the Sun</i> als realistischer historischer Roman	16
3.	Von der Katastrophe zur Kunst: <i>The Porcupine</i>	21
3.1.	<i>The Porcupine</i> als realistischer historischer Roman.....	22
3.2.	Realismus oder Metafiktion?.....	31
3.3.	Realismus und Metafiktion.....	37
4.	Der Verlust der nationalen Identität: <i>England, England</i>	40
4.1.	Elemente des Bildungsromans in <i>England, England</i>	41
4.2.	<i>England, England</i> als historiographische Metafiktion	44
4.3.	Die Identität Englands	51
5.	Zusammenfassung: Geschichten, nicht nur Geschichte	54
6.	Bibliographie	60
6.1.	Primärliteratur.....	60
6.2.	Sekundärliteratur	60
6.3.	Weitere Sekundärliteratur.....	64

1. Einleitung

1.1. Zielsetzung und Methodik

Julian Barnes hat bisher acht Romane und eine Kurzgeschichtensammlung geschrieben, vier weitere Detektivromane hat er unter dem Pseudonym Dan Kavanagh veröffentlicht. Am 3. August 2000 erschien sein neunter Roman *Love, etc.*, eine Fortsetzung von *Talking It Over*. Die Detektivromane ausgenommen handelt fast was Barnes schreibt auf die eine oder andere Art von Geschichte. Dabei geht es meistens um die Lebensgeschichte einzelner Personen, oder um bedeutende Teile oder Momente dieser, häufig vor einem fikionalisierten historischem Hintergrund in Verbindung mit den sog. „großen Themen des Lebens“ wie z.B. der Liebe, zwischenmenschlichen Beziehungen, dem Schicksal oder der Suche nach Glück, Individualität oder Identität. So wird einerseits ein allgemeiner Kontext evoziert, was oftmals auch durch formale Merkmale verstärkt wird, andererseits aber auch immer das spezielle, individuelle betont.

Die Auseinandersetzung mit den Themen, mit denen Barnes sich beschäftigt, legt oftmals einen hohen Grad an inhaltlicher und formaler Komplexität offen, und auch wenn sich einige Fragestellungen wiederholen, so handelt es sich selten um die einfache Wiederholung eines in einem vorherigen Roman berührten Gegenstandes. Dennoch findet sich in der Sekundärliteratur zu Barnes eine Tendenz dahingehend, dass mit dem Ziel, einen Überblick zu geben oder zu einer Gesamtaussage zu gelangen, vieles vereinfacht oder über einen Kamm geschoren wird. Dabei fallen mitunter wichtige Einzelheiten außer Betracht und es kommt zu fragwürdigen, weil zu stark simplifizierten Ergebnissen.

Um solche Fehler zu umgehen, nimmt diese Arbeit die Ausführungen von Ansgar Nünning's Habilitationsschrift *Von historischer Fiktion zur historiographischen Metafiktion* als Grundlage zur Erörterung der historisch-adressierten Bestandteile. Dort findet sich eine detailgenaue und umfangreiche Auseinandersetzung mit inhaltlichen und formalen Gesichtspunkte im Rahmen eines Überblickes über den britischen historischen Roman und eine durch von Merkmalsmatrizen gestützte Typologie, anhand der eine Analyse einzelner Romane zu einer einheitlichen Gesamtaussage ausgeführt werden kann. Zudem werden dann auch Krite-

rien anderer literarischer Gattungen, wie z.B. die der Biographie oder des Bildungsromans mit in Betracht gezogen, wenn dieses angebracht erscheint.

Einerseits soll so Klarheit für jeden Roman selbst erreicht werden, andererseits soll am Ende überblicksartig eine Entwicklung im historisch bezugnehmenden Teil des Gesamtwerkes aufgezeigt werden, die sich bisher in der Sekundärliteratur nur spärlich oder gar nicht findet. Richtete sich Barnes Interesse in seinen früheren Romanen hauptsächlich auf das Individuum, so thematisiert er in seinen späteren Werken häufiger Fragen nach der „Geschichte der großen Daten“ und deren Hauptfiguren. Somit findet auch eine Verschiebung der Aufmerksamkeit von der Historiographie weg hin zur Historie selbst, wobei es schließlich auch um Nationalidentität, Nationalismus, Strukturen der Macht und die Machthaber selbst geht.

1.2. Zur Auswahl der Romane

Bei Betrachtungen zu Geschichte und der Vermittlung eines Geschichtsbildes bei Julian Barnes fällt der Blick zuerst auf *Flaubert's Parrot* und *A History of the World in 10½ Chapters*. Das liegt nahe, denn bei diesen beiden Romanen handelt es sich wohl um die bekanntesten Werke Barnes' mit diesem thematischen Schwerpunkt. Beide Romane sind ausführlich kritisiert und analysiert worden und geben auch Jahre nach ihrem Erscheinen immer noch Anlass zur Diskussion. Es soll hier dargelegt werden, warum sie nicht zentrales Thema dieser Arbeit sind, obwohl sie sich gerade wegen ihrer exponierten Stellung im Gesamtwerk Barnes' anbieten. Im Gegensatz zu dieser Flut von Arbeiten findet sich zu anderen Romanen kaum Sekundärliteratur jenseits der Zeitungskritiken. Das begrenzte Interesse an diesen weniger erfolgreichen Romanen lässt sich unter anderem daran ablesen, dass *Staring at the Sun* erst 1991 auf Deutsch erschien, fünf Jahre nach seiner Veröffentlichung in England, nachdem *Flaubert's Parrot* und *A History* den Weg geebnet hatten.

Zuerst muss gesagt werden, dass der größte Teil der Publikationen zu Julian Barnes sich mit *Flaubert's Parrot* und *A History* beschäftigt, wobei der erstere Roman innerhalb dieser Veröffentlichungen sicherlich den größeren Teil für sich beanspruchen kann. Es gibt kaum eine Betrachtungsweise, die nicht herangezogen

wurde und oft stehen beide Romane wegen ihrer formalen Deviationen in einem breiteren Diskurs zur Postmoderne. Allerdings bedarf es keiner Einordnung in die Nünning'sche Typologie mehr, da dieser sie selbst schon vorgenommen hat (Nünning 1998a; 1995b: 359-364). Eine Arbeit wie diese, die sich zentral auf Nünning stützt, wäre also in der Eigenständigkeit ihrer Analyse deutlich eingeschränkt.

Die Beschäftigung mit einem Roman sollte diesen eigentlich zuerst für sich betrachten, unabhängig vom restlichen Werk des Autors. Eine unvollständige Analyse eines Einzelwerkes läuft Gefahr eben durch ihre Unfertigkeit ihre Aussage in Bezug auf das Gesamtwerk abzuschwächen, abgesehen davon dass sie im speziellen ebenfalls ihr Ziel verfehlt. Nachdem *Flaubert's Parrot* Julian Barnes auf der short list des Booker Prize 1984 erschien und ihm zu großer Beachtung verhalf, wurde, so wie er in Interviews sagte, jetzt als nächstes „Victor Hugo's Dachshund“ oder „Tolstoy's Dachshund“ erwartet (Moseley 1997: 90). Sein nächster Roman *Staring at the Sun*, 1986 veröffentlicht, ähnelt formal seinem Vorgänger kaum, da er verhältnismäßig geradlinig und einfach erzählt wird; die thematischen Schwerpunkte liegen ebenfalls anders, wie später ausgeführt wird. In Großbritannien fand das Buch kaum Beachtung (Moseley 1997: 91), außer in Form der negativen Kritik¹; in Deutschland erschien es wesentlich später. Die einfache Form scheint auf den ersten Blick für die Analyse nicht sehr nützlich zu sein, ebenso wie die anscheinend alltägliche Geschichte. Historie spielt ebenfalls eine untergeordnete Rolle.

Hier soll argumentiert werden, dass die Dinge in *Staring at the Sun* nicht so einfach liegen wie es erscheinen mag. Deshalb wird, ausgehend von einer Analyse der erzählerischen Vermittlung, aufgeführt, wie mit Hilfe von Anleihen aus der fiktiven Biographie und des Bildungsromans ein impliziter historischer Kontext etabliert wird. Somit kreiert Barnes hier einen hybriden Roman und darin besteht auch die Nähe zur Postmoderne, die hier durch formale Deviation bei inhaltlichen Schwerpunkten erreicht wird. Außerdem stellt *Staring at the Sun* einen deutlichen Punkt auf der Linie der oben erwähnten Entwicklung dar, und ist deshalb im Hinblick auf das Gesamtwerk interessant.

¹ Vgl. z.B. Lawson, bei dem der Titel des Artikels bezeichnend ist: „The Genre-Bender Gets It Wrong.“ (1986: 53).

The Porcupine, erschienen 1992, teilt in mancher Hinsicht das Schicksal von *Staring at the Sun*. Sein Vorgänger mit stark historischer Thematik ist *A History* und *Talking It Over* ist ebenfalls äußerlich ein ungewöhnlicher Roman, *The Porcupine* hingegen ist eher traditionell erzählt.² So steht das Buch im Schatten eines prominenten und preisgekrönten Werkes, und daher verwundert es schon, wenn es jenseits aller typologischen Kriterien mit ihm in einem Atemzug genannt wird. Allerdings gibt es zu *The Porcupine* analytische Arbeiten wie bei Freiburg (1998a) oder in Reinfandts Dissertation (1997: 255–281), welche aber den historischen Kontext zu stark vom Text getrennt herstellen bzw. nur oberflächlich betrachten. Bezogen auf diese Quellen gibt es einiges zu berichtigen und klarzustellen; somit ergibt sich dann ein anderer Blickwinkel auf die Bedeutung des Romans im Gesamtwerk Barnes'. Zu diesem Zweck werden eine Einordnung nach Nünning als realistischer historische Roman und eine darauf basierende Interpretation vorgenommen. Das bildet dann die Grundlage für die Weiterführung der Argumentation für bereits erwähnte Entwicklung, da *The Porcupine* u.a. vermehrt Bezug auf die Zusammenhänge von Politik und Geschichte nimmt.

England, England ist als Roman aus mehreren Gründen interessant. Zentral ist, dass es sich um einen historischen Roman handelt, der in der Zukunft spielt, und dessen zeitliche Orientierung somit die Gegenwart als bevorstehende Vergangenheit thematisiert. Auch hier liegt eine Analyse im Sinne Nünnings nahe, denn so wird eine Aufbereitung der zahlreichen Themen und ihrer Bedeutung für den Roman erreicht. Dabei stehen die Historie sowie deren Protagonisten und die Historiographie eines Landes im Vordergrund. Beschrieb *The Porcupine* noch ein fikionalisiertes Mischgebilde ehemaliger Ostblockstaaten, so geht es in *England, England* um Barnes Heimatland, dessen Nationalidentität und Geschichte durch deren Fiktionalisierung hinterfragt werden. Dem gegenüber steht die Protagonistin des Romans, die zum Teil an die Hauptfigur in *Staring at the Sun* erinnert und die Beschäftigung mit persönlicher Geschichte sichert. Es zeigt sich daher, dass die Entwicklung Barnes zum Interesse für die offizielle Seite der Geschichte keine Entwicklung weg vom Interesse für das Individuum ist.

Abschließend soll noch erwähnt werden, warum Barnes Beschäftigung als London-Korrespondent des New Yorker (*Letters from London*) und seine Samm-

² So heißt es z.B. bei Moseley (S.91), *Staring at the Sun* sei „... his least witty book before *The Porcupine* ...“.

lung von Kurzgeschichten über das Britisch-Französische Verhältnis (*Cross Channel*) hier größtenteils unbehandelt bleiben. *Letters from London* beschäftigt sich zwar auch mit Nationalidentität, ist aber eine Sammlung von nicht-fiktionalen Aufsätzen, und erfordert eine andere Art der Bearbeitung als die in dieser Arbeit vorgenommene. Ähnliches gilt auch für *Cross Channel*, das von Barnes nicht als Roman entworfen wurde, sondern als eine Sammlung von Kurzgeschichten, die auch einzeln veröffentlicht wurden bevor *Cross Channel* erschien. Ein wichtiger Bestandteil der Argumentation in dieser Arbeit ist die Typologie Nunnings, die sich aber nur auf Romane beschränkt. Eine Miteinbeziehung dieser beiden Bücher macht also eine andere Herangehensweise nötig. Diese würde weitere Gesichtspunkte liefern, die aber über die hier angestrebten Ziele hinausgehen.

2. Lebensgeschichte: *Staring at the Sun*

Bevor mit einer Auseinandersetzung mit dem Charakter dieses Romans als historischem Roman begonnen wird, sollen zwei weitere Gattungen erwähnt werden, deren Elemente eine Bedeutung finden. Es handelt sich dabei um die fiktionale Biographie und den Bildungsroman, was nahe liegt, denn der Leser ist sowohl Zeuge des fast hundertjährigen Lebens der Protagonistin als auch der Veränderungen und Erfahrungen, die sie durchlebt. Dabei zeigt sich, dass die Nähe dieser beiden Genres zur Individualität und Individuation mitkonstituierend sind für die historische Beschaffenheit der Erzählung.

2.1. Entstehung des Bildungsromans nach Bakhtin

In dem Essay „*The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)*“ setzt sich Bakhtin mit dem Bildungsroman und seinen Vorläufern auseinander (1986: 10-25). Dabei geht es nicht um eine narratologisch-strukturelle Genrestudie, sondern er zeigt auf, wie sich der Bildungsroman aus der Veränderung thematischer Motive bezüglich der

Hauptfigur aus anderen Gattungen entwickelt hat. Seine Argumentation stützt sich auf die Schwerpunkte *plot, time* und *depiction of the world*, womit er sich in relativer Nähe zu Nünning befindet, bei dem sich ähnliches als Grundlage der Merkmalsmatrizen seiner Typologie in den Punkten „Relationierung und Gestaltung der Erzählebenen“, „Dominanter Zeitbezug und Vermittlungsformen“ und „Verhältnis des fiktionalen Geschichtsmodells (der erzählten bzw. thematisierten Geschichte) zum Wissen der Historiographie (bzw. den in einer Gesellschaft als gültig unterstellten Kenntnissen von der Vergangenheit)“ findet (1995a: 219-291).³ Beiden geht es um die Einordnung nach thematischen Gesichtspunkten, wobei Bakhtin es vermeiden möchte „statically formal or normative“ zu sein weshalb es ihm um „prevalence“ geht (1986: 10), wie auch Nünning um Dominanzverhältnisse. Diese Gemeinsamkeiten erlauben es letztendlich, die Thesen Bakhtins an den Stellen einzubeziehen, wo sich Bildungsroman und historischer Roman in *Staring at the Sun* berühren.

Bakhtin stellt folgende Klassifikation auf: „according to how the image of the hero is constructed: the travel novel, the novel of ordeal, the biographical (autobiographical) novel, the *Bildungsroman* (Hervorhebung im Original)” (1986: 10). Dabei ist nicht nur die Hauptfigur von Interesse, sondern auch der Hintergrund, sowohl sozial als auch lokal und temporal, vor dem sie sich bewegt. Für die drei erstgenannten Gattungen werden hier, auf das nötigste beschränkt, seine Thesen aufgeführt.

1. Im Reiseroman steht der Held selbst eher im Hintergrund, er dient dem Zweck räumliche und soziale Mannigfaltigkeit darzustellen. Zeit ist sehr schwach entwickelt, wenn dann nur als Zeit des Abenteuers („adventure time“); auch „biological time“, d.h. das Alter des Protagonisten ist eher unwichtig. Es ändert sich die Welt um den Helden herum, er selbst bleibt unverändert: „This novel does not recognize human emergence and development“ (1986: 11).
2. Der Typ „novel of ordeal“ erzählt von einer Reihe von Prüfungen des Helden, bei denen er Treue, Mut, Noblesse etc. zeigt. Die Welt ist ein Prüfstein für den Helden, dessen Qualitäten feststehen und sich auch nicht verändern. Das Bild des Helden geht auf ein komplexeres Menschenbild zurück, das in einer langen Tradition steht. Wir kennen es aus der Antike von den griechischen Ro-

³ Insbesondere siehe dazu S. 230, 238, 248 in Form von zusammenfassender Tabellen.

manzen, aus den frühen christlichen Hagiographien, aus dem Barock von der „adventure-heroic novel“ oder der „pathos-filled, psychological, sentimental novel“ (1986: 12-14). Der *plot* entspringt einer Abweichung vom normalen sozialen Lebensweg, zu dem es dann zurückzukehren gilt, d.h. „the events of a novel of ordeal, ..., do not create a new type of life, ...“ (1986: 14). *Time* tritt vor allen in stark fiktionalisierter Form auf, als „adventure time“ oder „fairy-tale time“, d.h. da es sich z.B. um Tage handelt, in denen ein ganzes Jahr vergeht, geht es hier nicht um wirklichkeitsgetreue Darstellung, und konsequenterweise gilt: „it [time] lacks the means for actual measurement [...] , and it lacks historical localization“ (1986: 15). Die Welt, in der sich der Held bewegt, spielt, ebenso wie die Nebenfiguren, eine eher untergeordnete Rolle, für die zwar gilt, dass „geographical exoticism prevails over social“ (1986: 15), aber ansonsten genügt sie als reiner Hintergrund. Es findet keine verändernde Interaktion statt, die Welt ist dem Held keine Schule, sondern lediglich ein Ort der Prüfung.

3. Im biographischen Roman findet auch eine Abweichung vom geplanten Lebensweg statt, aber ihre Art ist nicht exotischer Natur, sondern basiert auf dem „normalen“ Leben (im Gegensatz zur *novel of ordeal*). Somit kreist die Handlung um einen recht statischen Protagonisten: „The conception of life [...] that underlies the biographical novel is determined either by life’s objective results (works, services, deeds, feats) or by the category of happiness/unhappiness (with all of its variations)“ (1986: 17). Neu ist zum vorherigen Genre das Auftreten der „biographical time“, die sich jenseits von Anachronismen in realistischer Form präsentiert. Ereignisse erscheinen als einmalige und eingeordnete Vorkommnisse in der Lebensgeschichte. Die biographische Zeit ist in Epochen oder epochale Vorgänge eingebettet und benutzt hauptsächlich Generationen als zeitlichen Maßstab. Jedoch ist sie an das Individuum gebunden: „... the biographical novel does not yet know true historic time“ (1986: 17-18). Die Romanwelt ist jetzt ebenfalls mehr als reiner Hintergrund, vor dem sich die Handlung abspielt. Nebenfiguren, Orte und Landschaften nehmen eine signifikante Rolle im Leben des Helden ein und verändern sein Leben, nicht aber sein Wesen. Das Zusammenspiel von Romanzeit und –welt führt dann zu einem höheren Grad an Realismus: „Because of the link with historical time and with the epoch, it becomes possible to reflect reality in a more profoundly

realistic way“ (1986: 18). Jedoch ist der Held immer noch unbeweglich in seiner Persönlichkeit: „The events shape not the man, but his destiny changes ...“ (1986: 19).

So unterliegen nach dieser Typologie sowohl Handlung, Zeit und die Welt und ihre Darstellung dem Wandel. Erst der Bildungsroman bereichert die Literatur um das Phänomen des sich verändernden Helden. Bakhtin unterscheidet zwischen fünf Subkategorien der Gattung „novel of emergence“, wobei ihm die, in der „individual emergence“ untrennbar an „historical emergence“ gebunden ist, am wichtigsten ist (1986: 21). Der Held steht nicht mitten in einer Epoche, sondern immer wieder an den Übergängen von der einen in die andere. Dadurch kommt es zu einem „new, unprecedented type of human being“ (1986: 23). Die historische Zukunft wird zu einer organisierenden Kraft, die Fundamente der Welt ändern sich und der Mensch mit ihnen, wodurch „problems of reality and man’s potential, problems of freedom and necessity, and the problem of creative initiative“ thematische Prominenz erlangen (1986: 23-24).

Im weiteren Verlauf des Essays bezieht sich Bakhtin vor allem auf Johann Wolfgang von Goethe, abschließend auch auf Rousseau. Dort gewinnen seine Ausführungen in der Anwendung Präzision, die bedingt durch ihre Kürze im Allgemeinen manchmal fehlt. Die Trennschärfe der Typologie erscheint etwas willkürlich und in Anbetracht des anfänglichen Vorsatzes, keine statischen Kriterien verwenden zu wollen, mitunter auch fraglich.⁴ Dennoch ist sein Gedankengang von Interesse, denn er lässt sich in thematischer Hinsicht aussagekräftig auf *Staring at the Sun* übertragen und er stellt zudem einen bedeutsamen Zusammenhang zwischen Individuation und Historie her.⁵

⁴ Dessen ist sich Bakhtin aber anscheinend auch bewusst: „..., this [der fünfte Subtypus] *Bildungsroman* is directly related to the early biographical novel of emergence (Hervorhebung im Original).“ (1986: 24) Es stellt sich hier z.B. die Frage, worin genau diese Relation besteht und was sie bedeutet.

⁵ Vgl. dazu auch Fügers (schon ältere) These von der „Entstehung des historischen Romans aus der fiktiven Biographie, z.B. in der Zusammenfassung seiner Arbeit (1963: 222-227).

2.2. Elemente des Bildungsromans in *Staring at the Sun*

Geht man von Bakhtins Standpunkt aus, so lassen sich durchaus Mischformen der oben aufgeführten Genres bilden bzw. prinzipiell ist es möglich, Elemente der Vorgänger des Bildungsromans in den letzteren zu einführen. In *Staring at the Sun* befindet sich die Protagonistin Jean Serjeant beispielsweise auch auf Reisen (die sie allerdings nicht unverändert lassen) und ebenso hat der Roman einen Hang zum biographischen, da er einen Überblick über signifikante Ausschnitte in Jeans gesamten Lebens gibt. Die Auswahl dieser Ausschnitte entsteht durch die zu Anfang gestellte Frage, wie man über ein langes Leben zurückblickt, welche in der Form der erlebten Rede durch die Protagonistin gestellt wird. Zur Beantwortung dieser Frage greift sie die „Incidents“ ihres Lebens auf (5).

