



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Finden und Erfinden. Der Umgang mit Geschichte in
Salman Rushdies *Midnight's Children* und Thomas
Pynchons *Vineland*“

Verfasserin

Martina Breithofer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

Dr. Ernst Grabovszki

Danksagung

Eingangs möchte ich mich bei all jenen bedanken, die die Entstehung dieser Diplomarbeit erst möglich gemacht haben.

Zunächst will ich meinem Betreuer Dr. Ernst Grabovszki Dank sagen, der mich im Laufe der letzten Monate stets fachlich kompetent beraten und angeleitet hat.

Mein größter Dank gilt meiner Familie und hier vor allem meinen Eltern für die finanzielle und moralische Unterstützung, meiner Schwester Nate, die immer ein offenes Ohr und aufbauende Worte für mich hatte und viele Stunden damit verbracht hat, meine Arbeit Korrektur zu lesen und meinem Freund Gernot, der mich durch alle Höhen und Tiefen begleitet hat.

Weiters möchte ich mich bei meinen Freunden und Verwandten bedanken, ohne deren Geduld und Verständnis ich diese Arbeit nicht hätte schreiben können.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG.....	1
2. DER „KLASSISCHE“ HISTORISCHE ROMAN.....	3
2.1. Vorläufer des historischen Romans des 19. Jahrhunderts	3
2.2. Entstehungsbedingungen des Scottschen historischen Romans.....	5
2.3. Gattungsbegründende Merkmale des Scottschen historischen Romans.....	6
2.3.1. Kommentierender Apparat – Fußnoten, Anmerkungen, etc.....	7
2.3.2. Die „mittlere Distanz“	7
2.3.3. Figurenkonzeption – Der „mittlere Held“	8
2.3.4. Sprachliche Umsetzung	10
2.3.5. Scotts Geschichtsauffassung – Scotts Romane zwischen Fakt und Fiktion.....	11
2.4. Ziele und Aufgaben des historischen Romans	12
3. DER HISTORISCHE ROMAN ALS ZWITTERGATTUNG ZWISCHEN FAKT UND FIKTION	14
3.1. Die Entwicklung des Verhältnisses von Literatur und Geschichtsschreibung.....	14
3.2. Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Literatur und Geschichtsschreibung ..	17
3.2.1. Gemeinsame Verfahren und Werkzeuge von Historikern und Romanschriftstellern	19
3.2.2. Zur Fiktion des Faktischen und dem Faktischen der Fiktion	21
3.3. Imagination und Interpretation in Literatur und Geschichtsschreibung.....	24
4. DER HISTORISCHE ROMAN DER POSTMODERNE	27
4.1. Formen des postmodernen historischen Romans	28
4.1.1. Historiographische Metafiktion.....	32
4.2. Merkmale und Techniken des postmodernen historischen Romans	34

4.2.1. Dekonstruktion im postmodernen historischen Roman.....	34
4.2.2. Selbstreflexion im postmodernen historischen Roman	37
4.3. Der Umgang mit Geschichte im postmodernen historischen Roman.....	38
4.3.1. Alternative Realitäten und Gegengeschichten.....	39
4.4. Der traditionelle und der postmoderne historische Roman im Vergleich	42
5. SALMAN RUSHDIES <i>MIDNIGHT'S CHILDREN</i>	45
5.1. Persönliche Geschichte vs. Weltgeschichte	49
5.2. ›Memory's Truth‹ - Die Subjektivität der Geschichte	53
5.2.1. Leserreaktionen	60
6. THOMAS PYNCHON'S <i>VINELAND</i>	65
6.1. Persönliche Geschichte vs. Weltgeschichte	70
6.2. Medien als Mittel und Bedrohung der Geschichtsschreibung	75
7. GESCHICHTE IN RUSHDIES <i>MIDNIGHT'S CHILDREN</i> UND PYNCHONS <i>VINELAND</i> – EIN VERGLEICH.....	83
7.1. Die Bedeutung der Erzählsituation bei der Beschäftigung mit Geschichte	84
7.2. Mittlere Helden – zwischen privater und öffentlicher Geschichte	85
7.3. Zeit und Raum – Cause and Effect	86
7.4. Fakt und Fiktion – Alternative Realitäten und Parallelwelten	87
7.5. Divorce between News and Reality – Verzerrung der Geschichte durch die Medien	89
7.6. Die Hoffnung stirbt zuletzt...Oder überlebt sie doch?	92
8. NACHWORT.....	95
QUELLENVERZEICHNIS.....	98

ABSTRACT	109
-----------------------	------------

CURRICULUM VITAE	110
-------------------------------	------------

1. EINLEITUNG

Die folgende Diplomarbeit beschäftigt sich mit einem Thema, das sowohl in der literarischen Praxis als auch in literatur- bzw. gattungstheoretischen Diskussionen seit Jahrhunderten präsent ist, wenn es auch im Laufe der Zeit nicht immer allzu vordergründig schien.

Die Rede ist vom Verhältnis zwischen Geschichte und Literatur oder auch zwischen Fakt und Fiktion im historischen Roman. Es stellt sich die Frage, wie es dieser Gattung gelingen kann, die Differenz zwischen dem Wahrheits- und Objektivitätsanspruch der Geschichtsschreibung auf der einen Seite und der der Literatur inhärenten Möglichkeit der Imagination und Fantasie auf der anderen Seite zu überwinden, ja mehr noch, beiden gerecht zu werden.

Ziel dieser Arbeit ist es, zu ergründen, wie das Genre ›historischer Roman‹ im Allgemeinen und der ›postmoderne historische Roman‹ im Speziellen mit Geschichte umgehen, d.h. in wie weit sich historische Faktentreue und künstlerische Freiheit vereinbaren lassen.

Zu diesem Zweck werde ich eingangs einen kurzen Überblick über den ›klassischen‹ historischen Roman nach Scott, seine Entstehung und die wichtigsten Merkmale liefern, da dieser natürlich den Ausgangspunkt für alle weiteren Untersuchungen darstellt. Im Anschluss daran ist die Beschäftigung mit der Zwitterstellung dieser Gattung zwischen Historiographie und Dichtung auf Grund der Tatsache, dass das Schreiben von Geschichte und Geschichten über Jahrhunderte hinweg Hand in Hand ging und damit regelmäßig für Diskussionen in den Bereichen der Kunst und der Wissenschaft sorgte, freilich unumgänglich.

Weiters soll der Forschungsstand zum postmodernen historischen Roman und dessen Umgangsweise mit der Historie dargelegt werden, wobei am Beispiel zweier Gattungsvertreter, nämlich Salman Rushdies 1981 erschienenen *Midnight's Children* und Thomas Pynchons *Vineland* aus dem Jahre 1990, zu verdeutlichen sein wird, wie eng sich die Verbindung zwischen Geschichte und Literatur in der Postmoderne präsentiert.

Abschließend wird eine Gegenüberstellung dieser Werke zeigen, welche unterschiedlichen Ausprägungen die Merkmale und Eigenarten des (postmodernen) historischen Romans annehmen können. Die ausgewählten Texte bieten sich im Zuge der vorliegenden Arbeit für einen solchen Vergleich an, da sie beide freilich ›literarische Kinder der Postmoderne‹

sind, jeweils die Geschichte mehrerer Generationen einer Familie mit den (realen) politischen, wirtschaftlichen und sozialen Entwicklungen ihrer Zeit verknüpfen und die streckenweise fragmentarisch anmutenden Erzählstränge letztendlich zu einem harmonischen und sinnvollen Ganzen verwandeln. So unterschiedlich die Romane auch anmuten mögen, sind sie doch beide auf eine ihnen eigene Art und Weise von stark zeit-, gesellschafts- und auch medienkritischer Natur. Gleichzeitig pflegen sowohl Pynchon als auch Rushdie einen jeweils außergewöhnlichen und bemerkenswerten Umgang mit der Historie und dem überlieferten Faktenmaterial, das sie nicht bloß unreflektiert als Rahmen für ihre Erzählungen heranziehen, sondern auch skeptisch betrachten und laufend in Frage stellen.

2. DER „KLASSISCHE“ HISTORISCHE ROMAN

2.1. Vorläufer des historischen Romans des 19. Jahrhunderts

Der historische Roman ist per Definition ein „Romantypus, in dem geschichtliche Personen, Ereignisse, Lebensverhältnisse narrativ in fiktionalen Konstruktionen dargestellt werden.“¹ Er „erzählt von politischen Handlungen der Vergangenheit, die mehr oder minder mit privaten Handlungen einer erfundenen Geschichte verknüpft sind.“²

Diese Begriffsbestimmung trifft, so die nahezu einhellige Meinung der Sekundärliteratur, auf die Geschichtsromane bei und nach Walter Scott zu, nicht aber auf dessen Vorgänger. Hugo Aust konstatiert sogar, die wissenschaftliche Gattungsgeschichte ignoriere die Vorläufer des Scottschen historischen Romans und auch die Tatsache, dass „das 18. Jahrhundert einen wichtigen Beitrag [zu dessen] Theorie und Praxis [...] geleistet“³ habe. Doch in Wahrheit besteht sehr wohl eine Auseinandersetzung mit diesem Themenkomplex, die allerdings meist nicht zu Gunsten der Vorläufer ausfällt. So heißt es beispielsweise bei Georg Lukács:

Der historische Roman ist am Anfang des 19. Jahrhunderts [...] entstanden. [...] Selbstverständlich gibt es Romane geschichtlicher Thematik schon im 17. und 18. Jahrhundert, ja wer Lust hat, mag sogar die Bearbeitung antiker Geschichte oder Mythen im Mittelalter als »Vorläufer« des historischen Romans betrachten und weiter bis nach China oder Indien zurückgehen. Er wird aber auf diesem Wege nichts finden, was das Phänomen des historischen Romans irgendwie wesentlich beleuchten würde. Die sogenannten historischen Romane des 17. Jahrhunderts [...] sind nur nach ihrer rein äußerlichen Thematik, nur ihrem Kostüm nach historisch. Nicht nur die Psychologie der Gestalten, sondern auch die geschilderten Sitten sind vollständig die der Gegenwart der Schriftsteller.⁴

Lukács steht mit seiner Ansicht, „es fehl[e] dem sogenannten historischen Roman vor Walter Scott gerade das spezifisch Historische“⁵, das eben diese Gattung auszeichnet, nicht alleine da. Selbst Literaturlexika halten fest, „die Vorläufer insbes[ondere] in der Antike

¹ Eggert, Hartmut: Historischer Roman. In: Fricke, Harald: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. II. Berlin/New York: Walter de Gruyter. 2000. S. 53

² Aust, Hugo: Der historische Roman. Stuttgart/Weimar: Metzler. 1994 (Sammlung Metzler, Bd. 278). S. 31
³ ebd. S. 54

⁴ Lukács, Georg: Der historische Roman. Neuwied/Berlin: Luchterhand. 1965 (Georg Lukács Werke, Bd. 6, Probleme des Realismus III). S. 23

⁵ ebd.

und im 17. Jh. [seien] um ein mehr äußerlich drapiertes Geschichtsbild“⁶ bemüht gewesen, als sich mit den tatsächlichen historischen Gegebenheiten der betreffenden Epoche bzw. Zeitspanne zu befassen.

Was den Einfluss der Literatur des 18. Jahrhunderts auf den historischen Roman des 19. betrifft, so differieren die Meinungen der Theoretiker dann doch etwas. Einerseits herrscht bezüglich Scotts Affinität zum realistischen (Gesellschafts-)Roman Einigkeit, doch andererseits geht zum Beispiel Lukács so weit, den Geschichtsroman Scotts als eben dessen „geradlinige Fortsetzung“⁷ zu bezeichnen, während Heinz-Joachim Müllenbrock in seinen Ausführungen mehrmals darauf hinweist, dass „der historische Roman [...] nicht in erster Linie als formgeschichtliche Fortentwicklung einer älteren Erzählliteratur anzusehen [ist], obgleich er den Wahrheitsanspruch erfüllen mußte, den er von dem Roman des 18. Jahrhunderts ererbt hatte.“⁸

Diese Unterschiede in den Auffassungen bewegen sich allerdings nur im Bereich von minimalen Nuancen. Selbst Lukács muss einräumen, dass Scotts Werke, geradlinige Fortsetzung oder nicht, im Vergleich zu den Romanen des vorhergehenden Jahrhunderts „doch etwas vollständig Neues“⁹ bedeuten. Beispielsweise „erweist sich angesichts der natürlichen Lebensfülle im Geschichtsroman [das philosophische Gepäck des bisherigen Romans] als unnötiger Ballast.“¹⁰ Außerdem schafft Scott eine Neuerung bezüglich der Figurenkonzeption. Während im 18. Jahrhundert noch die historischen Personen im Vordergrund stehen, spielen nun die fiktiven Helden vor der Folie der Historie die Hauptrolle.¹¹

Wiewohl also bereits vor dem 19. Jahrhundert dichterische Vorarbeiten für die Entwicklung des historischen Romans geleistet wurden, kann doch der schottische Schriftsteller Sir Walter Scott als Begründer dieser Gattung und sein 1814 veröffentlichtes Werk *Waverly or 'Tis Sixty Years Since*¹² als „literarhistorische[r] Markstein“¹³ hervorgehoben werden.

⁶ siehe hierzu beispielhaft: Matschiner, Arno: Historischer Roman. In: Meid, Volker [Hrsg.]: Literatur Lexikon. Begriffe, Realien, Methoden. Bd. 13. Gütersloh/München: Bertelsmann Lexikon Verlag. 1992. S. 401

⁷ Lukács, Georg: Der historische Roman. S. 37

⁸ Müllenbrock, Heinz Joachim: Der historische Roman. Aufsätze. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. 2003 (Anglistische Forschungen, Bd. 317). S. 5; Vgl. hierzu auch: ebd. S. 32 f.

⁹ Lukács, Georg: Der historische Roman. S. 37

¹⁰ Aust, Hugo: Der historische Roman. S.68

¹¹ Vgl.: Müllenbrock, Heinz Joachim: Der historische Roman. S. 41

¹² Scott, Walter: *Waverly or 'Tis Sixty Years Since*. Oxford: Oxford University Press. 2008 (Oxford World's Classics)

¹³ Müllenbrock, Heinz Joachim: Der historische Roman. S. 31

2.2. Entstehungsbedingungen des Scottschen historischen Romans

Entstehung und Verbreitung des Scottschen Romantypus waren aber auch abhängig von mehreren außerliterarischen Faktoren. Der wichtigste war zweifelsohne die Herausbildung eines Geschichtsbewusstseins der breiten Öffentlichkeit. Dieses resultierte, wir befinden uns in der Zeit der Französischen Revolution und der Napoleonischen Kriege, aus einer stärkeren Einbindung der Bevölkerung in geschichtsträchtige Ereignisse – Söldnerheere wurden durch Massenheere ersetzt, Kriegspropaganda erreichte nun auch jene, die zuvor keinen Bezug zu solch nationalpolitischen Unterfangen gehabt hatten.

[So wurde] die Geschichte zum *Massenerlebnis* gemacht, und zwar im europäischen Maßstabe. Während der Jahrzehnte zwischen 1789 und 1814 hat jedes Volk Europas mehr Umwälzungen erlebt als sonst in Jahrhunderten. [...] Wenn nun solche Erlebnisse sich mit der Erkenntnis, daß dergleichen Umwälzungen sich überall in der ganzen Welt vollziehen, verbinden, muß das Gefühl, daß es eine Geschichte gibt, daß diese Geschichte ein ununterbrochener Prozeß der Veränderung ist und daß endlich diese Geschichte unmittelbar ins Leben eines jeden einzelnen eingreift, außerordentlich erstarken. [...]

So entstehen die konkreten Möglichkeiten dafür, daß die Menschen ihre eigene Existenz als etwas geschichtlich Bedingtes erfassen, daß sie in der Geschichte etwas sehen, was tief in ihr Alltagsdasein eingreift, was sie unmittelbar angeht.¹⁴

Anders ausgedrückt, die u.a. durch die aktiv erlebte und mitgestaltete Vaterlandsverteidigung erwachte Erkenntnis, dass Geschichte nicht etwa ein abstraktes, wenig greifbares Konstrukt ist, sondern im Gegenteil sowohl die übergeordneten staatlichen und zwischenstaatlichen Gegebenheiten als auch die privaten Umstände bedingt, beeinflusst und verändert, musste zwangsläufig mit einer erhöhten Anteilnahme an der eigenen, regionalen und nationalen Geschichte einhergehen.

Die Zeitereignisse, die zu der Herausbildung modernen Nationalbewusstseins wesentlich beitrugen und die europäischen Völker verstärkt ihrer Identität gewahr werden ließen, verhalfen der Geschichte zu einer fast öffentlichen Beachtung. Der Historismus blieb also keine dünne akademische Strömung, sondern übte [...] eine erhebliche Breitenwirkung aus. Gerade die Ausweitung des über das Spezialistentum hinausgreifenden Geschichtsinteresses muß als ein bestimmender Faktor dafür angesehen werden, daß Scott zu einer mit der Geschichtsschreibung kooperierenden, aber deren Rezeptionsbeschränkungen überwindenden Form des historischen Romans fand.¹⁵

¹⁴ Lukács, Georg: Der historische Roman. S. 27 ff.

¹⁵ Müllenbrock, Heinz Joachim: Der historische Roman. S. 36

Neben dem neu entstandenen Geschichtsbewusstsein und der mehr oder minder gleichzeitigen Ausbildung einer Geschichtswissenschaft, führt Hugo Aust noch zwei weitere Umstände an,
die die Herausbildung dieser Gattung begünstigten.

Sozialgeschichtlich spielt das Aufkommen des Bürgertums und seiner Denkweise [...] eine wesentliche Rolle. [...] Mentalitätsgeschichtlich beeinflusst die Idee des Universalismus alles ›Bürgerlichen‹ den Spielraum des historischen Erzählens: Auf dem Hintergrund der Überzeugung, daß die menschliche Natur eigentlich überall und jederzeit dieselbe bleibe, geraten individuelle, zeitliche, ethnologische, geographische und regionale Besonderheiten ins Blickfeld und konstituieren Geschichte [sic!] als Bezirk all dessen, was trotz der gleichschaltenden Aufklärung auf seiner Fremdheit beharrt; so entsteht der historische Roman als Plattform für ›Alterität‹.¹⁶

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass die Veränderungen im Bewusstsein der Menschen und die Erweiterung ihres Erfahrungshorizonts, ausgelöst durch soziale, politische und nicht zuletzt kriegerische Umwälzungen, nicht nur in Frankreich oder England, sondern in ganz Europa „die ökonomische und ideologische Grundlage für die Entstehung des historischen Romans bei Scott“¹⁷ darstellten.

2.3. Gattungsbegründende Merkmale des Scottschen historischen Romans

Wie bereits erwähnt, brachte Walter Scott im Gegensatz zu seinen Vorgängern einige Neuerungen, die das hier besprochene literarische Genre von Grund auf revolutionieren sollten. Anstatt die Historie einer fiktiven Handlung schlicht als unbedeutende Kulisse zur Seite zu stellen, rückt diese bei Scott eben in das Zentrum des Geschehens und wird so zum Dreh- und Angelpunkt der Gattung. Freilich ist der historische Roman gekennzeichnet durch eine Mischung aus geschichtlichen Fakten und fiktiven Elementen, doch erinnern schon bei Scott beständig die in die Werke eingestreuten Geschichtssignale an die allumgebende und präsente Historie.

¹⁶ Aust, Hugo: Der historische Roman. S. 63 f.