Den Startpunkt von Jeans Persönlichkeitswerdung bilden auf den ersten zwölf Seiten des Romans einige Kindheitserlebnisse mit ihrem Onkel Leslie und frühe Erinnerungen an einige Bilder im Haus ihrer Eltern (insgesamt über einen Zeitraum von fast zwei Jahren). Charakteristisch für Jean ist dabei vor allem, dass sie vieles von dem was Leslie ihr sagt oder was sie wahrnimmt, trotz ihres wachen und neugierigen Geists nicht versteht (7,14). Die für den Roman als Leitmotive gebrauchten Fragen und die Suche nach den Antworten treten hier zu ersten Mal in Erscheinung. Sie sind in ihrer Natur kindlich naiv, wie auch Jean zu diesem Zeitpunkt ihres Lebens, und entspringen teilweise Leslies Falschankünften und Geschichten sowie der Tatsache, dass sich niemand darum bemüht Jean irgendetwas von dem, womit sie aus der Erwachsenenwelt konfrontiert wird, zu erklären. So fragt sie z.B., was mit den Sandwiches von Charles Lindbergh geschah, die er während seines Atlantikfluges nicht aß, warum der Nerz so zählebig ist oder warum es verwerflich ist, zu streiken oder an der Börse zu handeln (12, 15, 16). Diese Fragen dienen wegen ihrer wiederholten Verwendung als kohärenzerzeugende Mittel und als Spiegel für Jeans Persönlichkeit, da sich an ihren Antworten eine Reifung und Selbstwerdung ablesen lässt.

In ihrer Jugend hat sich vorerst an Jeans Unwissenheit und Erfahrungslosigkeit nichts geändert, aber zusätzlich ist bei ihr eine Angst davor entstanden, für alles mögliche die Verantwortung zu tragen oder kommunikativ zu versagen (17). Der nächste „Incident“ – der Einzug Tommy Prossers bei den Serjeants – und die

Jahre des Zweiten Weltkrieges zeigen Jean auf dem Weg zur jungen verheirateten Frau. Ihre Lebensentscheidungen werden immer noch weitestgehend für sie getroffen (18) und auch die längeren Gespräche mit Prosser bringen weitere (ebenfalls leitmotivisch verwendete) nur zum Teil reifere Fragen, z.B. die nach der Natur des Mutes (46) und wieder einmal Geschichten und Erzählungen aus einer ihr fremden Welt (der des Luftkampfes). Allerdings ist Prosser im Gegensatz zu ihrem Onkel Leslie ehrlicher und sensibler, z.B. wenn er sie vorsichtig vor ihrer Ehe mit Michael Curtis warnt (37–38). Diese einzugehen und das behütete Elternhaus zu verlassen ist ihre erste eigenständige Entscheidung und die darauf folgende Initiation in ihr unglückliches Ehe- und Sexualleben ist für die durch missverständlich Aufklärungsbücher (38-40) kaum vorbereitete Jean entsprechend verletzend (53, 57-59).

Am Ende des ersten Teils des Romans zeigt sich der Gegensatz von Wissen und Unwissen bei Jean in einer Liste aus „Dingen“, die sie weiß und kann und denen, die sie noch lernen möchte (56). Dieser Aufzählung, die einen Einblick in ihre Unsicherheit und auch Unzufriedenheit mit ihrem Leben gibt, steht der letzte Abschnitt des ersten Teils gegenüber: „... Jean felt that now she knew all the secrets; all the secrets of life. [...] She was grown-up“ (63). In dieser (Selbst)-Täuschung mag die Hoffnung begründet sein, die im Laufe ihrer Ehe frustriert wird. Das Zusammensein mit Michael verhindert für lange Zeit Jeans weitere Entwicklung.⁶ Ausgehend davon, dass sie die alleinige Schuld an den Dissonanzen im Eheleben hat (68-69), erträgt sie seine herablassende Behandlung und dass er sie einmal schlägt und als „imbecile“ und „woman“ beschimpft als sie ihn einmal darauf hinweist, dass er Verantwortung für ihre Schwierigkeiten mitträgt (71). Durch die danach entstehende Distanz beginnt Jean, sich ihrer eigenen Lage bewusst zu werden: „She wasn't miserable, though she was scarcely happy“ (73). Die in ihr stattfindende Veränderung in den nächsten Jahren wird nicht erzählt, sondern erst dann sichtbar, als die mit 38 Jahren⁷ zum ersten Mal schwangere Jean Michael mitteilt, dass sie ihn nach der Geburt des Kindes verlassen werde (74). Sie bemerkt ihre Veränderung auch daran, dass sie zum ersten Mal feststellt, ihm

⁶ In diesem Zusammenhang überrascht es nicht, dass nur neun Seiten benötigt werden, um zwanzig Jahre Ehe zusammenzufassen. Die formale Kürze deutet hier auf die geringe Relevanz der Ereignisse für die Protagonistin.

⁷ Jeans Alter wird durch einen Satz am Anfang des Buches bestimmt: „Jean was seventeen when the War began, ...“ (16). Dementsprechend ist sie 1922 geboren, und alle weiteren Lebensdaten lassen sich somit zeitlich ungefähr einordnen.

nicht ausschließlich unterlegen zu sein, und mit teilweise bewusst gesteuerter Launenhaftigkeit experimentiert sie mit ihren Gefühlen zur Selbstentdeckung. Der Grad ihrer Selbstkenntnis ist nun höher: „She did not particularly like this phase of dishonesty, but thought it important; she was not yet brave enough to be completely honest” (76).

Bei Moseley heißt es: „... part 2 polishes off the marriage quickly, turns to Jeans travels and the getting of wisdom, and ends with the death of Uncle Leslie and the middle-aged Gregory’s reflection on it” (1997: 103). Moseley untersucht die Art wie Jean zu ihrer Weisheit gelangt nicht. Damit versäumt er einen wichtigen Aspekt des Buches, denn wie sich später zeigt, ist Jeans Selbstfindung der Schlüssel zum dritten Teil, von dem er schreibt: „... part 3 is about an ancient woman and Gregory’s unanswerable questions“ (1997:103). Wie im weiteren Verlauf noch gezeigt wird, übernimmt Gregory einiges seiner Lebensproblematik von seiner Mutter, womit der Roman sich implizit durch ihn auch mit ihr beschäftigt und sich ebenfalls in Bakhtins Auffassung einfügt, der biographische Roman als Vorläufer des Bildungsromans beschäftigt sich unter anderem mit den Generationen und deren Verhältnis zueinander (1986: 17-18).

Mit Jeans Trennung zeigt sich auch ihr Emanzipationsverständnis, welches später zeitgeschichtlich passend mit dem der Radikalfeministin Rachel in den späten 1970ern bzw. frühen 1980ern kontrastiert wird. Ihr Frauen- und Männerverständnis entspringt ihrer Ehrfahrung aus 20 Jahren Eheleben und Dorfgemeinschaft: „Men should be pitied, Jean thought; pitied, and left. Women were brought up to believe that men were the answer. They weren’t. They weren’t even one of the questions“ (78). Sie weiß um die soziale Ungleichheit, und dass sie auf sich selbst angewiesen ist, was symbolisch durch das von ihr bei ihrem ersten Besuch bei Dr. Headly in London geprägte Metallband angeführt wird: „JEAN SERJEANT XXX, it said reassuringly“ (78).

Wenn auch Jeans „getting of wisdom“ nicht detailliert gezeigt wird, sondern eher die Erfahrungen die dazu führen und deren Resultate, so sind die dahinter stehenden Mechanismen nicht verborgen geblieben, da sich Jeans Bildung aus ihrer Lebensgeschichte ergibt. Die Eigenständigkeit ihres Lebens, deutlich gezeigt durch ihre Intervention in Leslies Erzählung Gregory gegenüber von „masculine adventures“ (81) oder durch den Pragmatismus, mit dem sie ihr Leben als alleinerziehende Mutter in den 1960ern und 1970ern bestreitet, schlägt sich schließlich

in der Art, wie Jean ihre nächste Erkenntnis gewinnt, nieder. Nach einigen kurzen Reisen in Europa stellt sie ihre eigene Version der Sieben Weltwunder auf, um diese dann in ihren Mittfünfzigern zu bereisen. Dazu gehört für sie als siebtes und letztes der Grand Canyon, der auf ihrer Liste das einzige nicht von Menschenhand geschaffene Weltwunder ist. Für den Roman bezeichnend ist, dass sich der Versuch des Abarbeitens von Punkten auf einer Liste nicht erfolgreich durchführen lässt, ebenso wenig wie das definitive Beantworten einer Frage. Der Besuch im Grand Canyon beschließt nicht etwa eine Unternehmung, sondern führt in Jean eine neue Frage nach Glauben und nach Vernunft als Mittel des Geistes herbei und es wird symbolisch angedeutet, dass es hier keine abschließende Antwort zu finden gibt. Man kann nicht die „Seven Wonders of the World“ besuchen und dann das Sicht-Selbst-Fragen – auf Englisch „to wonder“, ein Wortspiel, das sich erstaunlicherweise in der Sekundärliteratur nirgendwo erwähnt findet – ein für alle Male beendend vollzogen haben : „Reason, and man’s ingenuity, had erected the first Six Wonders of the World that Jean had visited. Nature had thrown up the seventh, and it was the seventh which had thrown up the questions” (99). Konsequenterweise führt der Besuch bei Prossers Witwe, unternommen mit dem Ziel von Prossers Schicksal zu erfahren, ebenso wenig zu einer Aufklärung, denn Prosser gilt als vermisst.⁸

Der erwachsene und später auch alternde Gregory eröffnet einen neuen Blickwinkel in *Staring at the Sun*. Bis zur Mitte des Romans ist die Erzählform größtenteils in der erlebten Rede aus Jeans rückblickender Perspektive gehalten, was zu anfangs eine direkte und den Leser stark involvierende Erzählung konstituiert. Im ersten Teil noch oft in Reinkultur gehalten vermischt sich dies im zweiten mit zunehmenden Maße mit einem impliziten allwissenden Erzähler. Zuerst sind es nur einzelne eingestreute Worte, die nicht dem Register Jeans entsprechen, z.B. wenn es heißt: „*Woman*, two anodyne syllables which he redefined for her: *all that exasperates me* was the new meaning“ (72, Kursiv im Original, Unterstrichen von mir). Mit der neuen Stimme Gregorys – ebenfalls oft in der erlebten Rede – erhält aber auch die Erzählinstanz öfter das Wort und es findet somit eine meistens immer noch implizite Charakterisierung der Figuren statt, wenn deren Gedanken oder Handlungen beschrieben werden. So heißt es z.B. von Jean: „...

⁸ Wie Prossers Witwe ausführt: „If he’s missing maybe he isn’t killed, and if he’s killed he isn’t missing, is he ?” (103)

she had all the normal wishes for her son“ (106) oder „... she idly constructed her own images ...“ (106) oder von Gregory „... replied Gregory with a pedantic and, as his mother thought, rather charming half-smile“ (113), wobei letzteres Beispiel noch die nächste stattfindende Form der Charakterisierung aufführt, nämlich die der gegenseitigen durch die Figuren. Teilweise sind ganze Textpassagen einzelnen Fokalisierungsinstanzen überlassen, aber die Wechsel zwischen ihnen sind auch zahlreich innerhalb eines Abschnittes zu finden. Damit entsteht einerseits immer wieder der Eindruck von Nähe zu den Figuren und deren Empfindungen. Andererseits macht es mitunter ein genaues Hinsehen erforderlich, wenn eine Aussage einer Person zugeschrieben werden soll – denn auch hier ist insbesondere für die „Bildung“ Jeans und das Verständnis von Gregory die Faustregel gültig, dass jede explizite Fremdcharakterisierung eine implizite Eigencharakterisierung darstellt. Die inhaltliche Schwerwiegendheit der Fragen der Figuren spiegelt sich also in der äußeren Form der erzählerischen Vermittlung wieder. Somit geht es Barnes wohl kaum darum, durch seinen „gerühmten[n] Plauderton und die erzählerische Ironie ... sich über seine Figuren zu erheben“ (Körte 1991: 84), denn wie für Barnes und die Postmoderne im Allgemeinen typisch ergibt sich der Sinn eines Textes an dieser Stelle durch das Zusammenspiel von Form und Inhalt. Ebenso widersinnig ist in diesem Zusammenhang auch der „Verdacht, dass den Erzähler⁹ seine beiden Hauptfiguren gar nicht interessieren“ (Körte 1991: 84), denn ein großer Teil der Personenbeschreibung, und damit ein maßgeblicher Teil des bildungsromanhaften an *Staring at the Sun*, ist an das Zwischenmenschliche und somit beispielsweise an die Zuneigung von Mutter und Sohn zueinander gebunden.

Letztere findet sich in den letzten Passagen des zweiten Teil wieder, ebenso wie die Gefühle, die Gregory und Jean für Leslie zeigen, als er auf dem Sterbebett liegt und das Verhältnis Jeans zu Rachel. Dabei ist es hauptsächlich das Mittel des Kontrastes, welches die einzelnen Figuren erst sich selbst und dann Jean darstellen lässt, indem Gegensätze zur Hauptfiguren des Romans auftreten. Gregorys innere Unruhe und sein Nachdenken über den Tod dienen dazu, Jeans größere Ruhe und Akzeptanz ihrer selbst aufzuzeigen, was im dritten Teil des Buchs noch vertieft behandelt wird. Die Gespräche mit Rachel sind die ersten Konversationen, in denen Jean ihre Standpunkte offen vertritt und von ihrer Ehe spricht. Ein Bei-

⁹ Gemeint ist wahrscheinlich der Autor.

spiel ihrer gewonnenen Reife ist der bildhafte Vergleich ihrer und Rachels verschiedenartiger Emanzipationsbemühungen (123). Ihre Ratlosigkeit hat Gewissheit und sprachlicher Kompetenz Platz gemacht. Sie ist sich jedoch ihrer nicht völlig sicher („She'd asked another question that wasn't a real question.“, 120) und auch der Gedanke an ihr Alter und den vielleicht nahenden Tod verunsichert sie, sodass sie sich außer Stande sieht, mit Rachel zu schlafen: „She wondered if they could possibly go on like this. It seemed unlikely. But the idea of anything more brought on thoughts of panic, dryness, age“ (126).

Abschließend unter der Beziehung zwischen Jean und Rachel stehen ihre wieder aufgegriffenen Betrachtungen zur Natur des Mutes, die Jean zwar nicht beantworten kann, aber dennoch ist sie nicht ohne Standpunkt: „You just did things, or you didn't do things, that was all“ (128).¹⁰ Dieses Thema ist auch Gegenstand ihres kurzen Gesprächs mit Leslie (129) und auch der posthumen Gedanken Gregorys (134). Wie der erste endet der zweite Teil mit einigen Gedanken Jeans, diesmal zur Ignoranz der Männer, die sich weigern, die Bedürfnisse der Frauen wahrzunehmen oder zu berücksichtigen. Diese Erkenntnis Jeans entstammt – gemäß dem Ausspruch „Reisen bildet“ – Jeans Reflektionen aus ihrer Reisezeit: „...being in China was like living with a man“ (135).

Im dritten Teil des Romans verschiebt sich die Dominanz der Fokalisierung von Jean auf Gregory, dessen Handeln und Denken ungefähr die Hälfte des dritten Kapitels ausmachen. Durch die enge Verbindung von Mutter zu Sohn und Jeans Gedanken um ihr eigenes Leben und ihre Sorge um Gregory entsteht hier aber auch eine Verbindung zur Protagonistin. Die Unfertigkeit Gregorys, seine Ängste und Ansichten, insbesondere aber sein Hang zum Fragen und Hinterfragen, stehen der Gelassenheit Jeans gegenüber. Besonders zugespitzt findet sich dieser Unterschied in Gregorys Gedanken zu seinem Tod und Selbstmord, wobei er die vierzig Jahre jüngere der Hauptfiguren ist und seine Mutter nun schon ein Jahrhundert lebt.

Gregory lebt ein sehr kontaktscheues Leben, das sich im Desinteresse seiner Mutter für alles Äußere spiegelt, als sie ihm sagt: „I'm nor interested in *their* old times, and as for mine, I'm keeping them to myself“ (142, Hervorhebungen im Original). Dieses Desinteresse wird schon kurz vorher angedeutet: „She lived in-

¹⁰ Weiterhin lernt sie – symbolisch für ihre fortgeschrittene Bildung – den Zigarettenrick von Onkel Leslie (129) und klärt damit eine weitere Frage aus Kindheitstagen.

creasingly inside her head, and was content to be there" (140) und "She had long since given up following public events" (141). Die science-fiction-artigen Ausführungen dienen als Hintergrund für Gregorys Aktivitäten und die dabei aufgeworfenen allgemeineren Fragen, die im nächsten Kapitel behandelt werden. Jeans Entwicklung zeigt sich in den Gesprächen mit Gregory sowie seinen Gedanken. Die Verwirrung, die Jean beispielsweise durch Leslie als Kind erfuhr, hat sie ebenso wie ihre damalige Suche nach Antworten an Gregory weitergegeben: „His mother's tendency to the enigmatic was definitely increasing“ (156). Sie selbst versteht ihren Sohn, da er ihr teilweise ähnelt (157). So stellt beispielsweise auch er sich die Frage, was Mut ist, kommt aber zu keinem Abschluss (165-166), im Gegensatz zu Jean, die feststellt: „It was brave to carry on believing all your life what you believed at the start of it“ (181).

Schließlich finden einige Suchen doch ein Ende. Jean stellt eine vollständige Version der „seven private wonders of life“ auf (181).¹¹ Gregorys Fragen zu Religion, Tod und Selbstmord kann sie nach bestem Wissen und Gewissen beantworten (181) und wie ihre späteren Gedankengänge aufzeigen, handelt es sich bei den Antworten um aus ihrer Lebenserfahrung und -philosophie stammende (189-191). Dabei spielt es auch eine Rolle, dass sie sich der Unklärbarkeit dieser Fragen bewusst ist, jedoch anders als die Bezugspersonen ihres Lebens nicht mit dem Verweis darauf, dass es sich bei diesen Fragen nicht um „real questions“ handelt, versucht ihrem Sohn zu helfen. Schließlich wird auch die anfangs aufgeführte Liste der „Incidents“ abgeschlossen. Zu ihrem Flug mit Gregory heißt es: „As Gregory tenderly snapped the seatbelt across her stomach, she thought, this is going to be the last Incident of my life. Oh, other things may happen; one thing in particular, a Wonder still to come. But this is the last Incident. The list is closed“ (193). Symbolisch für das Ende ihrer Entwicklung übergibt sie Gregory das Metallband mit ihrem Namen und den drei X, welche als Variablen, Platzhalter sozusagen, gesehen werden können, die er noch zu füllen hat, sie aber nicht mehr. Wie Gregory vor seinem gewichtigen Gespräch mit Jean bemerkt: „... if she hadn't necessarily attained wisdom, [she] had at least discarded all stupidity“ (185).

¹¹ Im Gegensatz dazu steht Gregorys Versuch, eine ausschöpfende Liste mit allen Möglichkeiten zur Existenz Gottes aufzustellen. Kaum hat er 14 Möglichkeiten durchgespielt und lässt seinen Gedanken freien Lauf, fällt ihm eine fünfzehnte ein (162-166).

Im Sinne Bakhtins kann somit sehr wohl von einem Bildungsroman gesprochen werden. Stationen von Jeans persönliche Entwicklung („individual emergence“) sind an die historische („historical emergence“) gebunden. Der Zweite Weltkrieg bringt Prosser in ihr Leben als ihr bisheriger Gesprächspartner Leslie auf der Flucht zuvor das Land verlassen hat. Die bürgerlich-konservative Gesellschaft der 1950er und 1960er ist ausschlaggebend für die Art ihrer Initiation und danach ihrer Emanzipation. Als die Menschheit schließlich mächtige Computersysteme erfunden hat, um den Wissensdurst der Menschheit zu befriedigen, ist dennoch die Rätselhaftigkeit von Jeans Fragen geblieben und erst ihre persönliche Ruhe verursacht die geistige. Dementsprechend ist die Darstellung der Welt, auf die im nächsten Teil weiter eingegangen wird, auch die einer Welt im Wandel, die im Zusammenspiel mit der Selbstwerdung der Figur steht. Der *plot* bedient sich des Reiseromans und nimmt Anleihen bezüglich der „novel of ordeal“, denn Jean weicht vom Standardlebensweg der Gesellschaft ab, wird aber durch das 21. Jahrhundert wieder in die Normalität zurückgeholt. Bezüglich der Zeit ist hier am ehesten die zum biographischen Roman aufgeführte „biological time“ zutreffend, da durch sie der von Bakhtin in diesem Zusammenhang aufgeführte Realismus Gewicht erhält. Durch das science-fiction-Element in der Zeitgestaltung kommt hier auch die oben erwähnte organisierende Kraft der Zukunft zur Geltung, wozu auch stimmig passt, dass philosophische Fragen im dritten Teil des Romans besonders zum Tragen kommen.

2.3. *Staring at the Sun* als realistischer historischer Roman

Wie sich in der nun folgenden Einordnung von *Staring at the Sun* als realistischer historischer Roman gemäß der „Merkmalsmatrix“ bei Nünning (1995a: 267) zeigt, hat die Anwendung des Bakhtin'schen Ansatzes einen großen Einfluss auf die Interpretation des Buchs. Es liegt nahe, in der leitmotivisch durchzogenen Entwicklung Jeans eine dominant autoreferentielle Selektionsstruktur auszumachen, die schließlich in Gregorys Nachforschungen an GPC (General Purposes Computer) und TAT (The Absolute Truth) im dritten Teil gipfelt. Dem gegenüber stehen aber die außertextuellen allgemeinen Realitätsreferenzen, die nicht zu einer

genauen Angabe von Jahreszahlen führen sollen, sondern für eine „präzise Verankerung der fiktiven Handlung in ein sowohl raum-zeitlich als auch gesellschaftlich differenziertes geschildertes Milieu“ (Nünning 1995a: 222) sorgen,¹² was auch mit dem Ausdruck von der „fiktiven Handlung im historischen Raum“ (Nünning 1995a: 263) bezeichnet wird. Weiterhin steht die Fiktionalität des Textes sehr schnell eindeutig fest, denn die über neunzigjährige Jean, die zu Anfang des Roman über ihr Leben zurückblickt, befindet sich im Jahr 2012 oder später; metafiktionale Elemente fehlen jedoch. Über den Roman verteilt finden sich Bezüge zu fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten, wie z.B. der Bildunterschrift zur Nerzjagd in Jeans Kinderzimmer (15), den Aufklärungsbüchern (38-40), Lexika (86) oder der Gedenktafel an Cadman (111) oder Gregorys Nachforschungen zum Tod Prominenter mittels GPC (154).

Durch die Wahl der Erzählsituation hauptsächlich als erlebte Rede liegt das Gewicht bei der Gestaltung der Erzählebenen eindeutig auf der erzählten Geschichte. Es wird von Jeans Kindheit, ihrer „Ichwerdung“ und ihrem „Lebensabend“ (Boedecker 1991:19) berichtet. Die Handlung ist somit teleologisch, weil schon am Anfang angedeutet wird, dass es um einen Rückblick über dieses Leben geht. Dieses wird chronologisch und szenenhaft geschildert, d.h. es werden ausgewählte Ereignisse („Incidents“) berichtet. Dabei wird durch verschiedene Methoden Kohärenz erzeugt, hauptsächlich durch die oben aufgeführten Leitmotive in den Fragen. Weiterhin von großer Wichtigkeit in diesem Zusammenhang sind die Flugzeuge, die für Fuentes symbolisch für Jeans Versuch auszubrechen und zu Erkenntnis zu gelangen, zu transzendieren stehen: “The novel is strewn with all sorts of aircraft, from a boy’s model airplane to Prosser’s Hurricane fighter. Like enchantment and disenchantment, planes rise and fall“ (1987: 3). Die kontinuierliche Darstellung Jeans Lebensgeschichte wird also durch mehr als ihre Erinnerungen erzählerisch zusammengehalten. Dabei sorgt die Geradlinigkeit der rückblickenden, also vergangenheitsorientierten, Erzählung ebenfalls für Zusammenhalt.

¹² Es ist nicht in allen Fällen möglich den Handlungszeitraum exakt zu bestimmen. Man kann zwar Jeans Geburtsjahr als 1922 ermitteln (s.o.), aber im späteren Verlauf werden die Zeitangaben ungenauer. Beispielsweise erfolgt Rachels Eintritt in den Roman als „Gregory’s girlfriend“ (112). Jean war mit 38 Jahren schwanger, dementsprechend ist das Geburtsjahr Gregorys 1960 oder 1961. Davon abhängig, was der Leser Gregory zutraut, ist er ungefähr zwanzig Jahre alt als er mit Rachel liiert ist, und die Romanhandlung könnte dann hier auf die späten 1970er oder frühen 1980er Jahre bestimmt werden.

Der hohe Grad an Stimmigkeit der dargestellten Welt wird durch die dominante Fokalisierung auf der Figurenebene, insbesondere durch die Figurenrede erzeugt. Das betrifft auch, wie oben bereits erwähnt, die Charakterisierung der Figuren. Die mitunter erscheinenden Listen, von Jeans erlernten und erwünschten Fähigkeiten am Anfang ihrer Ehe bis hin zu den „Privaten Sieben Weltwundern“ oder die zu den Möglichkeiten der Existenz Gottes, sind den einzelnen Figuren direkt zuordenbar, anders als beispielsweise die Aufzählungen im Kapitel „Chronology“ in *Flaubert's Parrot* (1985: 23-37). Somit ist der Anteil an spezifischen literarischen Darstellungsformen gering. Ebenso ist die Bewertung von Jeans Leben als „Dutzend-Schicksal“ (Wittstock 1991: 144) zutreffend, keiner der Protagonisten ist direkt an historischen Ereignissen beteiligt, auch Tommy Prosser ist nur einer von vielen, dessen Erlebnisse – den doppelten Sonnenaufgang ausgenommen – denen anderer Piloten gleichen.

Seine Betrachtungen zu den Vermittlungsformen abschließend findet Nünning im realistischen historischen Roman eine „dominant spielerische oder humoristische Gestaltung von Geschichte als Romanze oder Komödie“ (1995a: 267). Dass dieses auch für *Staring at the Sun* zutrifft, bedarf einer kurzen Ausführung. Gemeint ist die auf Hayden White zurückgehende Einordnung des *mode of emplotment* nach den Schemata beispielweise der Romanze, Satire oder der Tragödie, dem gegenüber „diskursiv-expositorische Reflexion über geschichtliches Geschehen und Historiographie“ stehen (Nünning 1995a: 236). Jeans Lebensgeschichte steht unter dem Stern der nicht erfüllten Liebe oder Zuneigung, was schon vor ihrer gescheiterten Ehe in ihren Gedanken an Prosser zum Vorschein kommt: „Suddenly, she pictured herself kissing Tommy Prosser ...“ (36). Die Beziehung zu Rachel führt sie auch nicht ins Glück: „She had lost touch with Rachel; friendship was as susceptible to mental fatigue as was belief“ (181). Also auch wenn Wittstock der Meinung ist, dass es Jeans Leben „an Höhepunkten und Tiefschlägen ... unübersehbar mangelt“ (1991: 144), so ist Jeans Leben kein leichtes und unbeschwertes und es macht Sinn, von tragischen, weil unerfüllten, Romanzen zu sprechen. Diesen Standpunkt vertritt auch Boedecker bezüglich des Fluges am Ende des Romans:

Zur symbolischen Vereinigung [Jeans und Prossers] kommt es kurz vor ihrem Tode, wenn Jean das genau umgekehrte Naturschauspiel erlebt: Sie sieht die Sonne zweimal untergehen. Und so wird aus einem ungewöhnlichen philosophischen Roman

auch noch ein Stück weit ein Liebesroman – freilich ein ebenso ungewöhnlicher.
(1991: 19)

Bei Betrachtung des Typologisierungskriteriums bezüglich des Verhältnisses des Geschichtsmodells des Romans zum Wissen der Historiographie fällt auf, dass *Staring at the Sun* in keinen der fünf Typen des historischen Romans genau zu passen scheint. Dabei ist der Grad der Fiktionalisierung von Raum und Zeit problematisch, denn der gesamte dritte Teil spielt in der Zukunft, was nicht zum realistischen historischen Roman passt. Zusätzlich stellen Gregorys Gespräche mit GPC, z.B. seine Nachforschungen in der „NATHIST“ Datenbank (148) oder zum Tod prominenter historischer Persönlichkeiten (154), eine implizite Thematisierung historiographischer Themen dar. Andererseits behält der Roman auch in diesem Teil seine vorherige relative Einfachheit in der Erzählweise. Die für historiographische Metafiktion, den revisionistischen oder metahistorischen Roman typischen formalen Variationen des Erzählmodus fehlen. Die Reflektionen Gregorys beinhalten weder Zweifel an Geschichtsschreibung noch Geschichtswissenschaft, noch stellen sie erkenntnistheoretische Fragen oder entwerfen alternative Geschichtsbilder. Einen möglichen Schlüssel zur Lösung dieses Problems bietet die Interpretation von David Lodge. Lodge sieht im dritten Teil des Romans eine Art Menippischer Satire, d.h. eine leicht polemische Abhandlung von Fragen der praktischen Philosophie (Lodge 1987: 21). Das wäre in Anbetracht der relativen Gewöhnlichkeit der Protagonistin und ihrer Zurückgezogenheit sinnvoll und stimmt auch mit Barnes Aussage überein: „I began to think about a book on courage, in war, in facing life alone and in front of the big questions that bother us all“ (Bruckner 1987: 3). Damit ist zwar nach wie vor eine Fiktionalisierung der Zeit festzustellen, aber diese kann in Anbetracht der thematischen Ausrichtung und deren Durchführung als von geringerer Wichtigkeit betrachtet werden.¹³

Ansonsten fügt sich *Staring at the Sun* weiterhin in die Merkmalsmatrix des realistischen historischen Romans ein. Die erzählte Geschichte korreliert mit dem Wissen der Historiographie, und der hohe Grad an Plausibilität und Anschließbarkeit entsteht durch die Paarung der Allgemeinheit der Realitätsreferenzen mit der Erzählsituation der erlebten Rede. Die dadurch entstehende Subjektivität der Betrachtung ist die Subjektivität einer Zeitgenossin und sorgt dadurch nicht nur für

¹³ Vgl. dazu auch Nünning (1995a: 266), der erwähnt, dass beim realistischen historischen Roman „metahistoriographische Reflexionsfunktionen eine allenfalls untergeordnete Rolle spielen“.

Kohärenz, sondern auch für die Verflechtung von erzählter Lebensgeschichte der Protagonistin mit dem Geschichtswissen des Lesers. Dass sich dies auch in der Zukunft abspielt, ist die konsequente Weiterentwicklung der Bilder, von denen Barnes sagt, dass sie als „Bilder“ oder „seltsame Geschichten beginnen“ und dann als „Metaphern“ enden (Moseley 1997: 103).

Darin kann man einen „ironischen Abgesang auf das Joch der modernen Technik“ (Escherig 1991: X) oder ein pessimistisches, zyklisches Geschichtsmodell (Wittstock 1991: 144) sehen. Wichtig ist, dass solche Interpretationen auf der Basis der Primärillusion durch starke Verwendung von „Erlebnis-, Geschehens-, Situations- und Figurenillusion“ (Nünning 1995a: 266) entstehen. Die von Nünning an gleicher Stelle erwähnten Prinzipien der „Sinnzentriertheit“, „anschaulicher Welthaftigkeit“ und „Perspektivität“ sind ein Ergebnis der Verknüpfung von historischer und persönlicher Thematik, die in *Staring at the Sun* ein Ergebnis einer hybriden Romanform aus historischem Roman, Bildungsroman und dessen Vorläufern im Sinne Bakhtins – insbesondere auch des biographischen Romans – sind.

Insgesamt betrachtet zeigt sich also, dass *Staring at the Sun* als realistischer historischer Roman zu bezeichnen ist. Die bei Fuentes und besonders bei Lodge angestellten Vergleiche zu *Flaubert's Parrot* sind demzufolge etwas unglücklich, denn sie erwarten von beiden Büchern ähnliches. *Flaubert's Parrot* ist als „historiographische und biographische Metafiktion“ (Nünning 1998a) einzustufen, zielt also sowohl inhaltlich wie formal auf andere Themen. *Staring at the Sun* ist eine Lebensgeschichte, die ihre Protagonistin als Mensch ins Zentrum der Betrachtung stellt, und nicht etwa die Frage nach der Möglichkeit einer Biografie. Erst in der Vermischung von privater und öffentlicher Geschichte gelangt der Roman zu seiner Aussage über die Schwierigkeiten der Selbsterkenntnis, Selbstfindung und Selbstwerdung. Jeans abschließendes Lächeln im Angesicht des erhabenen Momentes (195), der auch in formaler Hinsicht eine Klammer um den Text bildet, erzeugt einen treffenden Ausklang ihres langen Lebens. Sie erlebt ihn auf eine einzigartige Weise, nämlich so, wie nur sie, geprägt durch die einzigartigen Ereignisse zu ihrer Lebzeit, es wahrnehmen kann. Am Ende hat sie, die gewöhnliche Frau mit dem Dutzend-Schicksal, etwas einzigartiges erreicht, in dessen Natur es liegt, dass man danach zur Erde zurückkehren muss. Sie hat der Sonne ins Gesicht gesehen und es im Gegensatz zu Tommy Prosser überlebt. Der abschließende Satz

des Romans deutet das Ende ihrer Bildung, vielleicht auch ihres Lebens an. Sie wendet sich ab um wieder eine normale, nicht unbedingt eine gewöhnliche Frau zu sein: „The aeroplane turned away, and they began to lose height“ (195).

3. Von der Katastrophe zur Kunst: *The Porcupine*

Im Vorgänger zu *The Porcupine* mit historischer Thematik *A History of the World in 10 ½ Chapters* schreibt Barnes:

How do you turn a catastrophe into art?
Nowadays the process is automatic. A nuclear plant explodes? We'll have the play on the London stage within a year. A President is assassinated? You can have the book or the film or the filmed book or the booked film. War? Send in the novelists. [...] We have to understand it, of course, this catastrophe; to understand it, we have to imagine it, so we need the imaginative arts. But we also need to justify it and forgive it, this catastrophe, however minimally. Why did it happen, this mad act of Nature, this crazed human movement? (125)

Es scheint, dass *The Porcupine* ein Produkt genau dieses automatisierten Prozesses ist. Das Ende des sog. Kalten Krieges bedeutete den Triumph des Westens über den Osten, nicht nur militärisch, sondern auch ideologisch. Für die Ostblock-Staaten stellte das, auch wenn es deren Bewohnern teilweise herbeigeführt hatten, in mancher Hinsicht eine Katastrophe dar, denn auf die „friedliche Revolution“ folgten neben der Verschlechterung der Lebensverhältnisse in vielen Gegenden unter anderem die sog. „ethnischen Säuberungen“ und die Kriege im ehemaligen Jugoslawien. Auch wenn Barnes, als er *The Porcupine* schrieb, diese Ereignisse nicht hat voraussehen können, so zeigte er in seinem Roman eine weitere „Katastrophe“ auf, nämlich den Versuch der Abrechnung mit den politischen Führern des eigenen Landes: „'The Porcupine' began when I woke up in the night and wondered what would happen if one of the recently deposed dictators were put on trial. What defense would he offer?“ (Levy 1992: A10).

Dies steht in Übereinstimmung mit einer früheren Aussage Barnes: „The novel always starts with life, always has to start with life rather than an intellectual grid, which you then impose on things“ (Moseley 1997: 10). Der Versuch, das politische und zeitgeschichtliche Leben abzubilden stand für Barnes unter dem Stern der Authentizität: „[...] I sent chapters of the book to my Bulgarian publish-

er for his comments, and said ‚Don’t tell me if it’s true, just tell me if it feels right’“ (Levy 1992: A10). Diese Orientierung an der Realität sorgt für eine Aktualität der Romanthematik, die weit über den historischen Zeitraum der Romanhandlung hinausgeht.¹⁴ Im Folgenden soll der realistische Charakter dieses Romans herausgestellt werden, insbesondere als dominant vor metahistorischen oder metahistoriographischen Elementen.

3.1. *The Porcupine* als realistischer historischer Roman

Im folgenden Kapitel soll ein Auseinandersetzung mit Freiburg (1997) und Reinfandt (1998a) vorgenommen werden. Dabei wird wieder auf Nünning (1995a) zurückgegriffen. Sowohl Freiburg als auch Reinfandt beschränken sich auf Teile der Merkmalsmatrizen einzelner Romantypen, was, wie hier argumentiert wird, zu einer fehlerhaften, weil unvollständigen Analyse führt. Als hilfreicher Beitrag ist trotz der problematischen Gesamtaussage die umfassende Aufarbeitung der erzählerischen Vermittlung bei Reinfandt zu erwähnen.

Wie bei der Untersuchung von *Staring at the Sun* wird hier mit der Klärung der Selektionsstruktur begonnen. Es gilt zu unterscheiden, ob der Roman dominant auto- oder heteroreferentiell ist, was eine deutliche Trennlinie bezüglich der Frage der typologischen Einordnung zieht. Reinfandt schreibt: „[*The Porcupine*] wahrt einerseits durch seinen Gegenwartsbezug eine Nähe zu Barnes’ journalistischen Arbeiten und ist andererseits bewusst als fiktionales Werk konzipiert und [nähert] sich dem zugrundeliegenden Geschehen auf eine spezifisch romanhaft-literarische Weise“ (1997: 256). Weiterhin spricht er bezüglich der vorhandenen autoreferentiellen Ausschnitten des Romans von „rein informativ gehaltene *flashbacks* und Passagen interner Fokalisierung“ (1997: 260), die in die Haupthandlung des Romans, den Prozess gegen Petkanov, eingearbeitet werden. Demzufolge liegt es näher von dominanter Heteroreferentialität, durch die der Roman sein fiktives Geschehen im historischen Raum konstituiert, zu sprechen.

¹⁴ Vgl. dazu den Kölner Stadt Anzeiger vom 21.11.2000, der in einem Artikel die Instabilität Serbiens damit in Zusammenhang bringt, dass der ehemalige jugoslawische Präsident Milosevic noch nicht vor Gericht oder das internationale Kriegsverbrechertribunal gestellt wurde. (<http://www.ksta.de/politik/1143496.html>)

Dem gegenüber steht in der Argumentation Reinfandts das Unterkapitel zur „inhaltlichen Funktionalisierung der Romanfiguren“ (1997: 266 - 277). Ausgehend vom zentralen Konflikt zwischen Petkanov und Solinski teilt er die anderen Figuren nach ihrem Standpunkt bezüglich hierzu ein. Für ihn gibt es in der gegebenen Situation der Romanhandlung „drei grundsätzliche Möglichkeiten“ (1997: 266), die wie folgt durch Figuren(gruppen) verkörpert werden: Stefans Großmutter steht für die alte Generation, die dem Wechsel nicht folgen will oder kann, die Studenten für die Initiatoren und vorantreibende Kraft des Wechsels und Solinskis Frau Maria für einen Wandel zum Hedonismus. Weiterhin erwähnt er noch Ganin, der die Rolle der funktional-orientierten Bürokraten und Soldaten übernimmt (1997: 266–267). Später führt er noch das Devinsky Kommando um Kovachev auf, das seinen abstrakten moralischen Standpunkt „satirisch-ironisch“ vertritt, „ohne jedoch in irgendeiner Weise zur praktischen Lösung von Problemen beizutragen“ (1997: 280). Reinfandt argumentiert schlussendlich, dass die sich widersprechenden Einstellungen dieser Figuren den autoreferentiellen Charakter des Romans ausmachen und eben diese Widersprüche Barnes als Mittel dienen, um die Sinnstiftung und Existenz einer objektiven Wirklichkeit zu negieren, da es nur die subjektiven Realitäten Einzelner gibt.

Diese Argumentation ist in sich schlüssig, aber nicht unproblematisch. Wesseling schreibt zu einer allgemeineren Fragestellung:

..., we should seriously ask ourselves whether deconstructive readings do not unduly narrow the semantic potential of postmodernist literature to the self-reflexive exploration of linguistic and literary conventions, with a concomitant neglect of its political and historical implications. (1991: 7)

Gegen Reinfandts Argumentation lässt sich erwidern, dass es sich bei den Romanfiguren um Charaktere handelt, die in vielen osteuropäischen Staaten real existierende Gegenstücke haben.¹⁵ Die Beschränkung dieser Figuren auf funktionale Bestandteile eines „postmodernen“ Diskurses ist aufgrund der Aktualität des Romans eine zu einseitige Betrachtung. Jenseits ihrer Funktionalität existiert die „jüngere, biographisch weniger belastete Generation“ (Reinfandt 1997: 275) wirklich, und ihr Abbild im Roman ist von naturgetreuer Art. Zu anfangs interessieren sich die Studenten beispielsweise für Petkanovs Nummernkonto in der Schweiz, seine Geliebten und Filmaufnahmen seiner Paläste, obwohl sie diese nur von Gerüchten her kennen (23). Genau dieselbe Art von Spekulationen findet sich in der

¹⁵ Vgl. dazu auch Barnes Artikel „Stranger than Fiction“ (1992).

CNN-Berichterstattung aus Belgrad wieder, die mit dem Satz endet: „The less sensational *truth* is that at present Milosevic is *likely* still at his private residence in the posh Belgrade suburb of Dedinje“ (Purvis 2000, Hervorhebungen von mir). Ebenso haben fast alle osteuropäischen Länder eine verschieden starke kommunistische oder sozialistische Partei mit einer entsprechenden Anzahl an „unbelehrbaren“ Mitgliedern wie Stefans Großmutter, genauso wie es überall auf der Welt Opportunisten wie Ganin gibt. Außerdem hat Reinfandt eine Gruppe von Menschen in seiner Analyse schlicht übersehen. Es handelt sich um den indifferenten Teil der Bevölkerung, der nicht wie Maria Solinska nach höherem oder Gewinn für sich strebt, sondern einfach nur in Ruhe leben will. Dieser tritt im Buch nur kurz in der Form eines Taxifahrers in Erscheinung (127-128), den der Abriss des Soldatendenkmals, welches symbolisch für das alte politische System, aufoktroziert durch die Sowjetunion, steht (9), unberührt lässt. Für Bayley handelt es sich bei diesem Bevölkerungsteil sogar um den größten: „for the society sketched by Barnes the past inspires nothing but indifference“ (1992: 32). In diesem Licht betrachtet, unterstützt der Text und sein Verhältnis zur Außenwelt also eher dominante Heteroreferentialität als Autoreferentialität.