¹⁷ Lukács, Georg: Der historische Roman. S. 37

Daten, Namen (von Personen, Stätten, Ereignissen, Epochen), kultur- und sittengeschichtliche Einzelheiten, amtliche Dokumente [...] – solche Zeit-Zeichen sind im Text an beliebigen Stellen verstreut; aber sie begegnen typischerweise oft schon im Titel, im Untertitel bzw. in der Gattungskennzeichnung, in der Buchausstattung (Klappentext, Abbildungen auf Außen- und Innenseiten des Buchdeckels wären hier zu nennen, obwohl sie selten vom Autor stammen), im Vorwort und am Romananfang.¹⁸

Besonders letztere spielen für den historischen Roman eine wichtige Rolle. So kann schon die erste Seite oder auch der erste Satz über das Gelingen des fiktiven Spiels mit der Geschichte entscheiden. „Einem Zeitschalter vergleichbar, ›knipst‹ oft schon der erste Satz das Licht im Geschichtsraum an und beleuchtet, was sich hier alsbald zu regen beginnt. [...] [Außerdem kann er] eine Brücke zwischen Gegebenem und Erfundenem [...] schlagen und so den Daten eine poetische Funktion [...] verleihen.“¹⁹

2.3.1. Kommentierender Apparat – Fußnoten, Anmerkungen, etc.

Eine Methode, die Bedeutung der faktentreuen Geschichte nicht über die spannende, aber erdachte Handlung aus dem Blick zu verlieren, ist, das jeweilige Werk zum Zwecke der Glaubwürdigkeit und Überprüfbarkeit mit Fußnoten zu versehen. Diese Praxis hat ihre Anfänge bei Scott und ist bis heute aktuell. Scott dienen diese Anmerkungen sowohl für Wort- und Sacherklärungen als auch für „weitausholende Exkurse; selbst vor einer Fußnote für die Anmerkung scheut er nicht zurück. Anachronismen werden verteidigt, [...] Anspielungen entschlüsselt und der Leser fürsorglich gelenkt.“²⁰ Der kommentierende Apparat fungiert auf diese Weise „als lehrreiche Schnittstelle zwischen poetologischem Kalkül, wissenschaftlicher Enzyklopädie und didaktischer Pflege des Leseverständnisses; [...] er übt eine Brückenfunktion zwischen ästhetischer Fiktion, gemeinter Wirklichkeit und zeitgenössischem Publikum aus.“²¹

2.3.2. Die „mittlere Distanz“

Weiters resultierte Scotts Bestreben, Geschichte für den Leser erfahr- und verstehbar zu machen, in zwei überaus wichtigen Kennzeichen des historischen Romans. Einerseits verlegte er sich bei der Wahl des Zeitrahmens seiner Werke auf eine „mittlere Distanz“²²,

¹⁸ Aust, Hugo: Der historische Roman. S. 22 f.

¹⁹ ebd. S. 27

²⁰ ebd. S. 29

²¹ ebd. S. 31

²² Vgl. Müllenbrock, Heinz Joachim: Der historische Roman. S. 41

andererseits kam er vom Ideal der historischen Hauptfigur ab, um stattdessen fiktive „mittlere Helden“ zu den zentralen Gestalten seiner Texte zu erheben.

Die mittlere Distanz betreffend, ist zu sagen, dass sich Scott zumindest bei seinen früheren historischen Romanen dagegen entschied, wie die Vorgänger seine Handlungen im weit entfernten Mittelalter spielen zu lassen. Er konzentrierte sich ganz bewusst auf die mehr oder minder nahe Vergangenheit, um seiner Leserschaft die Möglichkeit zu geben, in der Geschichte Anknüpfungspunkte zu ihrer eigenen Situation zu finden. Oder um es mit Hugo Austs Worten zu sagen:

Auf dem Spiel steht nichts gänzlich Fremdes, sondern gerade jene Entscheidungssituation, die das zeitgenössische Publikum gerade noch angeht. [...] [Dadurch wird erreicht, dass die Vergangenheit] als ›Vorgeschichte‹ der Gegenwart geradezu persönlich-familiär greifbar erscheint; den Großeltern noch war sie erlebbar, und so enthüllt sich Geschichte als das, was ›wir (in den Erzählungen der Unseren) erleben‹.²³

Die Beschränkung des behandelten Zeitabschnitts auf eine nicht allzu ferne Vergangenheit birgt demnach einige Vorteile in sich, die alle darauf abzielen, dass die Rezipienten ein tieferes Verständnis für das vorliegende Werk entwickeln können. So wirkt es sich natürlich positiv auf die Identifikation des Lesers mit einem Text aus, jemanden zu kennen, der die beschriebenen historischen Ereignisse noch miterlebt hat und die Geschehnisse vielleicht sogar aus eigener Sicht erzählen oder kommentieren kann. Außerdem steigert es zweifelsohne das Interesse an der jeweiligen Thematik, wenn man die Auswirkungen eventuell selbst noch zu spüren bekommt – beispielsweise nach einer Revolution, einem Regierungswechsel oder anderen Begebenheiten, deren Folgen bis in Gegenwart des Lesers hineinwirken.

2.3.3. Figurenkonzeption – Der „mittlere Held“

Auch Scotts Figurenkonzeption soll zur Bindung zwischen Rezipient und Werk beitragen. Wie bereits mehrfach erwähnt, spielen historische Charaktere nur eine Nebenrolle, während jeweils fiktive, für die Geschichte nicht verantwortliche „mittlere Helden“ die eigentliche Handlung tragen. Gemeint ist damit, dass Scotts Hauptfiguren stets dem Prototyp der Mittelmäßigkeit entsprechen. Sie sind weder besonders reich, noch besonders klug, stark oder auch heroisch, was eine gewisse Lesernähe hervorruft und eindeutig Identifikationspotential in sich birgt. Lukács bezeichnet diese Gestalten treffend als

²³ Aust, Hugo: Der historische Roman. S. 65

„durchschnittliche englische Gentleman [...], [deren] moralische Festigkeit und Anständigkeit [...] sogar bis zur Fähigkeit der Selbstaufopferung reicht, die aber niemals zu einer menschlich hinreißenden Leidenschaft erwächst, nie begeisterte Hingabe einer großen Sache ist.“²⁴ Lukács erkennt, im Gegensatz zu anderen Kritikern, gerade in der Anordnung der Romane um einen „›mittleren‹, bloß korrekten und niemals heldenhaften ›Helden‹ [...] die außerordentliche, epochenmachende epische Begabung Walter Scotts [...].“²⁵

Diese durchschnittlichen Protagonisten haben eine wichtige Funktion in den Scottschen Romanen. Sie nehmen, während geschichtliches Personal sich bekämpfende historische (gesellschaftliche und/oder politische) Mächte und Strömungen widerspiegelt, eine Vermittlerposition zwischen diesen befeindeten Lagern ein, die wohl auf sich allein gestellt nicht in der Lage wären, die Gunst des Lesers zu gewinnen und in ihm Mitgefühl und Verständnis zu erwecken.

Hier setzt die kompositionelle Bedeutung des mittelmäßigen Helden ein. Scott wählt stets solche Hauptfiguren, die infolge ihres Charakters und ihres Schicksals mit beiden Lagern in eine menschliche Verbindung geraten. Das angemessene Schicksal eines solchen mittelmäßigen Helden, der in der großen Krise seiner Zeit sich nicht leidenschaftlich einem der kämpfenden Lager anschließt, kann kompositionell ungezwungen ein solches Vermittlungsglied abgeben.²⁶

Was nun die historischen Persönlichkeiten betrifft, so spielen diese zwar eine untergeordnete Rolle, doch haben auch sie ihre Aufgaben in Scotts Romanen zu erfüllen. Beispielsweise spiegeln sie als Repräsentanten bedeutender Bewegungen sowohl die positiven als auch die negativen Seiten der jeweiligen Strömung wider. Während die volksnahen Helden bzw. Anti-Helden ihre individuelle Existenz durch die behandelten Ereignisse hautnah betroffen sehen, fungieren die geschichtlichen Individuen als Sinnbilder eben dieser Ereignisse. Dementsprechend betreten diese auch nur in historisch signifikanten Momenten die Bühne und überlassen die übrige Handlung den eigentlichen Hauptdarstellern.²⁷

Abschließend bleibt hierzu zu bemerken, dass sich fiktive und historische Protagonisten bei Scott reibungslos in die jeweilige Umgebung einfügen.

²⁴ Lukács, Georg: Der historische Roman. S. 40

²⁵ ebd.

²⁶ ebd. S. 44

²⁷ Vgl. Lukács, Georg: Der historische Roman. S. 45-55

Gerade in der menschlich-moralischen Auffassung seiner Gestalten bewahrt Scott diese historische Treue. Die widersprechendsten, entgegengesetztesten Reaktionen auf bestimmte Ereignisse bewegen sich in seinen gelungenen Romanen immer im Rahmen der objektiven Dialektik einer bestimmten historischen Krise. Er schafft in diesem Sinne nie exzentrische Figuren, Figuren, die ihrer Psychologie nach aus der Atmosphäre der Zeit herausfallen.²⁸

So postulierte schon Walter Scott in seinem einleitenden Brief zu *Ivanhoe*: „The figures [...] must have the costume and character of their age [...] and the author must introduce nothing inconsistent with the manners of the age.”²⁹

2.3.4. Sprachliche Umsetzung

Weiters wird bei Scott auch großer Wert auf die Redeweise der Akteure gelegt. Um den historischen Charakter zu betonen, kommt es zu einer „temporalen Individualisierung von Sprache“³⁰, was so viel heißt, als dass der Autor bemüht ist, „seine Figuren auf ihre Zeitweise reden zu lassen“³¹, „dem Zeitkolorit durch das sprachliche Timbre tiefer greifende Geltung zu verschaffen [...] [und] einer sachlich anspruchsvollen Erschließung der Geschichte das sprachliche Korrelat zu geben.“³² In der näheren Beschäftigung mit Scott wird schnell klar, dass dies freilich nicht bedeutet, dass Autoren historischer Romane sich rein veralteter Sprache bedienen sollen:

His [des Autors] language must not be exclusively obsolet and unintelligible; but he should admit, if possible, no word or turn of phraseology betraying an origin directly modern. It is one thing to make use of the language and sentiments which are common to ourselves and our forefathers, and it is another to invest them with the sentiments and dialect exclusively proper to their descendants.³³

Wie Scott selbst bemerkte, entspricht ohnehin ein Großteil des sprachlichen Repertoires, sofern man von einer mittleren Distanz ausgeht, sowohl der vergangenen als auch der modernen Zeit:

²⁸ ebd. S. 72

²⁹ Scott, Walter: Dedicatory Epistle to the Rev. Dr. Dryasdust, F.A.S. Residing at the Castle Gate, York. In: *The Waverly Novels. Ivanhoe*. Edinburgh: Adam and Charles Black. 1860. S. 27 f.