Somit entsteht in *The Porcupine* eine stimmige Mischung von Realität und Fiktion, denn die Romanfiguren stellen selbst eine Art allgemeine Realitätsreferenz dar, die sich über die Handlung verbreitet mit einigen speziellen, wie z.B. Politikern (122-125, Petkanovs Abschlussrede), mischen. Ein weiteres Anzeichen für die Allgemeinheit der Realitätsreferenzen ist der geringe Grad an Fiktionalisierung des Raumes, denn, wie Schirmmacher schreibt: „Jedes osteuropäische Land könnte gemeint sein. ... Manches aus seinen [Barnes] Reportagen über Bulgarien kehrt in diesem Buch im künstlerischen Gewand zurück. Aber all das muss man nicht wissen“ (1992: L1). Es ereignet sich also ein fiktives Geschehen in einem historischen Raum. Ebenso findet man die für den realistischen historischen Roman typischen intertextuellen Bezugnahmen auf fiktionale und nicht-fiktionale Texte, z.B. wenn sich Solinski vorstellt wie Petkanov Bücher schreibt (78), Petkanov Zeitungen liest (40), über seine „Collected Speeches“ reflektiert (66) oder sich mit Marx auseinandersetzt (114).

Zur Relationierung und Gestaltung der Erzählebenen lässt sich wieder einiges von Reinfandts Analyse übernehmen. Die von Nünning aufgeführte „Zentralität der Ebene der erzählten Geschichte“ (1995a: 267) umschreibt Reinfandt so:

Bei dem in *The Porcupine* realisierten Erzählmodell handelt es sich um ein heterodiegetisches Erzählen in Nullfokalisierung, das sich weitestgehend auf die Umsetzung erzähltechnischer Funktionen beschränkt. Im Mittelpunkt steht dabei die nüchterne Beschreibung und szenische Darstellung von konkreten Situationen mit deutlichem Schwerpunkt auf Dialogszenen, die dann den Rahmen der konventionellen ‚Allwissenheit‘ der Erzählinstanz mit internen Fokalisierungen und analytisch-explanativen Rückblicken auf die Vorgeschichte der einzelnen Romanfiguren anreichert werden. (1997: 258)

An gleicher Stelle ergänzt er, „selbst-reflexive Funktionen“ der Erzählinstanz seien nicht zu beobachten. Die Handlung verläuft teleologisch, denn die Schilderung des Gerichtsprozesses endet mit Erreichung des Ziels des Anklägers Solinski, dem Schuldspruch Petkanovs (134). Ebenfalls ist sie ereignishaft und zusammenhängend, wobei der Prozess das Zentralereignis darstellt, was diesen Zusammenhang stiftet. Denn dieser bestimmt beispielsweise die Veränderung Solinskis, so dass ihn seine Frau verlässt (111-113) oder verursacht die Kommentare der Studenten während der Fernsehübertragung (30-35, 59-62, 100, 116-125). Die erzählerische Vermittlung ist damit weitestgehend transparent, auch in den Passagen, in denen die Erzählinstanz sich deutlicher zeigt, ist sie als solche erkennbar (Reinfandt 1997: 261-265).

Es muss noch geklärt werden, ob es sich bei *The Porcupine* wirklich um eine chronologische Erzählung handelt, was im Zusammenhang mit der Beschreibung des Zeitbezuges getan werden soll. *The Porcupine* schildert nicht nur den Prozess und dessen Verlauf, sondern gibt auch über Rückblicke Einsicht in die Verfassung und Psyche der Figuren. Diese *flashbacks* stehen dem ansonsten linear erzählten Geschehen entgegen, denn sie bilden einen Teil der Figurencharakterisierung, da sie fast ausschließlich von den Figuren vorgenommen werden und somit implizit über sie Auskunft geben. Teilweise sind diese Passagen vollständig in die Chronologie des Haupthandlungsfadens eingliedert, so z.B. wenn sich Petkanov im Gespräch mit Solinski an seine Kindheit (67-68) oder Regierungszeit erinnert (104), und stellen somit keine besondere Störung der zeitlichen Abfolge dar. Ähnlich lässt sich die Darstellung des Werdegangs Solinskis (35-39) durch die Erzählinstanz einschätzen, denn sie dient der Erläuterung von Beweggründen und damit als explizite Charakterisierung. Eine Art von impliziter Charakterisierung findet sich bei den rückblickenden Passagen von Petkanov, gehalten größtenteils in der Form der erlebten Rede, beispielsweise wenn er über seinen Antrag auf Aufnahme seines Landes als sechzehntes Mitglied der UdSSR Gorbatschow gegenüber nachdenkt (78-83, 87-89). Die dort dargestellten Ereignisse haben also

einen Vergangenheits- und einen Gegenwartsbezug, wobei der erste durch den Rückblick aus der Handlungsgegenwart entsteht und der zweite dazu beiträgt, Petkanov als uneinsichtigen Starrhals darzustellen. Somit wird die Chronologie der Haupthandlung zwar unterbrochen, aber dieses geschieht im Zusammenhang mit ihr, so dass nicht von einer anachronischen Darstellung gesprochen werden kann, sondern von einer chronologischen.

Zwar ist die beschriebene Geschichte, laut Barnes handelt sie im Zeitraum von November 1991 bis April 1992 (Levy 1992: A10), relativ nah an der Gegenwart zum Zeitpunkt der Entstehung des Buches, jedoch liegt keine Gegenwartsorientierung der Erzählung vor, denn die Verankerung der Romanfiguren in ihrer beschriebenen Lebensgeschichte dient der auszugsweisen Aufbereitung dieser. Damit nimmt der Roman nicht nur Bezug auf die Handlungsgegenwart des Zentralereignisses, sondern schildert auch die persönlichen Geschichten der Figuren und wie sie darin verwoben sind. Ein zusammenfassendes Beispiel dafür, wie damit auch öffentliche Geschichte in den Roman hineingebracht und mit persönlicher vermischt wird, wie zugleich implizite sowie explizite Figurencharakterisierung stattfindet, stellt die Reflektion Solinskis über das Leben und den Tod des Großvaters seiner Frau unter der sozialistischen Herrschaft dar (101-103). Roumen Mechkov war zuerst ein „Held des antifaschistischen Widerstandes“, wurde dann aber als Trotzkiist erschossen und fast zwanzig Jahre später von der UdSSR bei einer Überarbeitung seines Falles rehabilitiert. Die Rehabilitationsurkunde, übersandt vom höchsten Gerichtshof der UdSSR nach Marias Anfrage 1989, wird von ihr in der letzten Woche des Prozesses gegen Petkanov aufgehängt, für Solinski ein weiteres Zeichen der wachsenden Distanz zwischen den beiden. Solinski beschreibt seine Frau im Gegensatz zu sich selbst als emotional, denn er hatte – rational, wie er meint – versucht sie von den Nachforschungen abzuhalten. Gleichfalls stellt er sich, den Generalstaatsanwalt, damit in Frage, denn was nutzt ein solcher, wenn er nicht die Wahrheit wissen will? Zusätzlich wird damit ein Aspekt der Geschichte des fiktiven Sattelitenstaates angesprochen, nämlich die Abhängigkeit und die Bedrohung einzelner Menschen sowie eines ganzen Landes von der dominierenden Sowjetunion zur Zeit des Warschauer Pakts. Der Wechsel der Beurteilung Mechkovs hat aber auch eine Bedeutung für Solinskis Gegenwart, denn er steht, allerdings in freiwilliger und aktiver Rolle, ebenfalls in dem Wandel, den er mit dem Wechsel vom ehemaligen Staatsdiener zum Chefan-

kläger gegen seinen alten Anführer begonnen hat und der mit der Verwendung von zweifelhaftem Beweismaterial seinen Höhepunkt findet.

Auch die Vermittlungsform des Roman, wie in dem obigen Zitat aus Reinfandts Arbeit aufgeführt, passt in die Merkmalsmatrix des realistischen historischen Romans. Eine relativ zurückhaltende Erzählinstanz lässt den Figuren viel Raum für interne Fokalisierung und Dialogszenen. Das Geschehen wird direkt geschildert, Geschichte wird explizit thematisiert, sowohl in Form öffentlicher Historie als auch Lebensgeschichte. Gegen die von Reinfandt angeführte Dominanz der Semantisierung der Figurenkonstellation ist oben schon mit Hinblick auf die Selektionsstruktur argumentiert worden und von dem hier vertretenen Standpunkt aus gesehen ist damit der Anteil an spezifisch literarischen Darstellungsformen relativ gering. Ein weiteres Argument in diesem Zusammenhang liefert die Frage nach der Rolle der Figuren als Beobachter historischer Ereignisse.

Solinski und Petkanov sind Ankläger und Angeklagter in einem einzigartigen Gerichtsprozess, denn Petkanov war jahrzehntelang Staatschef und Initiator von politischen Ereignissen. Es stellt sich die Frage, wie man bei solchen Protagonisten von Beobachtern historischer Ereignisse sprechen kann, wie es die Merkmalsmatrix des realistischen historischen Romans nahe legt, wenn doch einer von ihnen aktiv in Historie verwickelt war. Die Antwort gibt der Roman, wenn man betrachtet, welches historische Ereignis geschildert wird. Es geht um die Verurteilung eines Staatsmannes und, implizit, eines gesamten politischen Systems mit ihm. Moseley zufolge scheitert diese unter anderem daran, dass Petkanov Solinski auf verdrehte Weise moralisch überlegen ist. Petkanov war und ist überzeugt, dass der Zweck die Mittel heiligt, und Solinski, als Vertreter eines menschlicheren und moralischeren Ethos, legt seinen Idealismus ab, um auf zweifelhafter Basis eine Verurteilung zu jedem Preis zu erreichen (Moseley 1997: 154-155). Allerdings stand für keinen der Protagonisten je zur Debatte, ob es einen Schuldspruch geben würde. Petkanov sagt zu Solinski: „So what will you find me guilty of?“ (15) und denkt von vorneherein des Ausgangs des Prozesses gewiss: „He wasn't going to play the part allotted to him“ (17). Ganin und Solinski hegen ebenfalls keine Zweifel: “We trust that the accused will be found guilty on all charges.” – “Yes, yes.” (50), letzterer sieht sich dabei sogar in einer fast exorzistischen Rolle: “And one part of his job, every day now on television, was to help expunge that fear, to reassure people that they would never have to give into

it again” (74). Ganin sagt später noch einmal: “It is important to hold this trial, for the good of the nation. It is equally important that the accused be found guilty” (93). Den Abschluss dieses Themas, das durch seine fast leitmotivische Verwendung an Bedeutung gewinnt, stellt die Rede Petkanovs zum Ende der Verhandlungen dar: “But the real charge, which we all know, is that I am a Socialist and a Communist, and that I am proud to be a Socialist and a Communist. [...] I plead guilty to the real charge. Now sentence me to whatever it is that you have already decided” (126). Es kann hier nicht von den Protagonisten als Initiatoren dieses Ereignisses die Rede sein. Solinski und Petkanov fügen sich in den durch die äußere Situation festgelegten Lauf der Dinge. Dieses konstituiert einen großen Teil der Ironie, mit der Barnes jenes historische Ereignis darstellt: Geschichte nicht unbedingt als Komödie, aber in gewisser Hinsicht als Farce. Die Handelnden sind nicht Herren ihrer Entscheidungen, sie sind eingespannt in die Herbeiführung eines fixen Ziels und verkommen somit von Akteuren zu Zuschauern.

Maria Solinska und Stefans Großmutter waren schon vorher nicht aktiv, beide standen den Veränderungen im Land zumindest skeptisch gegenüber. In Bezug auf das historische Ereignis des Romans ziehen sie Konsequenzen privater Art: Maria verlässt ihren Mann (127), Stefans Großmutter protestiert schweigend vor dem Grabmal des „First Leader“ (138). Ähnliches gilt auch für die Studenten Atanas, Dimiter, Stefan und Vera, die von Anfang an bei den Demonstrationen dabei waren (20). Auch sie sind Beobachter geworden, die die Fernsehübertragung mit ihren Kommentaren begleiten, ebenso wie Kovachev, der Anführer des Devinski Kommandos, dessen Handlungen einen immer unpolitischen Charakter bekommen (64). Seine vorherigen Aktionen allerdings, tragen zur einer humoristischen Gestaltung von Geschichte bei. Anders als die schweigenden Hausfrauen am Anfang des Buches, benutzt er seine Stimme, um die Ereignisse ironisch zu begleiten (45-49, 65, 127).

Bezüglich des Verhältnisses zum Wissen der Historiographie steht man bei *The Porcupine* vor einem kleinen Problem. Was ist die Historiographie der Gegenwart, wurde der Roman doch parallel zu seinem Vorbild, dem Schivkow-Prozess, geschrieben (March 1997)? Hier ist der schon oben erwähnte Kommentar von Schirmmacher bezüglich der Notwendigkeit von Hintergrundwissen beim Leser von Interesse, denn der Realismus des Buches entsteht durch mehr als nur faktische Realitätsreferenzen, und selbst wenn man die Anspielungen auf die bulgari-

sche Situation nicht versteht, erscheint die Situation authentisch. Harris, für den Petkanov das Buch dominiert, führt es auf eben diese Hauptfigur zurück: „The monologues in which he [Petkanov] rants about the enemies of socialism capture exactly the tone of the first generation of communist bosses: energetic, compelling, both funny and frightening, with flowery Marxist jargon suddenly sprouting out of peasant earthiness” (1992: 26). Ebenso schreibt er: “The East European background is expertly rendered: not merely the obvious and familiar features – the drab apartment blocks and toppled statues – but the weird humour that sustained the democratic opposition” (1992: 26). Insbesondere dieses Zitat mag als weiterer Hinweis dafür dienen, dass man die Figuren und deren Konstellation eher als „menschliche Realitätsreferenzen“ sehen sollte. Zusätzlich, für die Leser mit Hintergrundwissen, sind historische Details in die Erzählung eingeflochten. Petkanovs Anfrage nach Aufnahme seines Landes als Mitgliedsstaat der (83, 85-87) UdSSR entspringt der Realität (King 1992: 55-56). Sogar der Generalstaatsanwalt des Schivkow-Prozesses, Krasimir Chekov, zeigte sich überrascht. Julian Barnes schreibt von einem Treffen mit ihm: „Later, we strolled the dusty autumnal boulevards of Sofia for an hour, comparing fiction and reality. He asked how I’d known various details of Zhivkov’s behind-the-scene behaviour; I answered (using the novelist’s technical term), ‘I guessed’” (1992: 140). Es gibt kein stärkeres Argument für die Stimmigkeit der Erzählung und ihrer Figuren, so dass man, trotz zum Teil fehlender Historiographie, von einem geringen Grad an Fiktionalisierung des Raumes und der Zeit bei einem höheren Grad von Fiktionalisierung der Figuren sprechen kann.

Ein weiteres Merkmal für einen realistischen historischen Roman ist die der Homogenität des Wirklichkeitsgehaltes, sprich die Verneinung der Frage, ob der Roman „Einschübe oder Exkurse“ enthält, die „einen signifikant anderen Wirklichkeitsgehalt haben als der restliche Text“ (Nünning 1995a: 244). In Anbetracht der von Reinfandt beschriebenen Erzählsituation und dem völligen Fehlen von Visionen, Träumen oder auch von historischen Dokumenten, d.h. der Abwesenheit von extrem unrealistischen sowie definitiv realen Bezugnahmen, kann hier also von Homogenität ausgegangen werden. Weiterhin ist das entworfene Geschichtsbild in *The Porcupine* kompatibel mit den Fakten soweit sie bekannt waren, d.h. der Roman hat eine eher mimetische Geschichtsdarstellung.

Letztere ist laut Nünning eine der Voraussetzungen dafür, das es sich um eine illusionsbildende Geschichtsvermittlung handelt (1995a: 266), d.h. der Roman entwirft eher ein kohärentes Geschichtsbild als ein bereits bestehendes zu unterminieren. Dieses trifft auf *The Porcupine* zu, insbesondere durch Figuren-, Erlebnis- und Situationsillusion, die durch erzählerische Mittel wie Figurenrede, szenische Inszenierung durch die zahlreichen Dialogpassagen und die Prozessausschnitte erzeugt werden. Bezüglich des Illusionstypus scheint das Buch also deutlich charakterisierbar, bezüglich des Funktionspotentials ist dies schwieriger¹⁶. Einerseits handelt der Roman von einem Gerichtsverfahren, so dass es nahe liegt, dass es hier um Fragen von Schuld und Sühne geht. Dieses wird aber andererseits konterkariert, denn die Suche nach Gerechtigkeit verläuft auf demoralisierende Weise ergebnislos und spricht gegen eine moralisch-soziale Bilanzierungsfunktion. Dafür spricht im Gegenzug die deutliche Zeitkritik des Romans, die sich auch gegen den Westen als „triumphierend krähend“ (Levy 1992: A10) richtet. Duplain attestiert dem Buch eine eher unterhaltende und ironische Natur (1992: 35), was für fiktive Geschichte als Medium der Unterhaltung spricht, also findet man hier eher hedonistisch-emotionale Funktion. Außerdem zielt der Roman durch die Figurenrede und die interne Fokalisierung darauf ab, dass sich der Leser der Situation der Figuren näher fühlt. Die durch das unter zweifelhaften Umständen entstandene Urteil erzeugten Kontroversen und der Aufbruch einiger Figuren zu etwas neuem (134, 137, 138) regen zur Reflektion an, so dass auch von einer didaktischen Funktion ausgegangen werden kann. Keine dieser Funktionen steht jedoch als dominant da und deshalb unterbleibt eine solche Bewertung an dieser Stelle.

The Porcupine ist nach der obigen Argumentation also größtenteils kompatibel mit der Merkmalsmatrix des realistischen historischen Romans. Im folgenden Abschnitt wird ein Vergleich dieser Argumentation zu der von Freiburg und Reinfandt angeführt, die sich mit den Dominanzverhältnissen von inhaltlichen Schwerpunkten auseinandersetzt.

¹⁶ Vgl. dazu den Überblick Nünnings über die Möglichkeiten des Funktionspotentials (1995a: 255).

3.2. Realismus oder Metafiktion?

Freiburg und Reinfandts Ausführungen unterschieden sich in der Art ihrer Argumentationsführung vor allem darin, dass Reinfandt narratologisch und Freiburg thematisch-philosophisch vorgeht. Beide gelangen jedoch zu fast demselben Ergebnis, das die Dominanz des Metafiktionalen und Metanarrativen in *The Porcupine* feststellt. Demgegenüber statisch auf einer Merkmalsmatrix zu beharren, und somit eine starre typologische Einordnung vornehmen zu wollen, wäre eine inadäquate Vorgehensweise und auch nicht im Sinne des Erfinders dieser Matrix:

Die Charakterisierung von fünf Typen narrativ-fiktionaler Geschichtsvermittlung, ..., beansprucht somit nicht, die Komplexität des Territoriums der Romanproduktion wirklichkeitsgetreu oder gar vollständig abzubilden. Zum einen ist es spätestens seit Gödels Unvollständigkeitstheorem allseits bekannt, dass man von Theorien und Modellen zwar interne Konsistenz und Systematik verlangen, aber nicht erwarten kann, dass sie umfassend und erschöpfend sind. Zum anderen entzieht sich ein zunehmende Anzahl von hybriden historischen Romanen jedem Versuch, sie gattungstypologisch zu klassifizieren, weil sie Genre Grenzen überschreiten und auf ein breites Spektrum narrativ-fiktionaler Darstellungsformen zurückgreifen. (Nünning 1995a: 292)

Das gilt insbesondere für die historiographische Metafiktion, die Freiburg und Reinfandt in *The Porcupine* sehen.¹⁷ In dieser Arbeit wird der Standpunkt vertreten, dass sich dort, wo sich Dominanzverhältnisse feststellen lassen, auch eine Kompatibilität zu dem von Nünning aufgestellten Modell findet. Demzufolge sollte sich aus dem Zusammenspiel von Form bei Reinfandt und Inhalt bei Freiburg ein Gesamtbild ergeben, das in weiten Teilen zur historiographischen Metafiktion oder zum metahistorischen Roman passt und das sich mit der Klassifizierung als realistischer historischer Roman abgleichen lässt.

Reinfandts Ausführungen sind im vorherigen Kapitel schon im Ansatz erwähnt worden. Ausgehend von der unbedingten Zentralität des Prozesses und seinen beiden Protagonisten stehen die anderen Figuren eingeteilt nach den Möglichkeiten ihrer Einstellung dazu da. Der Kontrast und das Zusammenspiel der „Repräsentanten der sozialistischen Weltsicht“ (1997: 267), dem „Ankläger“ (1997: 270) und den „Zuschauern“ (1997: 274), dient seiner Meinung nach zur „inhaltlichen Funktionalisierung der Romanfiguren“ (1997: 266). Die Konfrontation dieser „gesellschaftlichen Sinnhorizonte mündet auf der Ebene der erzählten Wirklichkeit in einem offenen Schluss, der den im Mittelpunkt des Romans ste-

¹⁷ Vgl. Nünning 1995a: 297-344, wo sich mit weiteren Fragen beschäftigt und eine Differenzierung zwischen impliziter und expliziter historiographischer Metafiktion erstellt wird.

henden Prozess als sinnloses Unterfangen erscheinen lässt“ (1997: 277). Damit rückt der Akzent vom Inhalt auf den Erzählvorgang, dessen Implizität und faktische Darstellung der Subjektivität kontrastierend entgegensteht. Weiter schreibt er:

Da jedoch der hier vorauszusetzende Sinnhorizont des realistischen Erzählens, d.h. die moderne westliche Gesellschaft, auf der Ebene der erzählten Wirklichkeit durch das Konkurrenzmodell der sozialistischen Gesellschaft nach wie vor relativiert und unterminiert wird, bleibt das Erzählen implizit problematisch. (1997: 278)

Dieses wird inhaltlich in der thematischen Problematisierung des Verhältnisses von Sprache und Wirklichkeit aufgegriffen. Sprache stellt das Mittel Solinskis sowie Kovachevs dar (Reinfandt 1997: 278-279). Die Abwesenheit von Sprache führt einmal zu der Interpretation von Ganins Verhalten als Verbrüderung mit den Studenten (Reinfandt 1997: 281) und zusätzlich dient sie der Rahmung der Handlung durch die schweigenden Hausfrauen am Anfang des Romans und Stefans stumm protestierender Großmutter am Ende (Reinfandt 1997: 281). Ein weiterer Bogen stellt für Reinfandt die Verwendung der Kerzen am Anfang und bei Solinskis Besuch in der Kirche dar. Bei dem letzteren

offenbart sich die ‚Wirklichkeit‘ insgesamt als Stachelschwein, dessen Stacheln einerseits den menschlichen Zugriff auf ein darunter liegendes Sinnzentrum verhindern und andererseits der zwischen Hoffnung und Vergänglichkeit schwankenden menschlichen Existenz Halt bieten. Die literarische Konstruktion dieses Bildes und des Romans insgesamt ermöglicht eine Auseinandersetzung mit dieser Ambiguität von Sprache und ‚Wirklichkeit‘, bevor abschließend ein dreifaches ‚silent‘ (P 138) die Kontingenz und die Vergänglichkeit jeder sprachlichen Annäherung an die ‚Wirklichkeit‘ markiert. (Reinfandt 1997: 281, Hervorhebungen im Original)

Diese Sichtweise ist in sich konsistent, aber aus mehreren Gründen in Teilen problematisch. Grundsätzlich stellt sich die Frage, warum kontrastierende Wirklichkeitsbilder zu einem Verlust von Wirklichkeit führen müssen.¹⁸ An keiner Stelle wird in *The Porcupine* die Existenz einer objektiven und für alle gleich wahrnehmbaren Realität postuliert, ganz im Gegenteil, wie Reinfandt selber schreibt: „... die Übertragung der psychischen Komplexität des Menschen auf die Gesellschaft wird vom Roman als angemessenes historisches Beschreibungsmodell favorisiert ...“ (1997: 272). Weiterhin ist der Prozess, wie oben argumentiert wurde, kein Instrument der Sinn- oder Wahrheitsfindung. Er dient mitunter der Befriedigung banaler Rachebedürfnisse, wie beispielsweise im Fall von Atanas,

¹⁸ Vgl. dazu in einem weiteren Zusammenhang das von Sokal und Bricmont aufgeführte Beispiel aus einem Gerichtsprozess in dem widersprüchliche Aussagen auftreten. Dort heißt es, vor dem Hintergrund des bestehenden Interesses, aus Selbstschutz zu lügen, sei es „sinnlos zu behaupten, ‚beide erzählen ihre Wahrheit‘“ (1999: 122).

der symbolisch Rauch auf Petkanovs Gesicht im Fernsehen spuckt (35) oder auf dessen Fernsehbild mit einem imaginären Gewehr schießt (25). Von diesem Standpunkt aus gesehen ist es nicht das Aufeinanderprallen gesellschaftlicher Wertvorstellungen, das den Prozess als sinnleeres Vorhaben anmuten lässt, welches bei der Herbeiführung von „Wirklichkeit“ scheitert.

Zusätzlich ist eine andere Deutung des Schluss denkbar. Bis auf Petkanov, der bis zum Ende an die Überlegenheit seiner Überzeugung so sehr glaubt, dass er ein Urteil über Solinski ausspricht (136), stehen alle Figuren, wie das ganze Land, vor einer ungewissen Zukunft. Für sie beginnt die Suche nach einer neuen Identität, die nach dem Ablegen oder Modifizieren der alten mit Zweifeln behaftet ist. Solinski kehrt zu einem alten Stück kultureller Identität in der Kirche und in abergläubische Bauernweisheiten zurück (127-129,137). Die jüngere Generation steht vor der Frage, was Freiheit bedeutet und wie mit der daraus resultierenden Verantwortung umzugehen ist (133-134). Dabei handelt es sich um grundsätzliche Fragestellungen, die in vieler Hinsicht in Osteuropa (und nicht nur dort) nicht beantwortet sind. Das dreifache Schweigen am Ende des Romans betrifft außerdem nicht die gesamte Gesellschaft und damit sämtliche subjektiven Wahrheiten, sondern das Denkmal Alyosha, die außerhalb der Stadt gelagerten und zuwachsenden Statuen ehemaliger sozialistischer und kommunistischer Anführer und Stefans Großmutter (138). Es ist ein Teil der Geschichte des Landes, symbolisiert durch Alyosha, die eine Revision erfährt; die Repräsentanten des Systems, das Geschichte mit Marx instrumentalisiert hat und abschließend begriffen haben wollte, werden durch den Lauf der Zeit und natürliche Vorgänge verdeckt werden, und die, die wie Stefans Großmutter von dieser Vergangenheit nicht lassen können, stehen allein im Regen.

Dabei muss es sich nicht unbedingt um eine wertende Darstellung handeln. Greift man den anfänglichen Gedankengang dieses Kapitels auf, so geht es bei der künstlerischen Verarbeitung von „Katastrophen“ nicht um Wahrheitsfindung, Abrechnung mit der Vergangenheit oder Beurteilung. Über den Sinn einer Katastrophe reflektierend sagt Barnes in einem Interview zu der oben zitierten Passage aus *A History*: „Nun, vielleicht inspiriert es einen guten Schriftsteller zu ein paar begnadeten Seiten – das ist die Antwort des reinen Romanciers darauf, und anderen kommt sie vielleicht herzlos vor, aber es ist eine kleine, nicht Rechtfertigung, aber Erklärung der Katastrophe, nicht Beschönigung, aber eine Einordnung oder ein

Verstehen“ (Hielscher 1990: 8). Dieses Anliegen ist in seiner Natur wertneutral, uns spricht somit eher gegen eine erzählerische Vermittlung einer „Werteopposition von Individualität (+) und Sozialismus (-)“ (Reinfandt 1997: 260).

Ein weiteres Problem ergibt sich, wenn man von Reinfandts These ausgeht, der Roman gelange erst durch die metafiktionale Elemente zu seiner Aussage. Auch hier lässt sich ein anderer Standpunkt sinnvoll vertreten. Die Kollision der verschiedenen „Sinnhorizonte“ ist ein durch die Protagonisten bewusst herbeigeführter Vorgang, was als weiteres Argument dafür dienen mag, dass es nicht um eine ganzheitliche Sinnstiftung geht. Petkanov, der Solinskis Vater ins Exil schicken ließ, erkundigt sich nach dessen Gesundheit (14), obwohl er denkt: „His trouble was that he had been far too soft, far too patient with Peter's father“ (131). Solinski, der Ankläger mit moralischen Anspruch, ist nicht bereit seine eigenen Verfehlungen zuzugeben, und wird auf erniedrigende Weise von Petkanov an sie erinnert (85-87). Beide haben ein Interesse daran, der Wahrheit nicht zu nahe zu kommen oder sich offen und ehrlich auszusprechen. Auch die drei männlichen Studenten haben sich den Demonstrationen zuerst nicht aus politischen Gründen angeschlossen, sondern um mit Vera flirten zu können (20). Maria Solinska, die Tochter eines hohen sozialistischen Führers, treue Vertreterin von manchen parteipolitischen Linien (28), hat dennoch genug Standesdenken (oder eigenes Interesse), um zu wissen, was einem Generalstaatsanwalt zusteht (7). *The Porcupine* legt deutlich das menschliche Verlangen nach einem besseren Leben oder die ebenso menschliche Tendenz zur Un- oder Halbwahrheit offen, und das eben nicht erst durch metafiktionale Elemente.

In der Analyse scheint man also vor dem Problem zu stehen, wo der thematische Schwerpunkt des Romans zu suchen ist. Legt man ihn auf formale Aspekte, so gelangt man zu einer recht starken Indikation, das Buch als historiographische Metafiktion einzuordnen. Ein Blick auf dessen Merkmalsmatrix zeigt, dass sich eine solche Einordnung sogar in mancher Hinsicht vornehmen lässt, allerdings mit der Konsequenz, dass auf Grund der Kürze des Romans die äußerlichen Momente des Romans eine eventuell zu starke Betonung erfahren. Das mag bei Barnes nicht fern liegen, aber man läuft Gefahr, wie John Irving es ausdrückt, dass man „das Herz aus dem Roman ‚herausraffiniert‘“ (1993: 177, Hervorhebung im Original). Beispiele für die punktuelle Übereinstimmung, geht man von Reinfandts Thesen aus, mit der Merkmalsmatrix sind

1. bei der Selektionsstruktur die „explizite Problematisierung des Status von Realitätsreferenzen“ (Nünning 1995a: 291) durch die Schwierigkeiten in der Beweismittelführung,
2. bei der Vermittlungsform die „argumentative Gestaltung von Geschichte als Objekt der Reflektion“ (Nünning 1995a: 291), da die Figuren in vielen Auseinandersetzungen oder Passagen der internen Fokalisierung sich mit Geschichte beschäftigen.

Zu einem ähnlichen Schluss wie Reinfandt kommt Freiburg, der den Roman in eine Linie mit *Flaubert's Parrot* und *A History* stellt. Er schreibt: „Was in der Analyse persönlicher Lebensgeschichte noch als kleine biographische Katastrophe in Erscheinung treten mag, verdichtet sich in der politischen Geschichte zu einer ernüchternden Palinodie auf die Historiographie“ (1998a: 445). Der Ausgangspunkt für seine Überlegungen entspringt aus der Betrachtung der Begriffe *memoria*, *ratio* und *imaginatio*, sprich der Aufteilung des Geistes in „Gedächtnis (*memoria*), Vernunft (*ratio*) und Vorstellungs- oder Einbildungskraft (*imaginatio*)“ (1998a: 432). Sir Francis Bacon zufolge wirkt die Trias so:

[Bacon bestimmt] ... die Rolle der *memoria* als Speicher für Sinnesdaten; die *ratio* kontrolliert diese ‚memorierten‘ Fakten, die *imaginatio* schließlich kombiniert die einzelnen Einträge der *memoria* nach eigenem Belieben und zeitigt so jene Chimären und Phantasiewesen, die seit jeher der Dichtung zugesprochen wurden. (Freiburg 1998a: 432)

Dabei bekommt dabei die *imaginatio* eine negative Rolle, die auf Grund ihrer Natur der wissenschaftlichen Erkenntnis entgegensteht und nichts zu ihr beitragen kann. Diese Dreiteilung sieht Freiburg in Barnes Roman in dieser Form: „Die Auseinandersetzung mit der Geschichte (*memoria*), das ständige Ausloten der Kapazität der Vernunft (*ratio*) und ... die Frage nach der Ästhetisierung von Wirklichkeit und Geschichte durch die Verfahrensweisen der Einbildungskraft (*imaginatio*)“ (1998a: 433). Die *imaginatio* bekommt bei Barnes die wichtigste Rolle, denn sie produziert erst *ratio* und *memoria*, also ist die Vernunft im höchsten Maße unvernünftig. Ebenso ist Geschichte, wie auch Philosophie, das Ergebnis stetiger „imaginärer Akte“ (Freiburg 1998a: 433).

In den nächsten Abschnitten seiner Ausführungen wendet Freiburg dies auf *Flaubert's Parrot* und *A History* an und zieht von dort aus Parallelen zu *The Porcupine*. Es findet für ihn eine Reinfandt ähnliche Funktionalisierung der Figuren

statt, allerdings eher auf der inhaltlicher Ebene. Solinski beispielsweise übernimmt die Rolle des Wahrheitssuchenden, der versucht

die historische Wahrheit aus dem Kokon ihrer nachträglichen Interpretationen zu befreien. Barnes reanimiert die traditionelle Verbindung von Geschichte und *memoria*, um zu verdeutlichen, wie sehr die Rekonstruktion des Vergangenen in den ontischen Bereich des Absurden gerät. (1998a: 447)

Auch hier ist dasselbe Argument wie im Falle von Reinfandt gültig, mit Verweis auf dieselben Textstellen: Solinski sucht nicht die Wahrheit, sondern die Verurteilung, und so trifft es nicht unbedingt zu, wenn Freiburg von einer Mutation des Gerichtsaals zur Bühne im Laufe des Prozesses spricht (1998a: 449).

Bemerkenswerter ist die von Freiburg angeführte Fernsehübertragung des Prozesses, in der er neben der Auffüllung von Gedächtnislücken und von Löchern in Beweisketten einen Teil der Literarisierung von Geschichte sieht. Er erwähnt einen Ausschnitt des Romans, in dem sich die Studenten ironisch darüber auseinandersetzen, ob sie dem Prozess weiter zusehen sollen und sich schließlich dafür entscheiden, da es sich um ihre Geschichte handele, die zwar langweilig sei während sie geschehe, dann später aber interessant werde. (1998a: 449). Dem lässt sich hinzufügen, dass die Inszenierung dieses Fernsehereignisses in der Tat in der dramatischsten Szene, nämlich dem Hinzufügen der Mordanklage, eine im Text erwähnte Erzählinstanz hat: „Daringly, the TV director split the screen“ (111). Freiburg leitet daraus ab, dadurch werde „*historia* als Produkt der *imaginatio*“ bloßgestellt (1998a: 449). Es stellt sich die Frage, ob es sich hier wirklich um Geschichte als Erzeugnis von *Vorstellungs- oder Einbildungskraft* handelt. Die Fernsehübertragung hat Einfluss auf die öffentliche Meinung, wie auch der ganze Prozess (127), aber die öffentliche Meinung ist nicht die letzte Instanz der Geschichtsschreibung. Ebenso lassen sich rationale Gründe für das Handeln der Figuren bezüglich des Prozessausgangs anführen, die Freiburg sogar selbst erwähnt: „Als Anhänger des Militärs repräsentiert der übergewichtige Ganin auch die neuen Machthaber, denen an einer Verurteilung Petkanovs gelegen ist“ (1998a: 446).

Wie schon in Kapitel 3.1. bezüglich des Funktionspotentials erwähnt, ist dem Roman kein direkter Hinweis auf Historiographie zu entnehmen und auch die Frage nach der Historiographie der Gegenwart ist ungeklärt. Maria Solinska und Stefans Großmutter können als Beispiel dafür gesehen werden, dass nicht alle den Ausgang des Prozesses mit Geschichte gleichsetzen. Für Maria Solinska handelt es sich nur um einen Fernsehprozess (111, 113). Stefans Großmutter hat keinen

Zweifel daran, dass es sich nur um einen Zyklus im historischen Ablauf handelt und dass die Revolution bald wieder obsiegt (54-55). Gegen eine abschließende Gleichsetzung der Ereignisse mit Geschichte spricht auch der Trinkspruch der Studenten: „The past, the future, the end of things, the beginning of things“ (133).

Zusammenfassend stellt sich also heraus, dass weder Freiburgs noch Reinfandts Thesen für sich allein überzeugend sind. Andererseits wäre es ebenso wenig plausibel, die punktuell vorhandenen metafiktionalen und metahistorischen Aspekte außer Betracht zu lassen, denn eine Interpretation als rein realistischer historischer Roman erscheint in Anbetracht der besonders bei Reinfandt gut fundierten Argumentation als unzureichend. Was jedoch diesen beiden Arbeiten zum Nachteil gereicht, ist die Unvollständigkeit ihrer Betrachtungen, z.B. die explizite Erwähnung der Merkmale, die gegen ihre Darlegung sprechen. Wie im Folgenden aufgeführt wird, lassen sich die Ergebnisse zum Teil erfolgreich verwerten, um zu einer Interpretation von *The Porcupine* zu gelangen.

3.3. Realismus und Metafiktion.

Bevor gezeigt wird, wie sich Realismus und Metafiktion in *The Porcupine* zusammenfügen, sollen einige Merkmale aufgezeigt werden, die ganz deutlich gegen eine Klassifikation als historiographische Metafiktion sprechen. An erster Stelle ist zu nennen, dass bei dieser Geschichtstheorie und Geschichtsschreibung im Vordergrund steht, und dass nicht nur, indem das Fehlen einer objektiven Wahrheit festgestellt wird, sondern indem der Roman auch im Detail davon geprägt ist.¹⁹ Weiterhin fehlt *The Porcupine* der für diesen Typus wichtige hohe Grad an Explizitität der erzählerischen Vermittlung, deren Autoreferentialität einen großen Teil der Selbstreflexivität des Typus ausmacht und die erzählerische Vermittlungsebene ins Zentrum rückt. Problematisch ist auch die Behandlung des Raumes, denn dieser wird nicht explizit semantisiert und ist auch nicht stark fiktionalisiert. Generell ist die Romanwirklichkeit zwar fiktionalisiert, aber eben doch

¹⁹ Vgl. dazu: Antor 1998, Gasiorek 1995: 159-165, Keitel 1996, Kotte 1997 und Shiner 1999. Da gerade *Flaubert's Parrot* und *A History* als paradigmatisch für diesen Subtypus gesehen werden, lohnen sich in diesem Zusammenhang diese Studien, die ein wesentlich detaillierteres Bild der historiographischen Metafiktion in beiden Romanen zeichnen.

eher faktenorientiert, so dass eine plausible, sog. „holistische“ Geschichtsdarstellung entsteht, die nicht dem fragmentarischen und heterogenen Wirklichkeitsgehalt der historiographischen Metafiktion entspricht.

Freiburgs Argumentation, die *The Porcupine* mit *Flaubert's Parrot* und *A History* in eine Linie stellt, lässt sich diesbezüglich durch einige von Gasiorek erwähnte Punkte in Frage stellen. Die Unterschiede sind sowohl inhaltlich, als formal: *Flaubert's Parrot* und *A History* thematisieren die eigene Textualität und fragmentarische Darstellung und stellen die eigene Unvollständigkeit des Textes in den Vordergrund. (Gasiorek 1995: 159). Direkte Bezugnahme auf Geschichtsschreibung und deren Betreiber findet in beiden Romanen in problematisierender Weise statt (Gasiorek 163-164). Aber Gasiorek weist auch auf eine Gemeinsamkeit zwischen *A History* und *The Porcupine* hin: „*A History* deconstructs and rejects the various polarities that enable groups to totemize their own practices and belief systems such that those who are excluded can be perceived as unclean, with all the consequences that follow“ (Gasiorek 1995: 162). Das spiegelt sich in den gegenüberstehenden Prozessparteien wieder, wie auch in Freiburgs und Reinfandts Analysen aufgezeigt. Allerdings unterscheidet sich Gasioreks Betrachtung von diesen, da er einen anderen Realismusbegriff zu Grunde legt:

Wittgenstein puts it as follows: 'We are inclined to think that there must be something common to all examples of realisms, and that this common property is the justification for applying the general term "realism" to the various writings; whereas "realistic writings" form a *family* the members of which have family likenesses'. (1995: 14)

Weiter schreibt er: "Realism, in turn, should in my view be seen as a capacious form whose general commitment to the representation of reality sanctions a diversity of narrative modes" (1995: 18). Zu einer realistischen Darstellung von Ereignissen gehören also mehrere Stimmen, die sich auf verschiedene Arten ausdrücken, was auch im Sinne der Argumentation für „menschliche Realitätsreferenzen“ des Kapitels 3.1 ist.

Dieses ist ein fruchtbarer Ansatz für die Verbindung von Freiburgs und Reinfandts Thesen mit der in 3.1 getätigten Analyse. *The Porcupine* fällt als historischer Roman zuerst durch seine Aktualität auf. Dieser Eindruck, dass ein wirklichkeitsnahes Bild gezeichnet werden soll, lässt sich durch die Analyse der erzählerischen Vermittlung und weiterer formaler Kriterien verstärken. Diese liefern aber ebenso Hinweise auf hintergründige Problematiken, die sich durch eine weitere Interpretation der Figurenkonstellation stützen lässt. Die realistische Veranke-

rung der Fragestellungen legt es nahe, diese aber zusätzlich als einen Teil der dargestellten Wirklichkeit zu sehen, und nicht zum Schwerpunkt des Romans zu machen. Ein solches Vorgehen läuft im Fall der Deutung von *The Porcupine* als explizite historiographischer Metafiktion, wie im ersten Abschnitt dieses Kapitels gezeigt, auf gravierende formale Schwierigkeiten hinaus. Im Fall der Interpretation als implizite historiographische Metafiktion (Nünning 1995a: 300-301), was auf Grund der strukturellen Begründungen von Reinfandt dem ersten Anschein nach möglich wäre, träte der realistische Charakter des Romans in den Hintergrund. So wäre eine Einordnung als metahistorischer Roman die Konsequenz: „Daher werden die Gattungsbegriffe ‚metahistorischer Roman‘ und ‚implizite historiographische Metafiktion‘ im folgenden als Synonyme verwandt“ (Nünning 1995a: 300). Dabei würde wiederum die erzählerische Vermittlung ins Zentrum gerückt, was sich mit der von Reinfandt angestellten Analyse der Implizität der Erzählinstanz schlecht vereinbaren lässt.