³⁰ Aust, Hugo: *Der historische Roman*. S. 24

³¹ ebd.

³² Müllenbrock, Heinz Joachim: *Der historische Roman*. S. 42 f.

³³ Scott, Walter: Dedicatory Epistle to the Rev. Dr. Dryasdust. S. 28 f.

It follows, therefore, that of the materials which an author has to use in a romance, or fictitious composition, such as I have ventured to attempt, he will find that a great proportion, both of language and manners, is as proper to the present time as to those in which he has laid his time of action.³⁴

2.3.5. Scotts Geschichtsauffassung – Scotts Romane zwischen Fakt und Fiktion

Aus der Beschäftigung mit Scotts Romanschaffen geht eindeutig hervor, welch große Bedeutung der Autor einem angemessenen Umgang mit der Geschichte beimaß. Auch wenn die tragenden Rollen jeweils den fiktiven Helden zukamen, so achtete Scott doch sehr wohl darauf, ein ausgewogenes Maß an historischer Faktentreue und dichterischer Fantasie zu bewahren. Scott stellte sich dem „Problem, die Faktizität der Historie mit der Fiktionalität des Erzählwerks in Einklang zu bringen“³⁵ und fand die nötige Balance. „Historische Loyalität und literarische Imagination gehen eine glückliche Verbindung ein und lassen ein harmonisches Verhältnis von *fact* und *fiction* entstehen, wobei die Grenzen letzterer konsequenterweise lediglich durch das Regional- und Periodenkolorit gezogen sind.“³⁶

Die Geschichtsschreibung diente Scott bei seinen Anstrengungen als Bezugswissenschaft, wobei seine Werke doch zweifelsfrei massive Unterschiede zu historiographischen Texten aufweisen. Heinz-Joachim Müllenbrock erörtert diesen Umstand in seiner Aufsatzsammlung zum historischen Roman hinlänglich. Dort heißt es, Scott habe „dem historischen Romancier in der imaginativen Ausgestaltung des faktischen Rohmaterials eine wichtige Komplementärfunktion zum professionellen Geschichtsschreiber zugewiesen“³⁷ und gerade in der ›Verstaubtheit‹ der Geschichtswissenschaft seiner Zeit eine Chance für seine neue Gattung gesehen, die mit Hilfe der der Historiographie fehlenden „imaginative[n] Wärme [...], die Einverleibung der Vergangenheit in das Gegenwartsbewusstsein auf anschaulichere und somit wirksamere Weise“³⁸ erreichen konnte.

Diesen Bezug zur Geschichte, der für eine positive Rezeption durch den Leser unerlässlich ist, erreicht Scott freilich durch die bereits dargelegten Merkmale des Genres, wie die

³⁴ ebd. S. 27

³⁵ Müllenbrock, Heinz Joachim: Der historische Roman. S. 25

³⁶ ebd. S. 26

³⁷ ebd. S. 5

³⁸ ebd. S. 35

Beschränkung auf eine nicht allzu ferne Vergangenheit oder seine bis dahin einzigartige Figurenkonzeption.

[Beispielsweise schaffen die] Wechselwirkungen zwischen den Repräsentanten der verschiedenen Klassen, zwischen dem ›Oben‹ und dem ›Unten‹ der Gesellschaft [...] jene unvergleichlich echte historische Atmosphäre [...], mit der er eine Periode nicht nur historisch-sozial, inhaltlich, sondern menschlich-gefühlsmäßig, mit ihrem besonderen Duft und Klang zum Leben erweckt.³⁹

Durch diese Art der menschlich-historischen Gestaltung verlebendigt Scott die Geschichte. [...] Ohne eine erlebbare Beziehung zur Gegenwart ist eine Gestaltung der Geschichte unmöglich. [...] [Doch diese wird nicht erreicht durch] Anspielungen auf zeitgenössische Ereignisse [...] sondern [durch das] Lebendigmachen der Vergangenheit als Vorgeschichte der Gegenwart [...].⁴⁰

Auf diese Weise erleichtert der historische Roman Walter Scotts dem Lesepublikum die Auseinandersetzung mit der eigenen, der nationalen und der internationalen Geschichte und generiert über den literarischen Umweg einen Zugang zu bestehenden außerliterarischen Quellen. Somit fungiert die Fiktion für den Leser als Brücke zu oft nur schwer zugänglichem Faktenmaterial, wobei genau in diesem wechselseitigen Verhältnis zwischen Imagination und Realien die Besonderheit des historischen Romans begründet liegt.

2.4. Ziele und Aufgaben des historischen Romans

Aus den bisherigen Ausführungen ergibt sich bereits, welches Ziel der erste große historische Romancier mit seinen Werken verfolgte. Und zwar ging es Walter Scott nicht darum, bedeutende geschichtliche Begebenheiten einfach nur nachzuerzählen. Das eigentliche Augenmerk galt einerseits all jenen, die in der historischen Realität an eben diesen Begebenheiten Teil hatten, ihren Lebensumständen, Gefühlen und Taten und andererseits jenen, die als Zeitgenossen des Autors verstehen und nacherleben sollten, welche sozialen, gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse der Vergangenheit die damaligen realen Krisen bedingten und warum die Menschen gerade auf die eine oder andere Weise dachten, fühlten und agierten. Kurz gesagt, Scott wollte „den dichterischen Beweis für den Zusammenhang zwischen historischer Konstellation und individuellem

³⁹ Lukács, Georg: Der historische Roman. S. 58

⁴⁰ ebd. S. 64

Handeln“⁴¹ erbringen und diesen außerdem seinen Lesern sicht- und nachvollziehbar machen.

Diese Wechselwirkung zwischen weltgeschichtlichen Ereignissen und dem Alltagsleben des Einzelnen so wahrheits- und wirklichkeitsgetreu wie möglich mit literarischen Mitteln darzustellen, ist auch laut Georg Lukács eine der wichtigsten Aufgaben des Romanautors.⁴² In der Erfüllung dieser Pflicht gelang es Scott, „individuell-menschliches Verhalten in den breiten Strom der Geschichte einzubetten [...] [und] so wird man das Wesentliche der *Waverly*-Romane nicht in ihrem Historizismus erblicken, sondern in der sie prägenden Überzeugung, daß die Geschichtlichkeit des Menschen auch seine Menschlichkeit ausmacht.“⁴³

Eine der Gattung des Geschichtsromans inhärente wichtige Eigenschaft ist die Möglichkeit zur mehr oder weniger versteckten Gegenwartskritik. Dieses Genre bot und bietet eine willkommene Gelegenheit, die Missstände der eigenen Zeit durch die dichterische Beschäftigung mit der Vergangenheit zu spiegeln, ohne beispielsweise die Verfehlungen der zeitgenössischen Herrscher bzw. Machthaber direkt kommentieren zu müssen und Gefahr zu laufen, eventuell sogar der Zensur anheimzufallen.

Außerdem kann der historische Roman eine Gelegenheit für den Rezipienten bieten, sich mit der eigenen Geschichte und Gegenwart auseinanderzusetzen, tradierte Meinungen zu überdenken und vielleicht sogar durch die Augen des mittleren Helden die Perspektive zu wechseln, um eine bessere Einsicht in die vergangenen und auch aktuellen Ereignisse und Probleme zu bekommen.

Wichtig bei all diesen Aufgaben und Zielen der Gattung ist der Umstand, dass der Autor stets danach streben muss, „ein wahres Abbild zu geben“⁴⁴, wobei „die Darstellung eines fest umrissenen Abschnitts der Vergangenheit mit realistischen Mitteln zu bewältigen“⁴⁵ ist. Schließlich ist das vorrangige „Thema des h[istorischen] R[omans] die hist[orische] Wahrheit des Dargestellten selbst“⁴⁶, die trotz der fiktiven Elemente des Genres nicht aus dem Blickfeld verloren werden darf.

⁴¹ Müllenbrock, Heinz Joachim: Der historische Roman. S. 24

⁴² Vgl. Lukács, Georg: Der historische Roman. S. 53 f.

⁴³ Müllenbrock, Heinz Joachim: Der historische Roman. S. 12 f.

⁴⁴ Aust, Hugo: Der historische Roman. S. 67

⁴⁵ Müllenbrock, Heinz Joachim: Der historische Roman. S. 33

⁴⁶ Matschiner, Arno: Historischer Roman. S. 401

3. DER HISTORISCHE ROMAN ALS ZWITTER-GATTUNG ZWISCHEN FAKT UND FIKTION

Von Beginn an sah sich der historische Roman mit Vorwürfen und Schmähungen konfrontiert. Als ›Bastard‹- bzw. ›Zwittergattung‹ „zwischen historiograph[ischer] Beglaubigung einerseits u[nd] eigengesetzl[icher] fiktionaler Einkleidung andererseits“⁴⁷ wurde er bezeichnet, Trivialität und unziemlicher Umgang mit geschichtlichen Fakten wurden ihm nachgesagt. Weder Vertreter der Dichtkunst noch der Geschichtsschreibung konnten sich mit dem Genre vollständig anfreunden, denn schließlich hatte der historische Roman außerliterarisches Material zum Gegenstand seiner Betrachtungen auserkoren, während er gleichzeitig nicht dem wissenschaftlichen Ideal der historischen Objektivität verpflichtet war. Dieser Umstand konnte demnach weder die Kunst noch die Wissenschaft zufrieden stellen. Dabei ist es doch gerade dieses Spannungsverhältnis zwischen Fakt und Fiktion, das den Geschichtsroman auszeichnet und ihn von allen anderen Textsorten unterscheidet.

Bemerkenswert an der Legitimationsdebatte um die Gattung ist die Entwicklung des Verhältnisses zwischen Literatur und Historiographie höchstselbst, die sich in Wahrheit nicht so fern waren und sind, wie oft dargestellt.

3.1. Die Entwicklung des Verhältnisses von Literatur und Geschichtsschreibung

Im 18. Jahrhundert galt die Geschichtsschreibung noch als Zweig der Rhetorik, war demnach Teil der Literatur und musste sich für ihren fiktiven Charakter nicht schämen. Da die Beschäftigung mit der Historie zu diesem Zeitpunkt außerdem noch keine wissenschaftliche Disziplin im eigentlichen Sinne darstellte, konnte auch die Vergangenheit eher als „Quelle und Schatzkammer von Traditionen, moralischen Exempeln und mahnenden Lektionen“⁴⁸ denn als faktenverhaftete, in die Geschichtsbücher ›einzementierte‹ Vorgeschichte der Gegenwart angesehen werden.

⁴⁷ Matschiner, Arno: Historischer Roman. S. 401

⁴⁸ White, Hayden: Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung. [aus d. Amerikanischen von Margit Smuda]. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag. 1990. S. 86

Freilich sollten vornehmlich reale Inhalte Gegenstand historischer Betrachtungen sein, doch selbst Theoretiker waren sich der Notwendigkeit literarischer Methoden bei der Aufarbeitung vergangener Begebenheiten bewusst. „Die geschichtliche Darstellung hatte von der rhetorischen Kunst die Techniken und Fertigkeiten des Schreibens zu übernehmen und sie für den Bericht über wahre Ereignisse in der Vergangenheit anzuwenden.“⁴⁹

Während also die Geschichtsschreibung zweifelsfrei als rhetorischer Akt anerkannt war, mussten daraus entstandene Geschichtswerke sowohl auf einer literarischen als auch auf einer wissenschaftlichen Ebene der Beurteilung standhalten.⁵⁰

Kennzeichnend für das Verhältnis von Literatur und Historie im 18. wie auch im 19. Jahrhundert war jeweils die Einstellung gegenüber den Konzepten ›Fakt‹ und ›Fiktion‹.

[Im 18. Jahrhundert] bestand der entscheidende Gegensatz zwischen ›Wahrheit‹ und ›Irrtum‹ statt zwischen Tatsache und Phantasie, womit zugleich gemeint war, daß viele Arten von Wahrheiten, selbst in der Geschichtsschreibung, dem Leser nur vermittels fiktionaler Darstellungsverfahren dargeboten werden könnten. [...] Die Einbildungskraft war nicht weniger als die Vernunft in jeder adäquaten Darstellung der Wahrheit gefordert; und das bedeutete, daß die Verfahren der Fiktionsbildung für das Verfahren eines historischen Diskurses ebenso notwendig waren, wie Gelehrsamkeit dazu erforderlich sein mochte.⁵¹

Zu Beginn des 19. Jahrhundert setzte sich dann vor allem unter Historikern die Praxis durch, „Wahrheit mit Tatsachen gleichzusetzen und Fiktion als das Gegenteil von Wahrheit und daher als ein Hindernis für das Verständnis von Realität statt eine Weise ihres Erfassens zu betrachten.“⁵² Geschichte und Literatur wurden fortan als scharf getrennte Gegensätze erachtet, was zur Folge hatte, dass man sich auf die aristotelische Unterscheidung von Geschichtsschreiber und Dichter zurückbesann. Für Aristoteles lag nämlich die Differenz der beiden darin begründet, dass „der Eine Dinge berichtet, die geschehen sind, der andere solche die da hätten geschehen können.“⁵³ Die Historiographie beanspruchte für sich demnach die Untersuchung der Wirklichkeit, während der Fiktion die Bearbeitung imaginativer Stoffe, also der Bereich des Möglichen und Vorstellbaren zugeschrieben wurde.

⁴⁹ Höyng, Peter: ›Erzähl doch keine Geschichte‹. Zum Verhältnis von Geschichtsschreibung und erzählender Literatur. In: Scheuer, Helmut [Hrsg.]: Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung. 1991, IV (Literatur und Geschichte). S. 81

⁵⁰ Vgl. White, Hayden: Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen: Studien zur Topologie des historischen Diskurses. [aus d. Amerikanischen von Brigitte Brinkmann-Siepmann u. Thomas Siepmann]. Stuttgart: Klett-Cotta, 1986 (Sprache und Geschichte, Bd. 10). S. 146 f.

⁵¹ ebd. S. 147

⁵² ebd.

⁵³ Aristoteles: Poetik. [übers. und erkl. von Adolf Stahr]. Stuttgart: Kraus & Hoffmann. 1859. S. 98

[Diese Abgrenzung der Betätigungsfelder schloss für die Geschichtsschreibung] diejenigen Ereignisse [aus], die traditionell den Stoff religiöser Überzeugungen und Rituale bilden (Wunder, magische Ereignisse, göttliches Geschehen) einerseits, andererseits die Arten von ›grotesken‹ Ereignissen, die der Stoff für Farce, Satire und Verleumdung sind. Vor allem aber weisen diese beiden Exklusionskategorien dem historischen Denken diejenigen Ereignistypen zu, die sich für ein Verstehen dessen eignen, was als gebildeter Commonsense gilt. [...] Sie ziehen dem, was ein spezifisch historisches Ereignis konstituiert, Grenzen [...] [und] konstituieren, was als spezifisch historisches Faktum gelten darf.⁵⁴

Im Sinne Aristoteles' konzentrierte man sich darauf, mit der „Geschichte nur das Einzelne“ darzustellen und der „philosophischer[en] und gehaltvoller[en] [...] Poesie [...] mehr das Allgemeine“⁵⁵ zu überlassen.

Angestrebt wurde in dieser Periode Geschichte als akademische Disziplin, die einen historischen Diskurs voraussetzte, der sich auf belegbare Quellen und Fakten beschränken sollte. Diese wiederum waren auf geschichtliche Geschehnisse eingegrenzt, die wahrnehmbar, d.h. beweis- und nachvollziehbar sind oder waren. Um dieses Ideal zu erreichen, musste sich die Geschichtsschreibung um eine „rigorose Entrhetorisierung“⁵⁶ bemühen, die nur gelingen konnte, indem man der strengen Vorgabe folgte, „jegliche Spur des Fiktiven oder nur Vorstellbaren [...] zu tilgen, Verfahren des Dichters oder Redners zu vermeiden und auf das zu verzichten, was als intuitive Vorgehensweise des Autors von Fiktionen bei seinem Erfassen von Wirklichkeit angesehen wurde.“⁵⁷

Dass diese strikte Trennung von Geschichte und Literatur aber keiner der beiden zuträglich ist, erkannten laut Hayden White nur wenige Theoretiker. Er hält fest, dass „für jede identifizierbare Art von Roman die Historiker eine entsprechende Art von historischem Diskurs hervorbrachten“,⁵⁸ was von den Zeitgenossen allerdings nicht registriert wurde, „weil sie in der Illusion befangen waren, daß man Geschichte schreiben könne ohne irgendwelche fiktionalen Verfahren zu verwenden. Sie huldigten das ganze Jahrhundert hindurch weiterhin der Auffassung von einem Gegensatz von Geschichte und Fiktion [...].“⁵⁹

Dementsprechend situierten sich viele Historiker des 19. Jahrhunderts zwischen Dichtung und Wissenschaft und pflegten damit ein Selbstverständnis als Verbindungsglied zweier „Weisen des Weltverstehens [...], die normalerweise unaufhebbar voneinander getrennt wären. [...] [D]aß die radikale Trennung von Kunst und Wissenschaft, die ihre

⁵⁴ White, Hayden: Die Bedeutung der Form. S. 88

⁵⁵ Aristoteles: Poetik. S. 98

⁵⁶ White, Hayden: Die Bedeutung der Form. S. 87

⁵⁷ White, Hayden: Auch Klio dichtet. S. 147 f.

⁵⁸ ebd. S. 148

⁵⁹ ebd. S. 149

selbstangemaßte Rolle als Vermittler zwischen beiden voraussetzt, vielleicht nicht länger gerechtfertigt“⁶⁰ war, kam kaum einem Geschichtsschreiber in den Sinn.

Im 20. Jahrhundert setzte sich schließlich die Ansicht durch, dass die Literatur nicht realitätsfern über alle greifbaren Forschungsdisziplinen erhaben ist.

[Man freundete sich mit dem Gedanken an, dass sie] eine Form der Praxis darstellt, die als unmittelbare Grundlage aller kulturellen Tätigkeiten [...] sogar der Wissenschaft selbst dient. Wir sind daher nicht länger gezwungen zu glauben, daß Fiktion die Antithese des Faktischen ist [...], oder daß wir Fakten miteinander verbinden könnten ohne die Hilfe einer grundlegenden und von der Gattung her fiktionalen Matrix.⁶¹

3.2. Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Literatur und Geschichtsschreibung

Der historische Roman vereint seit seinen Anfängen zwei Kategorien, die neben allen Unterschieden auch nicht von der Hand zu weisende Gemeinsamkeiten aufweisen. Die Gegensätze zwischen Literatur und Geschichtsschreibung, die, wie bereits besprochen, im 19. Jahrhundert zu einem Bruch der beiden führten, haben ihren Ausgangspunkt in der Tatsache, dass die Historiographie – wie man es auch dreht und wendet – immer von Fakten abhängig bleibt. Die Dichtung auf der anderen Seite hat einen viel größeren Spielraum, wenn es um die Wahl ihrer Stoffe geht. Sie kann sich sowohl aus der Realität als auch aus dem Reich der Fantasie Material für einzelne Schöpfungen aneignen.