Diese Problematik lässt sich einfach umgehen, wenn man dem oben beschriebenen ersten Eindruck des Romans folgt. *The Porcupine* ist die realistische, aber nicht dokumentarische Bestandesaufnahme einer Situation, die eben nicht nur als politisch oder historisch bezeichnet werden kann. Sie ist fiktionalisiert, sprich ungenau, dort wo das Urbild der literarischen Projektion schwer erkennbar ist, nämlich dann, wenn es um Fakten geht. Sie ist jedoch um so präziser, wenn die Variablen der Geschichtsschreibung, nämlich die Individuen, betrachtet werden. Ein halbes Jahrhundert durch den „Eisernen Vorhang“ vom westlichen, kapitalistischen Europa getrennt, sind die Menschen dort die gleichen wie hier. Sie hoffen und streben nach einem besseren Leben oder sind indifferent, sie sind unverbesserlich oder opportunistisch, aber vor allem sind sie es, die in dem Roman durch ihre Menschlichkeit den Bezug zur Wirklichkeit konstituieren. Mit dieser Betrachtungsweise lässt sich ein wesentlich stimmigeres Bild des Romans, seiner Themen und seiner Form erzeugen, das *The Porcupine* nicht auf eine kurze Version seiner Vorgänger *Flaubert's Parrot* und *A History* verkleinert. Aus der Katastrophe ist somit Kunst geworden und von der heißt es in *A History*: „Catastrophe has become art; but this is no reducing process. It is freeing, enlarging, explaining“ (137).

4. Der Verlust der nationalen Identität: *England, England*

In seinem Aufsatz „Imagination in contemporary British fiction“ schreibt Freiburg: „Although Barnes has not yet dedicated a whole novel to the analysis of Englishness, his attitude towards nation and nationality can easily be divined from his treatment of history“ (1998b: 242). Mit *England, England* ist ein direkter Zugriff auf die Behandlung von Nationalität und Nationalidentität möglich. Diese steht im Zusammenhang mit der Protagonistin Martha Cochrane, deren Identität und Persönlichkeit in einer vergleichenden Darstellung zum Nationalbewusstsein steht (Häntzschel 2000). Damit vermischen sich nicht notwendigerweise, aber durchdringen sich diese beiden Handlungsfäden auf eine besondere Weise, denn in *England, England* wird der Leser Zeuge der Erschaffung von Geschichte(n). Einerseits ist es die Vergangenheit und Geschichte Englands, die in Richtung auf ein wirtschaftliches Ziel neuerschaffen wird, andererseits wird Martha als Hauptfigur in drei Lebensabschnitten dargestellt, die von ihrer Bildung und ihrer Lebensgeschichte erzählen.

Es gibt also einige Parallelen zu *Staring at the Sun*, da dort die Entwicklung der Protagonistin auch im Verhältnis zur der ihres Landes steht. *England, England* unterscheidet sich allerdings in einigen wesentlichen Punkten von diesem Roman, insbesondere darin, dass hier die „Erschaffer“ von Geschichte bzw. historischen Ereignissen bei der Arbeit zu sehen sind. Ebenso gibt es die Figuren des Historikers und des Biographen, womit ein stärkerer Akzent auf die Historiographie gesetzt wird. Eine weitere Ähnlichkeit der beiden Romane ist die Verwendung der Zukunft als Romangegenwart. In *England, England* ist diese allerdings noch stärker vorhanden, da der Roman in weiten Teilen in der Zukunft spielt.

In diesem Kapitel wird ähnlich vorgegangen wie in dem zu *Staring at the Sun*, d.h. eine Betrachtung zum Bildungsromanhaften steht am Anfang. Diese liefert einige der Leitmotive, die auch an der Verflechtung der Geschichten beteiligt sind. Dem folgt eine Analyse der Behandlung von Historie unter Einbeziehung der lebensgeschichtlichen Momente, woraus sich eine Interpretation von *England, England* ergibt.

4.1. Elemente des Bildungsromans in *England, England*

Die Grundlage für die hier aufgestellten Betrachtungen bildet wieder Bakhtins Essay, was im späteren Teil der Arbeit ermöglicht, Ähnlichkeiten und Unterschiede zu *Staring at the Sun* zu klären. *England, England* ist in drei Teile gegliedert, wovon sich der erste Teil mit der Kindheit und dem Aufwachsen der Protagonistin Martha Cochrane beschäftigt. Der zweite Teil beschreibt ihre Rolle im Umfeld des Projekts auf der Isle of Wight sowie das Projekt selbst, der dritte stellt sie wiederum größtenteils in den Mittelpunkt der Ausführungen. Generell muss gesagt werden, dass Bildungsroman und biographischer Roman, welcher ebenfalls einen gewissen Einfluss hat, eine zurückhaltendere Rolle spielen. Die Haupthandlung ereignet sich im zweiten Teil und macht ungefähr drei Viertel der Seitenzahl aus. Sie ist auch – aber eben nicht nur – geprägt von Martha und ihren Handlungen und Gedanken.²⁰

Der erste Teil des Romans beschäftigt sich auf etwas mehr als zwanzig Seiten mit einigen prägenden Erlebnissen aus Marthas Kindheit. Diese sind die Besuche auf einer landwirtschaftlichen Messe bzw. Ausstellung (7-11, 18-20), Marthas „blasphemische“ Version des Vaterunser und der Verrat durch ihre Freundin Jessica James (12-13), Marthas Rache an Jessica (15-17) und die gescheiterte Ehe ihrer Eltern (14-15, 20-22) sowie der Versuch des Vaters, mit der erwachsenen Martha Kontakt aufzunehmen (22-25). Diese Ereignisse werden von einer heterodiegetischen Erzählinstanz berichtet, selten unterbrochen durch kurze Passagen oder einen Satz Figurenrede seitens Martha (z.B. 10: „He shouldn't have done it, even if he hadn't meant it. This wasn't funny“). Dabei wird wiederholt das Thema der Bildung der Persönlichkeit („building character“, 13, 14 oder 22) angesprochen, aber der Prozess selbst wird nicht explizit dargestellt. Allerdings wird zumindest teilweise gezeigt, warum Martha die Persönlichkeit, die sie hat, entwickelt. Diese ausschnittsweise Bestandaufnahme ist also sowohl dem biographischen Roman als auch dem Bildungsroman ähnlich, denn einerseits wird der Leser Zeuge von Ereignissen, welche die Protagonistin anscheinend unverändert lassen, erfährt aber auch andererseits von ihren Veränderungen, so dass nicht davon gesprochen werden kann, dass die Ereignisse den Menschen nicht verändern.

²⁰ Auf die Verflechtung der historischen mit der privaten Thematik wird in den Kapiteln 4.2. und 4.3. eingegangen.

Ähnliches lässt sich auch über den dritten Teil des Roman sagen, der von Marthas Leben als alter Frau und den historischen Ereignissen in Anglia und auf der ehemaligen Isle of Wight erzählt. Die Veränderung ihres Wesens nach der Rückkehr nach Anglia wird auf einer knappen Seite dargestellt (256-257). Die erzählten Zeitabschnitte sind kurz und dauern im Falle der Gespräche vielleicht einige Minuten (z.B. 246-247) oder im Fall der Dorffeier einige Stunden (262-266), so dass hier kein Wandel Marthas mehr zu sehen ist. Zu diesem Zeitpunkt ist ihre Persönlichkeit gefestigt und Martha mit sich zufrieden (259). Hier handelt es sich also um eine dem biographischen Roman entsprechende Darstellung. Allerdings ist auch festzustellen, dass die Martha des dritten Kapitels sich durch mehr als nur ihr Alter von der des ersten Kapitels unterscheidet, und eben diese Veränderung findet im zweiten Teil statt und wird dort auch in mitunter sehr offener Form aufgezeigt.

Die wichtigsten Figuren des zweiten Teiles sind neben Martha Sir Jack Pitman und dessen Mitarbeiterstab sowie ihr Mitarbeiter und -verschwörer und Partner Paul Harrison. Dabei werden auch Einblicke in Sir Jack und Paul gewährt, wobei ersterer eher eine statische Persönlichkeit ist, welche sich hauptsächlich durch Machthunger, Selbstdarstellung und –verliebtheit und Skrupellosigkeit auszeichnet. Dieses wird schon zu Anfang durch die Tafel im „Quote Room“ gezeigt (29-30) und durchzieht Sir Jacks Handeln den gesamten Roman über. Zu erwähnen sind die Art der Gesprächsführung mit seinen Angestellten („... [Mark] knew he was now enlisted in his employer's more bullying version of the Socratic dialogue“, 60), seine Selbstreflexionen und Gedanken (z.B. 31-32, 42-43, 85-86), sein abfälliges Verhalten seinen Sekretärinnen gegenüber, die er alle „Susie“ nennt (34) sowie die Tatsache, dass er einen „Ideas Catcher“ hat, dessen Hauptaufgabe es ist, Sir Jacks Aussprüche für die Nachwelt festzuhalten (33) und dass Sir Jack auch scheinbar vor Mord nicht zurückschreckt (168). Die einzige Überraschung in Sir Jacks Persönlichkeit stellt seine abnorme sexuelle Vorliebe dar (153-159), bei der es sich aber ebenfalls um einen feststehenden Bestandteil seiner selbst handelt.

Paul erfährt eine etwas detaillierte Beschreibung, zum Teil explizit durch einen listenartigen Überblick der Geschichte seiner Sexualität (98-103) und eher implizit durch seine sich verändernde Interaktion mit Martha (63-68, 76-80, 86-90, 134-137, 191-192, 202-205, 225), die schließlich im Betrug ihrer Verschwö-

nung gegenüber Sir Jack endet (232-243). Allerdings ist auch hier zu bemerken, dass nicht Paul sich ändert und so die Ereignisse einen Wandel nehmen, sondern Martha.

Marthas Eintritt in das Projekt erfolgt in der Rolle des „Special Consultant“, für die sie insbesondere durch ihre Persönlichkeit qualifiziert ist und somit in der Form des „Appointed Cynic“ bekleidet (44). Als solche liefert sie wertvolle Beiträge zum Fortschritt der Planung, indem sie durch Rationalismus hilft, die Visionen ihres Arbeitgebers der Realität anzupassen („You’re going to need peasants“, 107 oder durch die Hinterfragung der Sexualität Robin Hoods und seiner Männer, 147). Ihre Emotionalität ist dem Verstand in fast allen Belangen untergeordnet, so z.B. auch zu sehen in der „brief history of sexuality in the case of Martha Cochrane“ (48-52), deren Entwicklung in „The Pursuit of Separateness“ endet (50). In gewisser Hinsicht teilt sie auch Sir Jacks Machthunger und Skrupellosigkeit, denn ihre führende Position erlangt schließlich sie durch Erpressung (175). Ihre überstarke Rationalität, zu sehen auch in den Gesprächen mit Paul (s.o.), steht aber im Konflikt mit ihrer Emotionalität, wenn ihre Bedürfnisse nach menschlicher Zuneigung sie nachdenken und zweifeln lassen.

Auf der Spitze ihrer Macht findet dann schließlich eine Wandlung statt. Ihre menschliche und nicht-rationale Seite verhindert ihren Erfolg als Chief Executive Officer. Martha ist zwar vernunftbesessen, aber nicht kaltherzig und somit nicht im Stande, Menschen wie Sir Jack zu behandeln, welcher diese ausschließlich als austauschbare Mittel zum Zweck ansieht (174-175). So bringt sie es nicht übers Herz, Dr. Max zu entlassen (193-197) und beneidet ihn sogar um seine Unbeschwertheit und ist schließlich nicht in der Lage Dr. Johnson zurechtzuweisen: „She was alone with another human creature. She felt a strange and simple pain“ (211). Ihr Versagen als Leiterin des Projekts ist zugleich ein erfolgreicher Durchbruch bei der Formung ihrer Persönlichkeit, denn sie erfährt, wie Gefühle und Verstand in eine Balance gelangen können:

Martha felt she had failed utterly: she had made little impression on him, and he had behaved as if she was less real than he was. At the same time, she felt light-headed and flirtatiously calm, as if, after long search, she had found a kindred spirit. (212)

The sudden truth she had felt as he leaned over her, wheezing and muttering, was that his pain was authentic. By whatever means this vision had been put in front of her, she saw a creature alone with itself, wincing at naked contact with the world. When had she last seen – or felt – anything like that? (217-218)

Diese Veränderung manifestiert sich in einem Kirchenbesuch (218-220), und ein solcher stellt auch ihr letztes Erlebnis auf der ehemaligen Isle of Wight dar (238). Damit hat sich symbolisch ein Wandel in ihr vollzogen.

Geht man von den drei Bestandteilen *time*, *plot* und *depiction of the world* nach Bakhtin aus, so lässt sich hier durchaus von Bestandteilen eines Bildungsroman sprechen. Marthas „individual emergence“ ist an „historical emergence“ gebunden, denn ihre Veränderung erfährt sie an der Grenze zweier historischer Epochen als sich die Figuren der Geschichte, symbolisiert insbesondere durch Samuel Johnson, verselbständigen. „Historical time“ ist an „biographical time“ untrennbar gebunden, auch der *plot* entstammt dem biographischen Roman, da sich in ihrem Lebensweg zuerst eine Trennung vom „normalen“ Leben abzeichnet, symbolisiert durch das fast schon monströse Projekt Sir Jacks, zu dem sie dann zurückkehrt, als sie nach Anglia geht. Wie sich im Folgenden nun zeigen wird, hat diese Einmischung von Lebensgeschichte in offizielle Geschichte einen nicht geringen Einfluss auf die Interpretation des Romans.

4.2. *England, England* als historiographische Metafiktion

Wie auch schon bei *The Porcupine* finden sich schnell Kritiker und Rezensenten, die *England, England* in eine fast gleichstellende thematische Beziehung mit *Flaubert's Parrot* und *A History* stellen (Curb 1999, Thawite 1998). Wie in der Einleitung argumentiert, ist auch hier Vorsicht geboten, selbst wenn sich thematische Gemeinsamkeiten finden lassen. Zu Anfang steht eine Betrachtung mit dem Ergebnis, dass der Roman eine dominant autoreferentielle Selektionsstruktur hat. Ein erster Hinweis darauf ist mit der Gestaltung des *settings* gegeben, das, durch die Erwähnung des begonnenen dritten Jahrtausends (55) angedeutet, in der Zukunft angesiedelt ist. Dieser liefert das Hauptargument Heteroreferentialität auszuschließen, da es die Welt, von der erzählt wird, noch nicht gibt und der Text damit hauptsächlich seine eigene Realität erzeugen und darauf Bezug nehmen muss. Dieses ergänzen in realistischer Weise die vielen allgemeinen und spezifischen Realitätsreferenzen, gebündelt im Ergebnis der Studie Sir Jacks bezüglich

der „Fifty Quintessences of Englishness“ zu finden (83-85). Auf die Studie wird immer wieder Bezug genommen, z.B. wenn Sir Jack aufzählt, was sich Pitco schon hat aneignen können, aber dass noch das Königshaus fehlt, und dass es sich dabei um einen vitalen Punkt der Planung handelt (142) oder wenn Martha darüber reflektiert, wie wichtig Robin Hood und sein Bande für den Erfolg des Projekts sind (221). Das bedeutet, dass die außertextuelle Bezugnahme in den Rahmen der fiktionalen Welt eingebunden wird. Zudem bleibt die Liste nicht unverändert, denn Sir Jack streicht und ergänzt, was ihm nicht gefällt. Ebenso lässt er sich über die Zusammensetzung der Liste und ihre Urheber aus (85-86), d.h. er fikionalisiert die Fakten.

Ein metafiktionales Moment in *England, England* besteht in den Gesprächen der Projektmitarbeiter in der Planungsphase, denn dort wird darüber diskutiert, wie das Abbild Englands verändert und den Wünschen der Besucher angepasst werden muss (91-94, 107-111). Es wird also aufgezeigt, mit welchen Mitteln bei einem Rezipienten ein gewünschtes Bild erzeugt wird. Ein weiteres metafiktionales Signal geht von den Figuren aus, die selbst Geschichten und Anekdoten erzählen (65-66, 96). Insbesondere ist die Erzählung von Dr. Max über das spätere Insel-Logo Betsy von Interesse (119-123), dem ein Gespräch zwischen ihm und Martha folgt, in dem es um das Erfinden, Konstruieren und Rekonstruieren von Geschichten im Allgemeinen und Geschichte im Besonderen geht (130-134). Damit wird ein Akzent auf Historiographie gesetzt.

Insgesamt ist die Rolle des „Official Historian“ (58) von großer Bedeutung in *England, England*. Das beginnt schon bei der Bezeichnung des Postens, denn dieser suggeriert durch seinen Namen die Existenz einer offiziellen Version von Geschichte. Weiterhin ist Dr. Max' Aufgabe aus historiographischer Sicht brisant, denn seine Arbeit besteht neben dem Studium der potentiellen Touristen insbesondere darin, diese nicht mit wissenschaftlicher Arbeit zu verschrecken, sondern ihnen eine angenehme, weil an ihr begrenztes historischen Wissen angepasste, Version von Geschichte zu präsentieren. Sein Konflikt wird dadurch deutlich aufgezeigt, da er zuerst auf diese Aufgabe hingewiesen werden muss (69-70) und schließlich seine Kündigung einreicht als er gebeten wird, die sexuelle Orientierung von Robin Hood und seiner Bande in Hinsicht auf die Akzeptanz bei den potentiellen Inselbesuchern zu durchleuchten (151). Bezeichnend für die Schwäche der Historiographie, symbolisiert durch ihren Vertreter Dr. Max, ist, dass die-

ser schließlich doch weiterhin dem Projekt angehört, obwohl er keinen wissenschaftlichen Nutzen aus seiner Arbeit ziehen kann und dieses zugibt (194-196) und dass die Geschichte für das Projekt allemal keinen Wert mehr hat: „... and so the role of the Project Historian had simply become ... historical“ (194). Zusätzlich werden Lebensgeschichte und Geschichte explizit thematisiert. Dieses geschieht in der Form der listenartigen Abhandlungen über Marthas und Pauls Sexualleben (48-52, 98-103), der ungewissen Biographie Sir Jacks (56-58) und dem wiederholten Rückgriff auf Geschichte als in Reimform gelerntes Schulwissen (11-12).

Durch Dr. Max wird somit auch der Status von Realitätsreferenzen problematisiert, denn diese sind als Mittel zum Zweck der bewussten Manipulation unterworfen. Außerdem greift der Beginn des Romans diese Thematik an prominenter Stelle auf, wenn Martha auf der Suche nach einer authentischen ersten Kindheitserinnerung über die Unmöglichkeit der objektiven Bezugnahme auf Vergangenes reflektiert. *England, England* beginnt mit den Worten „What’s your first memory?’ someone would ask“ (3); der erste Abschnitt endet mit der Schlussfolgerung:

Martha Cochrane was to live a long time, and in all her years she was never to come across a first memory which was in her opinion not a lie.
So she lied too. (4)

Wenig später heißt es dann: „Because even if you recognized all this, grasped the impurity and corruption of the memory system, you still, part of you, believed in that innocent authentic thing – yes, thing – you called memory“ (6-7). Dieser Gedanke wird an gleicher Stelle auf die Historiographie übertragen, wenn konfliktierende Ansichten bezüglich Sir Francis Drake, einmal aus spanischer, einmal aus britischer Perspektive, als gleichwertig dargestellt werden (7). Ein Bogen wird auf diese Weise auch zum Ende des Romans geschlagen. Martha kann sich an ein ihr früher wichtiges Detail nicht mehr erinnern kann, nämlich zu welchem Zweck sie ein Blatt als Bild für die Hoffnung auf die Rückkehr ihres Vaters aufbewahrt hat (247), weshalb sie schon früher bemerkt hat: „... childhood was remembered in a succession of incidents which explained why you were the person you had turned out to be“ (242).

Leitmotivisch findet sich diese Hinterfragung der objektiven Bezugnahme in der Verwendung des Begriffs „Replikation“ wieder. Der an Baudrillard angelehnt-

te französische Intellektuelle geht konsequenterweise so weit, dass er behauptet, die Menschheit ziehe die Kopie dem Original vor (52-56). Seine These ist fester Bestandteil der Planung (91-94, 107-111) und findet sich sogar in Sir Jacks sexueller Perversion wieder, da diese sich in der Imitation und Replikation von Säuglingsverhalten manifestiert: „Heather reflected on the infancy the two of them were replicating ...“ (155). In kontrastierender Weise werden der Replikation die Suche und das Bedürfnis nach Authentizität gegenübergestellt, z.B. auf ironische Weise durch die Überidentifikation einiger Figuren der Inselattraktionen (Schmuggler 197-201, Dr. Johnson 207-213, Robin Hood 222-225) oder durch die zwangsweise Rückkehr zu landeseigenen Traditionen und den Seklusionismus des verarmten englischen Restkontinentes Anglia im dritten Teil des Romans. Carey (1998) weist auf weitere Beispiele dieses Gegensatzes hin: Dr. Max benutzt ein Parfum „Petersburg“, das aus Russlands Zarenzeit stammt. Die „kurze Geschichte Pauls Sexualität“ ist durchsetzt mit der Idee des Replizierten, angedeutet durch seine Vorliebe für erotische und pornographische Fotografie.

Eine Besonderheit des Romans, betrachtet man ihn als historischen Roman, ist sicherlich die Art der Zeitbezugnahme. Der gesamte erste Teil kommt ohne die Angabe von Daten bezüglich der erzählten Gegenwart aus, der zweite Teil erwähnt einige Male sehr vage, dass man sich nun im dritten Jahrtausend befinde (z.B. 55) und erst im dritten Teil wird diese ungenau Zeitangabe vier Seiten vor dem Ende durch die Phrase „an old Beatles song from the last century“ (263) ein wenig präzisiert. Man könnte argumentieren, dass die Erwähnung des dritten Jahrtausends gegenüber dem zweiten dessen Bedeutung herausstellt, also wird es von den Figuren noch als eine Besonderheit empfunden und kann somit noch nicht zu lange in der Vergangenheit liegen. *England, England* spielt demzufolge in einer relativ nahen Zukunft, was bedeutet, dass die Gegenwart als Vergangenheit thematisiert wird. Damit liegt also die gesamte Romanhandlung in der Zukunft, ausgenommen vielleicht Marthas Kindheit, da sie zu Projektbeginn 39 ist (45). Zudem ist die Handlung zum Teil anachronisch angeordnet, d.h. obwohl die Haupthandlung der zeitlichen Abfolge der Ereignisse in der Regel folgt, ist sie in kurze Passagen, von manchmal nur zwei oder drei Seiten Länge aufgesplittert. Andere anachronische Elemente sind die oben schon erwähnten Abrisse über Marthas und Pauls Geschichte ihrer Sexualität und der lobende Zeitungsartikel des Wall Street Journals nach Marthas und Pauls Übernahme der Leitung der Insel (178-185).