An den Historiker werden in dieser Hinsicht weit strengere Anforderungen gestellt, wenn man bedenkt, dass es beispielsweise für einen Schriftsteller ausreicht, am Ende ein in sich schlüssiges Werk abzuliefern, das freilich gewissen literarischen Standards genügen, nicht aber wie die Arbeit eines Geschichtsschreibers einen Wahrheit- und Wirklichkeitsanspruch bedienen muss. So obliegt es dem Historiographen, notwendigerweise darauf zu achten, dass sich die Ergebnisse seiner Forschungen und Schriften diskrepanzlos in ein bestimmtes Zeit-Ort-Gefüge einpassen und gleichzeitig noch der anerkannten wissenschaftlichen Praxis entsprechen.⁶²

Was dem Historiker bleibt, ist den ihm vorliegenden Fakten solche Informationen hinzuzufügen, die zwar nicht belegt, aus den vorhandenen Überlieferungen aber eindeutig

⁶⁰ ebd. S. 36 f.

⁶¹ ebd. S. 150

⁶² Vgl.: Collingwood, Robin George: Philosophie der Geschichte. [aus d. Englischen von Dr. Gertrud Herding]. Stuttgart: W. Kohlhammer. 1955. S. 258

ableitbar sind. Collingwood illustriert dies mit einem geschichtlichen Exempel sehr anschaulich:

So erzählen uns beispielsweise unsere Quellen, daß Cäsar an einem Tag in Rom war und an einem späteren Tag in Gallien; die Reise selbst lassen sie unerwähnt, aber wir können uns dieses Faktum mit durchaus gutem Gewissen ergänzen. [...] Wenn wir den Bericht von Cäsars Taten mit erfundenen Einzelheiten ausschmücken wollten, wenn wir beispielsweise irgendwelche Namen von Personen nennen würden, die er angeblich unterwegs getroffen habe, und fingierte Gespräche mit diesen Personen berichten würden, dann wäre unsere Konstruktion willkürlich; sie entspräche der Methode eines historischen Roman-Schriftstellers. Aber wenn unsere Konstruktion nichts enthält, was sich nicht notwendig durch indirekte Folgerungen aus dem Quellenmaterial ergibt, dann ist sie eine der legitimen Konstruktionen, ohne die Geschichtsschreibung überhaupt nicht möglich ist.⁶³

Das hier angeschnittene Thema der historischen Konstruktion soll in einem späteren Kapitel noch einmal aufgenommen und ausführlicher diskutiert werden.⁶⁴

Die Beschränkungen auf Reales haben für die Geschichtsschreibung, die ebenso wie die Literatur „an der Identitätsbildung eines Leser, einer Gruppe oder einer ganzen Nation [teilnimmt], [schließlich doch noch einen Vorteil]. Während [...] ein Kunstwerk von seiner Rezeption abhängig bleibt, wirken politische Ereignisse auch dann fort, wenn sie von einer Gruppe oder Gesellschaft verdrängt werden wollen“⁶⁵ und versprechen damit der Historiographie anhaltende Aufmerksamkeit.

Was nun die Gemeinsamkeiten von Geschichtsschreibung und fiktiver Literatur betrifft, ist zu sagen, dass sich nicht nur die Verfahrensweisen beider Disziplinen, sondern auch die Ziele der Verfasser von Geschichtsdarstellungen und Dichtung häufig überschneiden. Ebenso sind auf formaler Ebene oft gewisse Parallelen zu erkennen.

Die Intentionen beim Abfassen eines geschichtlichen sowie eines literarischen Werkes konzentrieren sich darauf, „ein sprachliches Abbild (image) von der ›Wirklichkeit‹“⁶⁶ zu geben. Was als ›Wirklichkeit‹ anerkannt wird und auf welche Weise bzw. mit welchen Hilfsmitteln diese im Text konkretisiert wird, liegt in der Hand des jeweiligen Autors. Der Schriftsteller beispielsweise mag im Gegensatz zum Historiographen sein Konzept vermehrt mit fiktiven Elementen ausstatten, doch „das Bild von Wirklichkeit, das der Romanautor so konstruiert, soll in seinen allgemeinen Zügen einem bestimmten Bereich menschlicher Erfahrungen entsprechen, der nicht weniger ›real‹ ist als der, auf den sich der

⁶³ ebd. S. 252

⁶⁴ Vgl. hierzu die Kapitel 3.2.1. und 3.3. dieser Arbeit

⁶⁵ Höyng, Peter: ›Erzähl doch keine Geschichte‹. S. 89

⁶⁶ White, Hayden: Auch Klio dichtet. S. 145

Historiker bezieht.“⁶⁷ So sehen es beide als ihre Aufgabe an, als Produkt ihrer Bemühungen ein plausibles Bild hervorzubringen, ein sinnvolles Ganzes, das dem Rezipienten eine ausgewogene Mischung an Situationsschilderungen, Motivdarlegungen und Charakteranalysen bietet.⁶⁸

3.2.1. Gemeinsame Verfahren und Werkzeuge von Historikern und Romanschriftstellern

Hayden White postuliert in seinem Buch „Metahistory“⁶⁹ und auch in diversen anderen Abhandlungen eine äußerst interessante und bemerkenswerte Überlegung. Er geht nämlich davon aus, dass nicht nur Literatur, sondern auch die Ergebnisse der Geschichtsschreibung nichts anderes darstellen als Texte. Egal wie faktentreu, fiktiv, trivial oder wissenschaftlich eine Darstellung sein mag, so ist sie doch immer ein Text. In Anbetracht dieses Umstandes ergibt sich die Sprache selbst als das wichtigste Werkzeug sowohl für die Historiographie als auch für die Dichtung.

Gleichzeitig erweist sich das Erzählen als das vordergründigste und augenfälligste gemeinsame Verfahren von Geschichtsschreibung und Roman. So kommen schließlich in beiden Fällen narrative Strukturen zur Anwendung, um die behandelten Inhalte zu transportieren. Im Zuge dieses narrativen Diskurses bedienen sich Historiker der gleichen Hilfsmittel wie Literaten, um aus dem ihnen zur Verfügung stehenden Pool von ungeordneten Fakten und Quellen einen stringenten, nachvollziehbaren Handlungsverlauf herauszufiltern.

Die Ereignisse werden zu einer Geschichte *gemacht* durch das Weglassen oder die Unterordnung bestimmter Ereignisse und die Hervorhebung anderer, durch Beschreibung, motivische Wiederholung, Wechsel in Ton und Perspektive, durch alternative Beschreibungsverfahren und ähnlichem – kurz mit Hilfe all der Verfahren, die wir normalerweise beim Aufbau einer Plotstruktur eines Romans oder eines Dramas erwarten.⁷⁰

Das bedeutet also, dass ein Geschichtsschreiber nicht einfach eine Geschichte darlegen kann, die er so im vorhandenen Material *vorgefunden* hat, sondern dass er selbst ebendiese zu einem gewissen Grade *erfinden* muss. Indem er nämlich manchen Einzelheiten den

⁶⁷ ebd. S. 146

⁶⁸ Vgl. Collingwood, Robin George: Philosophie der Geschichte. S. 257

⁶⁹ Vgl. White, Hayden: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. [aus d. Amerikanischen von Peter Kohlhaas]. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag. 1991

⁷⁰ White, Hayden: Auch Klio dichtet. S. 104

Vorzug gegenüber anderen gibt, sich auf das Notwendige beschränkt, das gerade ihm persönlich als notwendig erscheint und dadurch manche Fakten aus der Geschichte sozusagen ›hinausschreibt‹, kreiert er mit Hilfe von Techniken, die lange Zeit rein der Dichtung zugeschrieben wurden, eine zumindest teilweise durch Subjektivität geprägte Historie. Dadurch wird natürlich, wenn auch nicht gattungsgefährdend, das Objektivitätspostulat erschüttert.

Historiker mögen nicht gerne von ihren Werken als Umsetzungen von Tatsachen in Fiktionen denken; aber das ist eine der Wirkungen ihrer Werke. Indem sie alternative Plotstrukturen für eine gegebene Folge von historischen Ereignissen vorschlagen, geben Historiker historischen Ereignissen alle die möglichen Bedeutungen, die die Literatur ihrer Kultur ihnen verleihen kann.⁷¹

In diesem ›geschichtlichen Erfindungsprozess‹ entscheidet sich auch, ob eine historische Begebenheit als tragische, komische oder romantische in die Geschichtsbücher eingeht, denn diese Eigenschaften haften einem solchen Ereignis nicht von vornherein an. So kann ein und derselbe Vorfall bei drei verschiedenen Historiographen drei verschiedene Ausprägungen annehmen, immer abhängig vom jeweiligen Blickwinkel.

Wie eine bestimmte historische Situation anzuordnen ist, hängt von der Geschicklichkeit des Historikers ab, mit der er eine bestimmte Plotstruktur und eine bestimmte Menge von historischen Ereignissen, der er eine bestimmte Bedeutung verleihen will, einander anpaßt. Das ist im wesentlichen ein literarisches, d.h. fiktionsbildendes Verfahren.⁷²

So sehr sich Historiker lange Zeit gegen jeglichen literarischen Glanz in ihrer Disziplin verwahrten, kann doch nicht bestritten werden, dass Techniken, wie „rhetorische Kunstgriffe, Tropen, [...] Wort- und Gedankenfiguren“⁷³, die noch im 18. Jahrhundert selbstverständlich in Dichtung und Geschichtsschreibung verankert waren, ihre Bedeutung für letztere nie wirklich verloren haben. Zwar bewegen sich diese zwei Diskurse meist auf unterschiedlichen Bezugsebenen der Wirklichkeit, doch müssen sie beide ihre Handlungsteile und Einzelheiten koordinieren und verbinden und dieser „Prozeß ihres Zusammenfügens [...] ist ein dichterischer“⁷⁴.

⁷¹ ebd. S. 113

⁷² ebd. S. 106

⁷³ ebd. S. 147

⁷⁴ ebd. S. 149

Hier muß der Historiker genau die gleichen tropologischen Strategien anwenden, die gleichen Modalitäten der Darstellung von Beziehungen in Worten, die der Dichter oder Romanautor verwendet. [...] Diese Bruchstücke müssen zusammengesetzt werden, um ein besonderes, nicht allgemeines Ganzes zu ergeben. Sie werden in den gleichen Weisen zusammengesetzt, wie die Romanautoren die einzelnen Produkte ihrer Einbildungskraft zusammenfügen [...].⁷⁵

Zusammenfassend kann zur Frage nach dem Verhältnis von Historiographie und fiktivem Erzählen also festgehalten werden, dass „das Erzählen von Geschichte und Geschichten erzählen in vielen Punkten gar nicht als sich ausschließend gedacht werden muß, sondern daß die Geschichtsschreibung der Historiker und die Geschichten der Schriftsteller trotz ihrer verschiedenen Arbeitsgebiete in vielerlei Hinsicht Gemeinsamkeiten teilen.“⁷⁶

3.2.2. Zur Fiktion des Faktischen und dem Faktischen der Fiktion

„Geschichte ist ein Entwurf.“⁷⁷ Diese These stellt der Literaturwissenschaftler und Germanist Eberhard Lämmert in seinem gleichnamigen Artikel in den Raum und bezieht sich damit gleichzeitig auf Geschichte im Sinne von *History* und im Sinne von *Story*. Dieses kurze Statement komprimiert eine langwierige Diskussion um das Historische in der Fiktion und das Fiktive in der Historie.

Alle Bemühungen, die des akribischen Quellenkritikers so gut wie die des synthetisch entwerfenden Romanciers, [...] sind mit diesem einen Satz getroffen. Er enthält den Fingerzeig, daß in solchen Entwürfen, die in der Form von erinnerten und von aufgeschriebenen Geschichten Vergangenheit der Gegenwart überantworten, Geschichte überhaupt erst entsteht.

Während das für den Roman verhältnismäßig leicht einzusehen ist, hat es allerdings erheblicher Anstrengung bedurft, die Tatsache und den Charakter solcher Entwürfe auch für den Vorgang jedweder Geschichtsschreibung geltend zu machen.⁷⁸

Der Entwurf bezeichnet hier die bereits erwähnte Tatsache, dass Historiographen aus dem vorhandenen Material die Geschichte entnehmen oder eben ›entwerfen‹, die sie für erzählens- und überlieferungswert halten, auf die selbe Weise wie ein Autor aus einer Mischung von gefundenen und erfundenen Elementen seinen (historischen) Roman

⁷⁵ ebd. S. 149 f.

⁷⁶ Höyng, Peter: ›Erzähl doch keine Geschichte‹. S. 89

⁷⁷ Lämmert, Eberhard: „Geschichte ist ein Entwurf“: Die neue Glaubwürdigkeit des Erzählens in der Geschichtsschreibung und im Roman. In: *The German Quarterly*. 63, 1. 1990. S. 5-18

⁷⁸ ebd. S. 13

entstehen lässt. Daher betrachtet Lämmert die Praxis des Entwurfs auch als „gemeinsame Grundbedingung des wissenschaftlichen und des fiktionalen Erzählens von Geschichte.“⁷⁹

Während geschichtlich verbürgte Komponenten in diversen literarischen Genres, aber vor allem im historischen Roman nicht zu übersehen sind und einen nicht unerheblichen Anteil der gesamten Komposition darstellen, sind fiktive Bausteine in Geschichtswerken oft nicht auf den ersten Blick erkennbar, ja dürfen dies gar nicht sein, um den Gattungsgesetzen treu zu bleiben. So sind häufig die Vorarbeiten, die ein Historiker zu seinen Studien leisten muss und von denen der spätere Rezipient meist nichts ahnt, stärker von dichterischen Verfahren geprägt, als das Endprodukt selbst es vermuten lassen würde.

Einem Geschichtsschreiber steht am Beginn seiner Ausarbeitungen eine bestimmte Menge an Informationen zur Verfügung, die er gegebenenfalls noch durch die in Kapitel 3.2. angesprochenen Konstruktionen ergänzen muss. Um dieses Material in ein in sich stimmiges Gefüge zu verwandeln, muss „der Forscher die Begriffsstrategien zur Erklärung oder Darstellung der Daten auswähl[en]. [...] [Hierbei vollzieht er, laut Hayden White,] einen wesentlichen *poetischen* Akt.“⁸⁰ Generell weist White auf den dichterischen Charakter der vorbereitenden und planenden Tätigkeiten des Historiographen hin:

Um darstellen zu können, was in der Vergangenheit ›*wirklich* geschehen‹ ist, muß der Historiker den ganzen Ereigniskomplex, den die Dokumente darbieten, als ein mögliches Erkenntnisobjekt *vorstrukturieren*. Dabei handelt es sich um einen poetischen Akt, da er im Bewußtsein des Historikers selbst einen präkognitiven und vorkritischen Wert hat. Er ist auch insofern poetisch, als er konstitutiv für die danach im sprachlichen Modell verbildlichten, als Darstellung und Erklärung der *wirklichen* Ereignisse geltenden Strukturen ist. [...] Durch den poetischen Akt, der den formalen Analysen vorangeht, bringt der Historiker seinen Untersuchungsgegenstand hervor und legt gleichzeitig vorab die begriffliche Strategie fest, der er sich bei seinen Erklärungen bedienen will.⁸¹

Wenn also schon die Basis eines jeden historiographischen Werkes nicht ohne literarische Verfahrensweisen auskommt, so muss doch, als logische Schlussfolgerung daraus, die Geschichtsschreibung als solche zumindest in einem gewissen Ausmaß dichterisch sein. In diesem Sinne äußert sich auch White, wenn er meint, es sei wichtig, „historische Erzählungen als das anzusehen, was sie am offensichtlichsten sind: sprachliche Fiktionen [...], deren Formen mit ihren Gegenstücken in der Literatur mehr gemeinsam haben als mit denen in den Wissenschaften.“⁸² Zwar steht die Geschichtsschreibung zweifelsohne

⁷⁹ ebd.

⁸⁰ White, Hayden: *Metahistory*. S. 11

⁸¹ ebd. S. 50

⁸² White, Hayden: *Auch Klio dichtet*. S. 102

zwischen Literatur und Wissenschaft, da sie sich von der einen dadurch distanziert, dass sie an ihrer Verbundenheit mit dem Faktenmaterial festhält und auch mit der anderen nicht übereinkommt, da sie sich selbst keine allgemeingültigen Gesetze auferlegen kann oder möchte, doch tendiert sie seit ihren Anfängen, von wenigen Ausnahmen abgesehen, mehr in Richtung Dichtung.

Und selbst in dem Punkt, in dem die Geschichte als Gegenpol zur Literatur auftreten könnte, nämlich wenn es um die historischen Kontexte hinter poetischen Texten geht, entkommt sie ihrem rhetorischen Erbe nicht. Denn „die Kontexte, der Texte, die Literaturwissenschaftler untersuchen sind selbst Produkte des fiktiven Vermögens der Historiker, die diese Kontexte untersucht haben. Die historischen Quellen sind nicht weniger intransparent als die Texte, die der Literaturwissenschaftler untersucht.“⁸³

White geht noch einen Schritt weiter. Er besteht darauf, dass „wir die spezifisch literarischen Aspekte [der Werke der großen Geschichtsschreiber] als entscheidende und nicht nur als untergeordnete Elemente ihrer historiographischen Methode betrachten“⁸⁴ und konstatiert, dass es, „wenn es ein Element des Historischen in aller Dichtung gibt, [...] es in jeder historischen Darstellung der Welt ein Element der Dichtung“⁸⁵ gibt. Diese Aussage scheint plausibel und vertretbar, wenn man sich die bisherigen Ausführungen über die Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Geschichte und Literatur ins Gedächtnis ruft. Wenn White allerdings sagt, „die Geschichtsschreibung [sei] nicht weniger eine Form von Fiktion, als der Roman eine Form historischer Darstellung“⁸⁶, so ist dies mit Vorsicht zu genießen und darf nicht unreflektiert hingenommen werden.

Schließlich drängt diese Anschauung das oberste Gebot der Historiographie, nämlich die Faktentreue, in den Hintergrund. Ein Roman kann, ohne gegen die Regeln seiner Gattung zu verstoßen, eine Form historischer Darstellung sein und dadurch noch an literarischem Wert gewinnen. Ein Geschichtswerk, das die erste Priorität auf einen fiktiven Charakter legt, überschreitet die ihm auferlegten Grenzen und beendet damit seine Existenz als historiographischer Text. Fiktion in der Geschichtsschreibung darf nur mit Maß und Ziel zum Einsatz kommen, um eine fruchtbare Symbiose von historischem und dichterischem Diskurs nicht zu gefährden.

Es gibt, so ist den Theoretikern von Collingwood bis White Recht zu geben, eine unbestreitbare Verbindung von Geschichte und Fiktion, von Literatur und Fakten, doch

⁸³ ebd. S. 110

⁸⁴ ebd. S. 120

⁸⁵ ebd.

⁸⁶ ebd. S. 146

darf darüber nicht vergessen werden, dass es sich um zwei verschiedene Disziplinen handelt, die ihren eigenen Regeln und Gesetzmäßigkeiten zu folgen haben. Manchmal kommt es allerdings zu Überschneidungen der beiden und besonders in der Gattung des historischen Romans werden sie auf harmonische und lohnende Weise miteinander vereint.