Damit rückt die Vermittlungsebene in den Vordergrund, denn die erzählerische Vermittlung bekommt einen hohen Grad an Explizitat. Zusätzlich zu der fragmentarisierten Erzählung ist eine Durchbrechung der Distanz zum Geschehen, die durch eine heterodiegetische Erzählweise erzeugt wird, zu bemerken, da kurze Passagen der Figurenrede immer wieder eingeflochten werden. Dadurch wird eine Mischung aus expliziter Fremdcharakterisierung und impliziter Selbstcharakterisierung geschaffen, die durch die Akzentuierung dieses Gegensatzes von Objektivität und Subjektivität die Ereignisse des Romans auf der Erzählebene widerspiegelt. Ein weiteres Beispiel für ein solches Zusammenspiel ist die metaphorische Verwendung des Puzzle-Spiels aus Marthas Kindheit. Der Versuch, die Landkarte Englands aus Einzelteilen zusammenzusetzen, entspricht der Vorgehensweise von Sir Jack und seinen Gefolgsleuten bei der Planung der Insel und tritt im übertragenen Sinn in der stuckhaften Erzählung hervor. Das fehlende Puzzleteil in Marthas Kindheit wird in der Unvollständigkeit (aus historischer und historiographischer Sicht) des Projekts reflektiert, ebenso wie in dem Fehlen der absoluten objektiven Wahrheit, die durch einen heterodiegetischen Erzähler vermittelt werden könnte. Somit besteht in der hier vorgenommenen Art der Semantisierung der Erzählstruktur ein deutlich metatextuelles Motiv.

In Bezug auf die Vermittlungsformen enthält *England, England* ein Novum in den historischen Romanen Julian Barnes', denn der Roman beschäftigt sich thematisch hinsichtlich der öffentlichen Seite von Geschichte dominant mit den „Initiatoren“ von Geschichte und ihren Methoden *während* sie ihren Zielen nachgehen. Der Leser ist Zeuge wie durch das explizit und direkt geschilderte historische Geschehen Geschichte aktiv geschrieben wird, und zwar auf eine manipulative und deterministische Art. Hier wird von der Erschaffung von Geschichte berichtet, und zwar nicht von biographischer Geschichte wie in *Flaubert's Parrot*, sondern von Nationalgeschichte. Im Gegensatz zu *A History* wird auch nicht die Unmöglichkeit eines solchen Vorhabens durch historiographische Problematik thematisiert, sondern es ist im Gegenteil schlussendlich der (wirtschaftliche) Erfolg dieses Vorhabens zu bemerken, der seinem Erfinder Recht gibt.

Die Planung und Durchführung des Projekts orientiert sich an der Vermittlungsmoglichkeit von glaubhafter Illusion basierend auf der englischen Geschichte und Nationalidentität, d.h. es findet im Roman eine dominant argumentative Gestaltung von Geschichte als Objekt der Reflexion statt. Historische Figuren

sind dem ökonomischen Ergebnis angepasste Subjekte metahistorischer Reflexion und historiographischer Konstruktion, im Falle von Dr. Johnson und Robin Hood sogar schließlich von selbsterzeugter Rekonstruktion. Letzteres ist zudem ein Indiz für die in *England, England* stattfindende Semantisierung des Raumes. So wie die Räume von Pitman House I und II für die Erdenker und Lenker historischer Realität stehen, so steht die Insel für das widerspenstige und unkontrollierbare Moment von Geschichte, dass schließlich zu der anachronistischen Schlacht zwischen Robin Hood und seiner Bande und der Sondereinheit SAS führt (227-232). Anglia steht zudem als das Land dar, dem die historische Identität geraubt wurde. Wie Roberts aufführt, bleibt dem alten England somit nichts anderes übrig als sich bewusst in die Erfindung der eigenen Geschichte zu stürzen (1998). Einzelne Orte in *England, England* stehen für die Möglichkeiten, auf das Pitco-Projekt zu reagieren, und somit für die alternativen Standpunkte zu der durch Nationalidentität thematisierte Geschichte und ihrer Aufzeichnung.

Betrachtet man das Verhältnis der geschilderten Geschichte in *England, England* zum Wissen der Historiographie, so ist das meiste dazu oben schon gesagt. Aus historischer Sicht ist das Projekt ein einziger Anachronismus, der sich schließlich in der satirischen Darstellung von Identitätsanpassung bei den Inselbewohnern manifestiert. Raum, Zeit, Figuren und Handlung sind stark und deutlich erkennbar fikionalisiert. Historische Fakten sind höchstens die Grundidee für eine Inselattraktion, der Erfinder des Projekts, der sich schon zu Lebzeiten zum Mythos stilisieren lässt, bekommt konsequenterweise ein auf die Inselbesucher zugeschnittenes Mausoleum (249-250). Dr. Max symbolisiert die Historiographie und ihre bewusste Kapitulation insbesondere auch vor den Menschen, denen sie Wissen bieten möchte (80-83). Ontologische Fragen, wie beispielsweise die nach der Widerspruchsfreiheit, werden daher verneinend beantwortet, der einzig rettende Ausweg für die Skeptikerin Martha liegt in der Rückkehr zur Religion und zur Natur (Gee: 1998). Das stellt aber in historischer Hinsicht auch keine Lösung dar, denn auch hier wird Geschichte, und sei es nur in der Form von Mythen, bewusst manipuliert: „Barnes is not fooled by the return of old England to idyllic Anglia. He can still see the underlying falsehood of a nation’s constructed history, no matter how many folk tales are culled in support of it“ (Roberts: 1998). Dazu kommt die metapoetische Geschichtsdarstellung durch die Darstellung von Sir Jack und

seinen Angestellten als “Erfindern von Geschichte”, die ebenfalls die Konstruiertheit von Geschichte betont.

Dominante Illusionstypen und das Funktionspotential sind ebenfalls durch die obige Arbeit aufbereitet. Wie oben schon bezüglich der Relationierung und Gestaltung der Erzählebenen bemerkt wurde, findet sich in *England, England* eine Semantisierung der Erzählstruktur, welche die thematische Verarbeitung der Gegensätze Original und Kopie bzw. Objektivität und Subjektivität aufgreift. Wie ebenfalls schon aufgeführt erhält die Vermittlungsebene infolgedessen eine zentrale Rolle und es wird ein Akzent auf die Sekundär- und Erzählillusion gesetzt. Die bewusste Verwendung von Geschichte als Mittel zum Zweck und die Figur des Dr. Max konstituieren einen großen Teil des metahistorischen und metahistoriographischen Aspekts des Romans. Dessen aus wissenschaftlicher Sicht opportunistische Einstellung führt durch die Entwertung der Historiographie zu einer Abwertung der Historie ebenso wie der mehrfach erwähnte Umgang mit Geschichtswissenschaft und deren Ergebnissen.

Neben diesen metahistoriographischen Fragestellungen finden sich erkenntnistheoretische Probleme in *England, England*. Hier sei wieder auf den Anfang des Romans verwiesen, der Marthas Reflektionen zur ersten Kindheitserinnerung darstellt. Für Martha ist keine erste Erinnerung möglich, Gedächtnis beginnt später, denn die Erinnerung an ihren Vater und wie er Teile ihres Counties-of-England-Puzzles versteckte, um sie zu necken, ist für sie authentisch, wenn auch nicht unverfälscht (6). Wiegand schreibt: „Through the connection between Martha’s drive to obliterate memories of her past and England’s willingness to abandon its heritage in a misguided belief it will help it succeed in the modern world, Barnes establishes Martha as a metaphor for England” (1999: 3). So spiegelt sich das Ausmaß von Marthas Zynismus über den Roman immer wieder im „historisch-orientierten“ Teil der Handlung, und diese Parallele vergrößert das Gewicht der epistemologischen Ungewissheit. Geschichte in *England, England* dient also durch die Vermischung von Lebensgeschichte und offizieller Geschichte als Medium zur epistemologischer und metahistoriographischer Selbstreflexion.

Somit passt *England, England* zu der von Nünning aufgestellten Merkmalsmatrix der historiographischen Metafiktion. Dennoch werden mehr als nur geschichtstheoretische Fragen adressiert. Kaum einem Kritiker entgeht die Thematisierung der Gegenüberstellung von Original und Kopie, mancher Kritiker

sieht in dem Buch kaum mehr als eine literarische Abhandlung zu diesem Thema und besonders im Schluss nicht mehr als eine „lamentierende Elegie“ (Grypp (ohne Datumsangabe)).²¹ Eine differenziertere Interpretation ergibt sich, wenn man in *England, England* mehr als nur eine lyrische Fußnote zu Baudrillard sucht mit der Berücksichtigung der persönlichen Geschichte Marthas. Zu einem gewissen Grad ist auch dieser Erzählstrang von der Suche nach Authentizität beeinflusst, aber hier soll argumentiert werden, dass es weniger der philosophische, sondern mehr der menschliche Gesichtspunkt ist, der beachtet werden sollte.

4.3. Die Identität Englands

Die Figur Martha Cochrane kann in vielerlei Hinsicht unter rein funktionalen Gesichtspunkten betrachtet werden. Sie lässt sich als zynisches oder ironisches Element sehen oder als Klischee der emotionslosen Karrierefrau, deren Frustration über den Misserfolg sie in die Zurückgezogenheit treibt. Bei diesen Gesichtspunkten handelt es sich um einzelne Bestandteile ihrer Persönlichkeit, die aber gemäß dem Leitspruch „Das Ganze ist mehr als die Summe der Einzelteile“ über die Funktionalität hinaus gesehen werden sollten. Hierbei kommt die Berücksichtigung der Elemente des Bildungsromans zur Hilfe.

Roberts weist darauf hin, dass sich in *Staring at the Sun* am Anfang die Idee des Rückblicks findet, angedeutet durch die Metapher des standbildartigen Dias (1998). In *Staring at the Sun* heißt es: „Sometimes there was only a succession of stills to be borrowed from the memory“ (5). Dieses führt er weiter: “*England, England* picks up the theme of a pieced together history in the novel’s opening metaphor (and cover illustration) of a child’s puzzle of England“ (Roberts 1998). Marthas Leben wird ähnlich präsentiert, nämlich ausschnittsweise in relativ kurzen Momentaufnahmen. Der genaue Bildungsprozess wird angedeutet, aber in weiten Teilen ausgelassen. Der erste Teil des Buches zeigt die Grundlage an Menschlichkeit, auf der Martha als Kind und Heranwachsende lernen kann. Im zweiten Teil des Buches ist sie dann anscheinend zu der Persönlichkeit gereift, die

²¹ Vgl. dazu auch die wenig ergiebigen – weil interpretatorisch auf diese Opposition beschränkten – Rezensionen von Bradshaw 1998, Linklater 1998, Marr 1998, Fern 1998, Skea 1999 und Thomas 1999.

Sir Jacks Projekt nutzen kann. Dieser Reifungsprozess selbst wird nicht berichtet, ebenso wie auch der, der schließlich zu ihrer Rückkehr nach Anglia im dritten Teil führt. Kurz heißt es: „The Island had been on its third Sir Jack by the time Martha returned to Anglia after her decades of wandering” (250). Auch hier gilt also, dass Reisen bildet.

Im Gegensatz zu Jean Serjeant, die, als sie Michael verlässt, die Entscheidung trifft, allein mit ihrem Sohn zu leben, sucht Martha die Nähe zu anderen Menschen und in thematischer Abgrenzung vom Pitco-Handlungsstrang geschieht dieses nicht nur durch die Suche nach Authentizität.²² Es gibt in der Lebensgeschichte Marthas mehr zu bemerken als die Frage nach der Natur des Replizierten, z.B. den Wunsch nach Unschuld: „Could you reinvent innocence ?“ (250). Ebenso wie Teile der Persönlichkeitsbildung nicht geschildert werden, werden auch diese Aspekte ihres Charakters nur kurz vor dem Ende des Romans in zwei Selbstgesprächen gleichenden Gedankenpassagen gezeigt (226-227 und 236-238). Beide Male geht es um die Suche nach einer Erlösung von ihrer Einsamkeit, welche sich nur durch einen (nicht unbedingt religiös gearteten) Glauben herbeiführen lässt. Es scheint also, dass Marthas Zynismus nicht wirklich eine gewählte Lebenseinstellung ist, sondern dass es sich dabei nur um einen Mechanismus des Selbstschutzes handelt. Damit wird der radikale Skeptizismus, den sie vorher vorlebt, nicht nur wegen seines pragmatischen Scheiterns hinterfragt, sondern auch aus menschlichen Gründen negiert, da er die Bildung eines humanen Charakters verhindert.

Diese Suche nach Transzendenz eröffnet im Zusammenhang mit der „Seelelosigkeit“ des Projekts einen erweiterten Blick auf das Thema Nationalidentität. Wie Martha sich fragt: „An individual’s loss of faith and a nation’s loss of faith, aren’t they much the same?“ (237). Der Verlust der Identität Englands ist in *England, England* primär durch wirtschaftliche Faktoren begründet. Sir Jack und sein Berater Jerry Batson sehen den Niedergang Englands hauptsächlich in ökonomischer Schwäche manifestiert (34-40). Also ersinnen sie ein neues England, dessen Grundwerte dem finanziellen Profit verschrieben sind: „Justice on the Island was executive not juridical, which made it swifter and more flexible“ (200).

²² Letzteres eher trifft auf Paul zu: „That was the word: falling in love with Martha made things real“ (103).

Es liegt nahe, Wiegand zu folgen, darin sei ein konservatives Motiv zu sehen:

After all those years of tilting at Tory follies, however, Barnes reveals in „England, England“ to be lowercase conservative himself, arguing, through Swiftian parody, that the Sceptered Isle has been so hell-bent to keep up with the superpower Joneses of the modern age, it has traded away its own heritage (1999: 3).

Es ist aber gerade die Wirtschaft, die sich dieser Argumentation entgegen stellt. Wie Kellaway feststellt: „*England, England* is set in the future. But Barnes’s attitude to business is rooted in the past. A hundred and fifty years ago it was all very well for Dickens to create the similarly inhuman character of Dombey [...]. We have since moved on” (1998). Ist Sir Jack in gewisser Weise damit selbst ein Anachronismus, ebenso wie die Identität und der Glanz Englands, den er sich herbeiwünscht und erschafft? Wie Barnes selbst sagt, ist dies nicht der Fall:

I take the equivalent figures in our society and transnationally very seriously. Figures like Murdoch and Maxwell. You have to understand them to understand how the structure of economics and, to a certain extent, our politics, work. The Labour Party is running scared of Rupert Murdoch who doesn’t even live here, isn’t a British citizen and pays almost no taxes here at all. So you have to know what Murdoch wants and what his agenda is, and to think what the British government is fitting in with (Dening 1998).

Seiner Meinung nach ist der Roman „an idea-of-England novel, rather than a state-of-England novel“ (Lanchester 1998). Der Verlust der Nationalidentität, wie er in *England, England* beschrieben wird, setzt zuerst einmal die Existenz einer solchen voraus.

Damit gibt es in dem Roman transzendente Werte, sowohl auf persönlicher Seite als auch auf nationaler. Beide werden von der Protagonistin adressiert und sie macht auch deutlich, welcher der beiden wichtiger ist. In Anglia darauf angesprochen, dass sie nun auch ein Mitglied der Dorfgesellschaft sei, antwortet Martha: „Perhaps I have known too many us-ses in my lifetime“ (246). Wer glaubt, in Barnes einen national-patriotischen Konservativen zu finden, der den Untergang des Empires betrauert, übersieht, dass es die Menschen sind, die die Seele einer Gemeinschaft oder eines Landes ausmachen²³, und dazu gehört für ihn auch die Frage nach dem Erscheinungsbild des eigenen Landes: „Any citizen of the country is interested in the image of his or her country and in the way it’s presented both externally and internally“ (Dening 1998). *England, England* ist nicht nur ein Roman über die Schwierigkeit der historischen Wahrheit oder über skrupellose

²³ Vgl. dazu Dening: „But he says his attack is not fired by nostalgia for the past“ (1998).

Unternehmer, sondern auch über ureigene menschliche Vorstellungen: „In this book it’s myth, it’s history, it’s love, truth, integrity ...“ (Barnes im Interview mit Dening 1998).

5. Zusammenfassung: Geschichten, nicht nur Geschichte

Die Analyse der Geschichtsdarstellung der hier behandelten Romane zeigt also eine Vielschichtigkeit von Themen auf, die hier noch einmal zusammengefasst werden sollen, um einen Überblick über das die Historie adressierende Werk Barnes zu geben.

Staring at the Sun stellt von den drei besprochenen Romanen im Verhältnis zwischen öffentlicher und privater Geschichte die private am meisten in den Vordergrund. Das liegt zum einen daran, dass sich das Buch hauptsächlich mit seiner Protagonistin beschäftigt und dieser extensiv Raum für die Darstellung der eigenen Gedanken und Emotionen sowie Handlungen lässt. Historische Ereignisse bilden eher den Rahmen und fallen für Jean Serjeant immer weniger ins Gewicht, wenn sie Entscheidungen trifft. Wie sich jedoch durch das Aufgreifen des Bakhtin’schen Gedankens von der Verknüpfung von „historical emergence“ und „individual emergence“ zeigt, ist die öffentliche Geschichte immer zugegen. Im Gegensatz zu *Flaubert’s Parrot* oder *A History* wird sie nicht durch die Dekonstruktion historiographischer Verfahren entwertet. Sie wird wie Ecksteine verwendet, um ein realitätsnahes Weltbild zu erzeugen, in dem sich eine wirklichkeitsnahe Figur bewegt. Der für den realistischen historischen Roman prägende Begriff der „fiktiven Handlung im historischen Raum“ erfasst hier, wie sich Lebensgeschichte und Geschichte mischen. Konsequenterweise ist in *Staring at the Sun* weder die eine noch die andere vernachlässigbar. Die Lebensgeschichte einer Frau, die sich in einer sich verändernden Welt bewegt, greift durch die Vermischung von Realismus, Historie und Bildungsroman viele Fragen auf, wie die nach der Identität eines Menschen, nach seiner Moral, seinem Verhalten im Angesicht des nahenden Todes oder seiner Verantwortung. Dabei geht es Barnes nicht um eine moralische Belehrung, wie etwa durch einen Vergleich der tapferen Jean

mit dem melancholischen Gregory. Die Figuren präsentieren sich so wie sie sind, mit Stärken und Schwächen, vor allem aber als Menschen.

Im Verhältnis dazu ist *The Porcupine* deutlicher mit der Betrachtung von öffentlicher Geschichte beschäftigt. Das ist überwiegend im Haupthandlungsstrang begründet, der den Versuch der Be- und Verurteilung eines jahrzehntlang Regierenden schildert. Allerdings zeigt sich auch hier das Zusammenspiel von mehreren Geschichten als wirkungsvoll. Geschichten sind hier einerseits politische Geschichten, andererseits wieder die Lebensgeschichten von einzelnen, und nochmals kommen Stärken und Schwächen einzelner Menschen zum Tragen. Der Angeklagte ist Überzeugungstäter, ein Mächtiger der sich an seiner Macht berauscht und als nahezu unfehlbar sieht, weil ihm die Geschichte recht geben wird. Gänzlich unsympathisch ist er jedoch nicht, schon gar nicht wenn er die Sieger des Kalten Krieges vorführt, die auf die eine oder andere Weise mit ihm gemeinsame Sache gemacht haben. Der Ankläger ist korrumpierbar, eigentlich nicht erste Wahl für seinen Posten (35), ein Ehebrecher und bereit, die Wahrheit für seinen Erfolg zu opfern. Aber auch seine Schwächen sind nicht die Vergehen eines gewissenlosen Erzschurken, sondern die Charakterfehler eines Menschen in übermächtiger Versuchung. Die Nebenfiguren sind ähnlich differenziert, wenn auch nur skizzenhaft gezeichnet. Wiederum sind es fiktive Figuren, die den historischen Raum bevölkern, und wer bei der Interpretation des Romans dem Humanisten Barnes sein Gehör schenkt, der wird nicht über sie richten, ebenso wie Barnes dieses vermeidet. In dieser Arbeit wird also ein Standpunkt vertreten, der eine andere Bewertung als Reinfandts bei der Gewichtung der Funktionalisierung der Figuren vornimmt. Auch wenn dieser seine Thesen auf den Text stützt und sie nicht pauschal von der Hand zu weisen sind, hat das von ihm beschriebene metafiktionale Element in *The Porcupine* eine untergeordnete Rolle.

Bemerkenswert ist jedoch Barnes erste literarische Auseinandersetzung mit einer mächtigen Figur in so fern, als dass sie in gewisser Hinsicht eine Zuwendung zu einer wichtigen historischen Person darstellt. Sowohl *Flaubert's Parrot* als auch *Staring at the Sun* erzählen von alltäglichen Menschen und deren Leben. Auch wenn sich *A History* mitunter mit einflussreichen Persönlichkeiten oder Institutionen beschäftigt, z.B. der mittelalterlichen Kirche im Kapitel „The Wars of Religion“ oder dem Einfluss König Ludwig XVIII auf Géricaults Vorgehen beim Malen im Kapitel „Shipwreck“, so handelt es sich um abstrakte Machthaber, die

dem Leser nicht geschildert werden. Vielleicht ist diese thematische Veränderung bei Barnes auf sein Korrespondententätigkeit in den *Letters from London* zurückzuführen, denn dort setzt er sich mehrfach mit Margret Thatcher, John Major und Tony Blair auseinander. Sicher ist hingegen, dass Petkanov der erste Machthaber ist, dem Barnes in seiner Fiktion beachtliche Aufmerksamkeit schenkt.

Ähnlich verhält es sich mit dem Thema der Nationalidentität in den Werken Barnes. Schon sein erster Roman *Metroland* spielt teilweise in Frankreich, *Flaubert's Parrot* größtenteils, wie auch sein kaum historisch bezugnehmende *Talking It Over*. Allerdings wird hier kein differenziertes Bild von Frankreich oder England als Heimatland der Protagonisten entworfen, die Bezugnahme ist meistens in der Form von allgemeinen Realitätsreferenzen zu finden. Politischer, weil spezieller, sind seine Ausführungen zum Teil in *A History*, beispielsweise in dem Kapitel „The Visitors“. Dem Vorwort von *Letters to London* lassen sich zwei interessante Punkte entnehmen. Zum ersten berichtet Barnes von der Problematik, sein Land einer US-amerikanischen Leserschaft präsentieren zu wollen, welche im allgemeinen kaum Interesse an seinem Heimatland hat. Barnes musste also in jedem seiner Essays zuerst einen Kontext evozieren, der in Großbritannien als bekannt vorausgesetzt werden konnte (x-xi). Außerdem wurden alle seine Artikel bezüglich der verwendeten Fakten sehr gründlich recherchiert (xiii-xvi). Nur einmal, schreibt er, gelang es ihm die „fact-checker“ (xvi) auszuspielen, als sich eine Tatsache nicht mehr genau überprüfen ließ. Dieses mag für den Journalisten Barnes verständlich gewesen sein, aber es lässt sich nicht die (ironisch vermittelte) Freude des Schriftstellers Barnes übersehen, wenn er anmerkt, in einem solchen Falle werde der Artikel mit der Randnotiz „on author“ versehen. Die Freiheit, ein Land nach eigenem Ermessen für die Zwecke der Erzählung verändern zu können, hat der Journalist nicht, der Schriftsteller schon.

The Porcupine spielt in einem fiktiven sowjetischen Satellitenstaat. Leser mit Hintergrundwissen erkennen Bulgarien (und vielleicht auch die Deutsche Demokratische Republik), den anderen entgeht sie. *Cross Channel* greift das Aufeinandertreffen Frankreichs und Englands auf, betrachtet aber eher einzelne Eigenarten der Bürger der beiden Länder als die Identität der Länder an sich. *England, England* widmet sich dem Thema Nationalidentität explizit. Nationalidentität ist für Sir Jack Bürgerpflicht, ebenso wie Patriotismus, und so wird sie in dem Roman erst ausgeforscht und konstruiert, dann verändert und dem Zweck angepasst, um

schließlich wieder rekonstruiert zu werden. Damit wird auf vielschichtige Art Geschichte thematisiert, beispielshalber als die Geschichte von Königen und großen Ereignissen wie dem Battle of Hastings, als die Geschichte der Geschichtsschreiber oder auch als die Geschichte der Volkslegenden im Falle Robin Hood. Die Geschichte der Fakten wird dekonstruiert und der Mentalitätsgeschichte gegenübergestellt. Anachronismen, wie der Kampf um die Höhle Robin Hoods, werden zu „special events“ für betuchte Zuschauer.

Diese Vielzahl von Geschichten in alternierender und kontrastierender Form ist mit dem Leben der Protagonistin eng verknüpft und so bekommt *England, England* die für Barnes typische persönliche Note. Die Verbindung von persönlicher Selbstfindung begleitet die historischen Veränderungen Englands. So wie der Niedergang des alten Englands mit dem Aufstieg des neuen eintritt, begleitet der wachsende Erfolg des Inselprojekts die zunehmende Einsamkeit Marthas. Erst der Bruch mit den Mächtigen und den „Initiatoren“ und von Geschichte, zu denen sie selbst zwischenzeitlich gehört, erlaubt ihr den Gewinn der persönlichen Freiheit. Das Ende zeigt Martha als Zuschauerin, die ihren Seelenfrieden mit Einsamkeit bezahlt. Hauptsächlich thematisiert *England, England* aber trotz individueller Aspekte die Fragen der Nationalidentität, der Geschichte und der Macht. Erst *Love, etc* stellt wieder das Individuum in den Vordergrund, indem sich der Roman in Form und Inhalt nahtlos an *Talking It Over* anschließt.

Wie sich zeigt, ist es für Barnes also unerlässlich Geschichten zu erzählen. Historische Geschichte ist immer im Plural gedacht, persönliche Geschichte ebenso. Allerdings hat sich in der Thematik seiner Romane der Schwerpunkt verändert, denn wo es früher hauptsächlich um einzelne Menschen ging – auch *Flaubert's Parrot* ist bei aller Bezugnahme zur Historiographie auf die individuelle Geschichte Braithwaites angewiesen – scheint sich Barnes in seinen historischen Romanen jetzt mehr für den Menschen als Wesen in der Gruppe zu interessieren. Diese finden sich oftmals an den Übergängen von historischen Epochen wieder, ganz im Sinne seines großen Vorbilds Flaubert, denn wie Barnes im Vorwort der *Letters from London* schreibt: „Flaubert said that his favourite historical periods were those which were ending, because this meant that something new was being born“ (xi). So gesehen fügen sich die Lebensgeschichten Jeans und Marthas in die von Bakhtin aufgestellte Mischung von Geschichte und Selbstfindung, aber so wie sich beide in ihrer Persönlichkeit unterscheiden – Jean wäre zu keiner Zeit

Marthas Zynismus weder geneigt noch fähig – sind auch die Bücher grundsätzlich verschieden.

So bekommt das Wort Geschichte(n) im Titel dieser Arbeit noch eine weitere Bedeutung. Wie Moseley einem Interview mit Barnes entnimmt:

Never to repeat himself or settle into a groove, he tries to make each book sui generis. He pays tribute to Flaubert's restless determination never to write the same book twice and believes that "In order to write ... you have to convince yourself that it's a new departure for you and not only a new departure for you but for the entire history of the novel". (1997: 172)

Ausgehend davon, dass Barnes niemals dieselbe Geschichte zweimal erzählt hat, erhält man ein für sein Œuvre aufschlussreiches Bild. Geschichte(n) bei Barnes sind jedes Mal anders, insbesondere die historiographische Metafiktion in einem Buch ist nicht dieselbe wie in einem anderen. Wiederkehrende Themen wiegen in jedem Roman verschieden, und daher ist jedes Buch mindestens zweimal zu lesen: zuerst für sich, und dann im Zusammenhang mit dem Gesamtwerk, wobei die früheren Bücher als Grundlage für die Lektüre ihrer Nachfolger vorausgesetzt werden. Eine solche Vorgehensweise ist hier vorgenommen worden.

Führt man diesen Gedanken weiter, ergeben sich interessante Fragestellungen. So wie man *Flaubert's Parrot* und *A History* unter anderem als Abhandlungen über die Historiographie lesen kann und diese dann für *The Porcupine* voraussetzt, muss man die nicht-historischen Romane als Grundlage für zusätzliche Ausführungen sehen. Denn beschränkt man sich nicht nur auf Barnes historische Romane, erweitert sich der Komplex der untersuchten Themen um zahlreiche Gesichtspunkte zwischenmenschlicher Beziehungen und Barnes Menschenbild. Diese Aspekte lassen sich wiederum aufgreifen, um persönliche Geschichte in seinen historischen Romanen zu analysieren, so wie in dieser Arbeit mit Hilfe des Bildungsromans und des biographischen Romans aufgezeigt. Auf diese Weise lässt sich eine umfassendere Aussage über Barnes als Schriftsteller aufbauen und ein differenzierteres Bild seines Schaffens erzielen.

Ich versichere, dass ich die schriftliche Hausarbeit – einschließlich beigefügter Zeichnungen, Kartenskizzen und Darstellungen – selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Alle Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinne nach anderen Werken entnommen sind, habe ich in jedem Fall unter Angabe der Quelle deutlich als Entlehnung kenntlich gemacht.

Köln, den 28.02.2001

6. Bibliographie

6.1. Primärliteratur

(Zitierte Ausgaben, Erstausgaben in Klammern)

Barnes, Julian. *Flaubert's Parrot*. London: Picador, Pan Books, 1985. 23. [London: Jonathan Cape, 1984].

_____. *Staring at the Sun*. London: Picador, Pan Books, 1987. 19. [London: Jonathan Cape, 1986].

_____. *A History of the World in 10½ Chapters*. London: Picador, Macmillan, 1990. 30. [London: Jonathan Cape, 1989].

_____. *Talking It Over*. London: Picador, Pan Books, 1992. 2. [London: Jonathan Cape, 1991].

_____. *The Porcupine*. London: Picador, Pan Books, 1993. 2. [London: Jonathan Cape, 1992].

_____. *Letters from London 1990 - 1995*. London: Picador, Macmillan, 1995. 2. [London: Picador, 1995].

_____. *Cross Channel*. New York: Vintage Books, Random House, 1996. [London: Jonathan Cape, 1996].

_____. *England, England*. London: Jonathan Cape, 1998. 2. [London: Jonathan Cape, 1998].

_____. *Love, etc.* London: Jonathan Cape, 2000.

6.2. Sekundärliteratur

Antor, Heinz. 1998. "(Post-)Moderne Historiographie und Biographie im Englischen Roman des 20. Jahrhunderts: Virginia Woolf und Julian Barnes." In: *Fiktion und Geschichte in der anglo-amerikanischen Literatur*. Ahrens, Rüdiger und Fritz-Wilhelm Neumann (Hgg.). Heidelberg, 415-430.

Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. 1986. "The *Bildungsroman* and its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the novel)." In *Speech Genres and Other Essays*. Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. Austin: University of Texas Press, 10-59

Barnes, Julian. 1992. „Stranger than Fiction.“ *The New Yorker*. 68. 26.10: 140

- Bayley, John. 1992. "Time of Indifference." *New York Review of Books*. 17.12: 30-32
- Boedecker, Sven 1991. „Wo sind Lindberghs Sandwiches ?“. *Die Welt*, 16.11: 19
- Bradshaw, Peter. 1998. "England, England". *London Evening Standard*. 24.8.
<http://www.thisislondon.co.uk/dynamic/lifestyle/review.html?in_review_id=71656&in_review_text_id=55620>
- Bruckner, D.J.R. 1987. "Planned Parenthood and the Novel". *New York Times Book Review* 92. 12.4: 3.
- Carey, John. 1998. "The Land of Make Believe". *Sunday Times (London)*. 23.8: 9
<<http://www.sunday-times.co.uk/news/pages/sti/98/08/23/stibooboo01012.html?1961225>>
- Curb, Randall. 1999. "England, England". *The Book Club*. Mai: 4.
<http://www.bookpage.com/9905bp/fiction/england_england.html>
- Dening, Penelope. 1998. "Inventing England." *The Irish Times*. 8.9.
<<http://www.ireland.com/scripts/search/highlight.plx?TextRes=julian%20barnes&Path=/newspaper/features/1998/0908/fea3.htm>>
- Duplain, Julian. 1992. "The Big Match." *New Statesman & Society*. 13.11: 34-35
- Escherig, Ursula. 1991. "Wieso ist der Nerz so zählebig?" *Tagesspiegel*, 9.11: X.
- Fern, Ong Sor. 1998. "You Got to Wait To Get to Theme Park". *The Straits Time Interactive*. 24.10.
<<http://web3.asia1.com.sg/archive/st/4/books/b102406.html>>
- Freiburg, Rudolf. 1998a. "'Just Voices Echoing in the Dark': Geschichte als Literarisches Genre bei Julian Barnes." In *Fiktion und Geschichte in der anglo-amerikanischen Literatur*. Ahrens, Rüdiger und Fritz-Wilhelm Neumann (Hgg.). Heidelberg: Winter, 1998, 431-458.
- _____. 1998b. "Imagination in Contemporary British Fiction." In *Unity in Diversity Revisited ? British Literature and Culture in the 1990s*. Korte, Barbara und Klaus Peter Müller (Hgg.). Tübingen: 225-247
- Füger, Wilhelm. 1963. *Die Entstehung des historischen Romans aus der fiktiven Biographie in Frankreich und England*. München: Universität München, Phil. Diss.: 222-227
- Fuentes, Carlos. 1987. "The Enchanting Blue Yonder." *New York Times Book Review* 92. 12.4: 3, 43.
- Gasiorek, Andrzej. 1995. "Postwar British Fiction: Realism and After." London, etc.: Arnold.

- Gee, Maggie. 1998. "Career, Money, Sex - Why Waste Time on Them?". *Electronic Telegraph*. 8.9.
<<http://www.booksonline.co.uk:80/booksol?ac=001049086951474&rtmo=VulFwPlx&atmo=99999999&pg=/98/9/8/bobarno8.html>>
- Grypp, Diane. "England, England." *The Flak Magazine*. Ohne Datumsangabe.
<<http://www.flakmag.com/books/england.html>>
- Häntzschel, Jörg. 2000. "Neue Heimat Themenpark". *Neue Zürcher Zeitung*. 25.8.
<http://nzz.ch/online/02_dossiers/dossiers1999/buchmesse99/buch991012haentzschel.htm>
- Harris, Robert. 1992. "Full of Prickles." *Literary Review*. November: 26.
- Hielscher, Martin. 1990. „Wie wird aus der Katastrophe Kunst ? Ein Gespräch mit dem britischen Schriftsteller Julian Barnes.“ *Die Zeit* 50. 7.12: 8
- Irving, John. 1993. "Charles Dickens – der König des Romans". In: *Rettungsversuch für Piggy Sneed*. Zürich: Diogenes, 170-207
- Keitel, Evelyne. 1996. "Julian Barnes. Flaubert's Parrot: Intertextualität und Intellektualität." In: *Von den Gefühlen beim Lesen. Zur Lektüre amerikanischer Gegenwartsliteratur*. München: Fink, 100–125 (Kapitel II.6)
- Kellaway, Lucy. 1998. "We can't do Business." *Prospect*. Oktober.
< <http://www.prospect-magazine.co.uk/highlights/kellaway/index.html>>
- King, Francis. 1992. "Not Deep, but Crisp and Even." *Spectator*. 7.11: 55-56.
- Körte, Peter. 1991. "Ein Höhenverlust." *Die Zeit*, 25.10: 84.
- Kotte, Claudia. 1997. "Random Patterns? Orderly Disorder in Julian Barnes's A History of the World in 10 and ½ Chapters." *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 22, Nr.1, 107-128.
- Lanchester, John. 1998. "A Vision of England". *Electronic Telegraph*. 29.8.
<<http://www.telegraph.co.uk:80/et?ac=000647321007942&rtmo=LdhhNNtd&atmo=lllllllx&pg=/et/98/8/29/bobarne2.html>>
- Lawson, Mark. 1986. "The Genre-Bender Gets it Wrong." *Sunday Times* (London). 28.9: 53.
- Levy, Paul. 1992. "British Author, French Flair." *The Wall Street Journal*. 12.11: A10
- Linklater, Andro. 1998. "A Very English Whimsy". *The Herald Online*. 27.8.
<<http://www.theherald.co.uk/bookshelf/archive/27-8-1998-21-50-50.html>>

- Lodge, David. 1987. "The Home Front." *New York Review of Books*. 7.5: 21.
- March, Michael. 1997. "Into the Lion's Mouth. A Conversation with Julian Barnes." <<http://www.new-presence.cz/97/12/month's.interview.htm>>
- Marr, Andrew. 1998. "England the Theme Park". *Electronic Mail & Guardian*. 13.10.
<<http://www.mg.co.za/mg/books/9810/981013-england.html>>
- Moseley, Merrit. 1997. *Understanding Julian Barnes*. Colombia, South Carolina: University of South Carolina Press
- Nünning, Ansgar. 1995a. *Von Historischer Fiktion zu Historiographischer Metafiktion. Bd 1.: Theorie, Typologie und Poetik des Historischen Romans*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- _____. 1995b. *Von Historischer Fiktion zu Historiographischer Metafiktion. Bd 2.: Erscheinungsformen und Entwicklungstendenzen des Historischen Romans in England seit 1950*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- _____. 1998a. "'How do we seize the past?' Julian Barnes' Fiktionale Metabiographie *Flaubert's Parrot* als Paradigma Historiographischer und Biographischer Metafiktion." *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 31, Nr. 2, 145-171.
- Purvis, Andrew. 2000. „Tracing Milosevic: Fact and Fiction“.
<<http://europe.cnn.com/2000/WORLD/europe/10/19/etime.milosevic/index.html>> 19.10.
- Reinfandt, Christoph. 1997. *Der Sinn der fiktionalen Wirklichkeiten. Ein systemtheoretischer Entwurf zur Ausdifferenzierung des englischen Romans vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Heidelberg, 255–281. (Kapitel. IX: "Postmoderner' Realismus: Julian Barnes, *The Porcupine* (1992)")
- Roberts, Ryan. 1998. "Bloody Golden Eggs Again!". *Julian Barnes Website*. (<<http://www.jbarnes.com>>). 23.8.
< <http://authors.about.com/arts/authors/library/arb/okbarnes.htm>>
- Schirmacher, Frank. 1992. "Die Monumente der ewigen Dankbarkeit." *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.9: L1-2.
- Shiner, Larry.1999. "Flaubert's Parrot, Agee's Swan: From 'Reality Effect' to 'Fiction Effect'". *The Journal of Narrative Technique*. 20, Nr. 2: 167-178
- Skea, Ann. 1999. "England, England". *eclectica book reviews*. Januar/Februar.
<http://www.eclectica.org/v3n1/skea_barnes.html>
- Thomas, Rob. 1998. "Somewhere off English Coast, You Will Find Isle of Disney." *The Capital Times*. (<<http://oldsite.captimes.com>>) 28.5.

- Thwaite, Anthony. 1998. "Buying up Buck House". *Electronic Telegraph*. 29.8.
<<http://www.telegraph.co.uk:80/et?ac=000647321007942&rtmo=QpLLkOmR&atmo=99999999&pg=/et/98/8/29/bobarne29.htm>>
- Wesseling, Elisabeth. 1991. *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam, Philadelphia: 1-26
- Wiegand, David. 1999. "England Imagined as a Theme Park in Julian Barnes' Witty Satire". *San Francisco Chronicle*. 23.5: 3.
<<http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?file=/chronicle/archive/1999/05/23/RV89562.DTL>>
- Wittstock, Uwe. 1991. "Ein erstklassiger Hagelschlag." *Süddeutsche Zeitung*, 31.8.-1.9: 144.

6.3. Weitere Sekundärliteratur

Die hier aufgeführten Quellen wurden im Text nicht verwendet, haben aber als Grundlage für die Lektüre und gedankliche Anhaltspunkte gedient.

- Böker, Uwe. 1993. „Der Realistische Roman Zwischen Markt und Experiment.“ In *Radikalität und Mäßigung. Der englische Roman seit 1960*. Maack, Annegret and Rüdiger Imhof (Hgg.). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 15-33
- Glendinning, Victoria. 1998. "Lies and Silences." In: Hornberger, Eric und John Carmley, Hgg. *The Troubled Face of Biography*." London, etc: Macmillan, 49–62
- Kemp, Peter. 1992. "Show Trial, New Style." *Times Literary Supplement*. 30.10: 19
- Maack, Annegret. 1993. "Das Leben der toten Dichter. Fiktive Biographien." In *Radikalität und Mäßigung. Der englische Roman seit 1960*. Maack, Annegret and Rüdiger Imhof (Hgg.). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 169-188
- Mangan, Gerald. 1996. "Très British." *Times Literary Supplement*. 19.1: 24.
- Moore, Jane. 1995. "Problematising Postmodernism." In *Critical Dialogues. Current Issues in English Studies in Germany and Britain*. Armstrong, Isobel und Hans Werner Ludwig. Tübingen: 131-141

- Nadel, Ira Bruce. 1984. *Biography: Fiction, Fact and Form*. London, Basingstoke: Macmillan, 1984. S. 206–209
- Nünning, Ansgar. 1993a. "Mapping the Field of Hybrid New Genres in the Contemporary Novel. A Critique of Lars Ole Sauerberg, *Fact into Fiction* and a Survey of other Recent Approaches to the Relationship between 'Fact' and 'Fiction'." In *Orbis Litterarum* 48, 281–305
- _____. 1993b. "Grenzüberschreitungen. Neue Tendenzen im historischen Roman." In *Radikalität und Mäßigung. Der englische Roman seit 1960*. Maack, Annegret und Rüdiger Imhof (Hgg.). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 54-73.
- _____. 1997. "'But why will you say that I am mad?' On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction." *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 22, Nr. 1, 83-105.
- _____. 1998b. "Der englische Roman des 20. Jahrhunderts." Stuttgart, etc.
- Onega, Susana. 1995. "Self, Text and World in British Historiographic Metafiction." *Anglistik* 6: 93-160
- Schabert, Ina. 1990. *In Quest of the other Person: Fiction as Biography*. Tübingen, Francke.
- Wolf, Werner. 1993. "Radikalität und Mäßigung: Tendenzen des Experimentellen Erzählens." In *Radikalität und Mäßigung. Der englische Roman seit 1960*. Maack, Annegret and Rüdiger Imhof (Hgg.). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 35-53