3.3. Imagination und Interpretation in Literatur und Geschichtsschreibung

Im 19. Jahrhundert waren sich Historiographen darüber einig, dass Imagination und Interpretation dem Bereich der Literatur zuzuordnen und nur dann in ihrem eigenen Forschungsfeld zu finden seien, wenn ein Mangel an brauchbarem Faktenmaterial dies nicht anders zulassen würde. Was sie dabei allerdings übersahen, war eine der vordergründigsten Aufgaben der Geschichtswissenschaft schlechthin, nämlich chaotisch zusammengewürfelten Daten eine sinnvolle Struktur zu verleihen. „Sie erkannten nicht, daß Fakten nicht für sich selbst sprechen, sondern daß der Historiker für sie spricht, in ihrem Namen spricht und die Bruchstücke der Vergangenheit zu einem Ganzen formt [...]“.⁸⁷

Um aus diesen Bruchstücken aber ein Ganzes formen zu können, braucht es eben Fantasie und Interpretationsfähigkeit, denn da man historische Ereignisse schließlich nicht durch einen bloßen Knopfdruck als Film ablaufen lassen kann, um nachzusehen, was wirklich geschehen ist, müssen nicht nur Leerstellen im Quellenmaterial ausgefüllt, sondern auch die Geschehnisse aus gegebenen Informationen rekonstruiert werden. Collingwood spricht in diesem Zusammenhang von der „apriorischen Einbildung“⁸⁸ und meint damit die Fähigkeit, mit Hilfe von Imagination des nicht mehr Wahrnehmbaren „der historischen Erzählung [...] ihre Kontinuität“⁸⁹ zu geben.

Sie [die apriorische Einbildung] ergänzt und bestätigt die Gegebenheiten in der [...] Weise, daß sie uns Objekte darbietet, die wahrgenommen werden können, aber nicht tatsächlich wahrgenommen werden: die Unterseite eines Tisches, die Innenseite eines nicht geöffneten Eies [...]: Wir müssen uns vorstellen, was existieren muß. [...] [Die historische Einbildung kennzeichnet sich dadurch,] daß die Vergangenheit ihr Objekt ist: kein Objekt der möglichen Wahrnehmung, sondern ein Objekt, das eben durch die Betätigung der Vorstellung Gegenstand unseres Denkens werden kann.⁹⁰

⁸⁷ ebd. S. 149

⁸⁸ Vgl. Collingwood, Robin George: Philosophie der Geschichte. S. 252-254

⁸⁹ ebd. S. 253

⁹⁰ ebd. S. 254

Auch White schließt sich dieser Auffassung an und bestätigt, dass Vergangenheit nur durch Imagination dargestellt werden kann, weil sie einerseits einen in der Gegenwart nicht mehr greifbaren Untersuchungsgegenstand darstellt und andererseits die Herstellung einer spezifisch menschlichen Wahrheit immer mit Imagination verbunden ist.⁹¹

Von Collingwoods ›apriorischer Einbildung‹ ist freilich nicht nur die Geschichtsschreibung betroffen. Zwar ist es ihm wichtig, dem Vorurteil vorzubeugen, wir würden uns mit ihrer Hilfe nur „das vergegenwärtigen, was imaginär ist im Sinne von erdichtet und unwirklich“⁹², doch will er auch nicht leugnen, welche Bedeutung die Einbildungskraft für die Literatur hat.

Wenn ein Schriftsteller einen Roman schreibt, so komponiert er eine Handlung, in der verschiedenartige Charaktere eine Rolle spielen. Die Charaktere und die Ereignisse sind alle gleichwertige Gebilde der Phantasie, aber das Ziel des Romanschriftstellers ist es, die Charaktere handeln und die Ereignisse sich entwickeln zu lassen nach einem ihnen selbst innewohnenden Gesetz der Notwendigkeit. Wenn die Handlung gut ist, kann sie nur in dieser einen Weise ablaufen; [...] Hier, wie in allen anderen Kunstformen, ist die apriorische Einbildungskraft am Werk.⁹³

Da die Fantasie eine stark subjektive Eigenschaft ist, ergibt sich sowohl für die Historiographie als auch für die Dichtung, dass ein und derselbe Inhalt bei verschiedenen Verfassern notwendigerweise unterschiedliche Formen annehmen muss, ohne dass dabei unbedingt bei dem einen oder anderen eine ›fehlerhafte Wahrheit‹ konstruiert wird.

[Die Imagination] spielt vor allem in dem heute für Historiker typischen Bemühen eine Rolle, sich in das Denken oder in das Bewußtsein handelnder Menschen einzufühlen, die längst tot sind, sowie bei dem Versuch, Intentionen und Motivationen von Akteuren nachzuempfinden, die von Überzeugungen und Weltvorstellungen getrieben waren, die sich allerdings von allem unterscheiden können, was der Historiker für sein eigenes Leben wertschätzen mag, und schließlich in dem Vorsatz, selbst noch die absonderlichsten sozialen und kulturellen Praktiken zu verstehen, auch wenn er selbst ihnen nicht zustimmen kann.[...]

Für den Historiker jedoch ist diese Imagination gefährlich, da er nicht zu entscheiden vermag, ob das, was er sich ›vorgestellt‹ hat, auch tatsächlich so war [...]. [...] Dennoch spielt die ›Imagination‹ auch bei der Arbeit des Historikers – in dem gleichen Sinne, in dem sie auch die Arbeit des Literaten beschreibt – just in dem Moment eine Rolle, in dem er seine Untersuchungsergebnisse [...] in der Form eines Diskurses oder einer Erzählung darstellt.⁹⁴

⁹¹ Vgl. White, Hayden: Die Bedeutung der Form. S. 77

⁹² Collingwood, Robin George: Philosophie der Geschichte. S. 253

⁹³ ebd. S. 254

⁹⁴ White, Hayden: Die Bedeutung der Form. S. 89

Zusätzlich ist jeder Geschichtsschreiber geprägt von bestimmten Ideologien, Einstellungen und seinem eigenen Weltbild. Dies überträgt sich zwangsläufig auch auf seine Werke und kann unter Umständen doch auch dazu führen, „Quellen falsch zu lesen oder falsch darzustellen.“⁹⁵ Jeder Historiograph schreibt also Geschichte anders, weil er abhängig von seiner Grundeinstellung, seinem Blickwinkel und seiner Imaginations- bzw. Interpretationsfähigkeit die zusammenzusetzenden Fakten unterschiedlich bewertet und gewichtet.

⁹⁵ ebd. S. 88

4. DER HISTORISCHE ROMAN DER POST-MODERNE

Im Vergleich zum klassischen historischen Roman bei und nach Scott, der, wie bereits gezeigt wurde, eine recht einheitliche und klare Definition zulässt, präsentiert sich dessen Weiterentwicklung in der Postmoderne als stark heterogenes Genre. Zwar wird der Geschichtsroman dieser Zeitspanne gerne unter dem Schlagwort ›postmoderner historischer Roman‹ zusammengefasst, doch was darunter tatsächlich in der Praxis zu verstehen ist und wie Theoretiker diesen Terminus auslegen, ist weit von einer homogenen Gattungsbestimmung entfernt.

Schon der Begriff ›Postmoderne‹ bietet diverse, voneinander abweichende Deutungsmöglichkeiten. So gibt es nicht nur Unterschiede in der zeitlichen Festlegung, sondern auch verschiedene Ansichten, was die Zuteilung der Bezugsobjekte betrifft. Manchmal wird die Postmoderne schlicht mit der Literatur dieses Abschnitts gleichgesetzt, während sie in anderen Fällen sowohl auf Literatur, als auch auf Kunst, Architektur und Ähnliches projiziert bzw. als alle Lebens-, Kultur- und Gesellschaftsbereiche umfassendes Phänomen verstanden wird. Grundsätzlich herrscht nicht einmal Einigkeit darüber, ob die Postmoderne ihrem Namen nach bloß „eine kulturgeschichtliche Periode nach der Moderne“⁹⁶ ist oder ob sie vielmehr einen Gegensatz zu Letzterer darstellt. Selbst die Moderne als Vorläufer der Postmoderne bleibt von diesen Unstimmigkeiten nicht verschont. Einerseits wird in diesem Zusammenhang oft auf das frühe 20. Jahrhundert Bezug genommen, andererseits ist damit „die mit dem Ende des Mittelalters einsetzende Epochen-Sequenz ›Moderne‹ [gemeint], das heißt: jener Zeitraum, innerhalb dessen sich in der westlichen Kultur das ›historische Bewußtsein‹ ausgebildet hat [...]“.⁹⁷

In diesem Kapitel sollen nun die verschiedenartigen Ansichten zum Thema ›postmoderner historischer Roman‹, dessen unterschiedliche Ausprägungen, das heißt Merkmale, Techniken und Formen dieses Genres, sowie der Umgang mit Geschichte in dieser Gattung beleuchtet werden. Außerdem wird eine kurze Gegenüberstellung von klassischem und

⁹⁶ A.S.: Postmoderne. In: Burdorf, Dieter [u.a.] [Hrsg.]: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3. neu bearb. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler. 2007. S. 602

⁹⁷ Gumbrecht, Hans Ulrich: Postmoderne. In: Müller, Jan-Dirk [Hrsg.]: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. III. Berlin/New York: Walter de Gruyter. 2003. S. 136

postmodernem historischen Roman die Veränderungen und Entwicklungen, die im Laufe der Jahrhunderte stattgefunden haben, dokumentieren.

4.1. Formen des postmodernen historischen Romans

Im Unterschied zu anderen Theoretikern, die sich mit dem Geschichtsroman der Postmoderne befasst haben, hat es sich der Anglist und Literaturwissenschaftler Ansgar Nünning zur Aufgabe gemacht, eine Gattungstypologie zu entwickeln, um auf diese Weise ein wenig Klarheit in das verworrene Bild dieses Genres zu bringen. Er nimmt eine Unterteilung in folgende fünf Kategorien vor:

1. dokumentarischer historischer Roman
2. realistischer historischer Roman
3. revisionistischer historischer Roman
4. metahistorischer Roman
5. historiographische Metafiktion⁹⁸

Der dokumentarische historische Roman scheint in Nünning's Aufstellung noch am ehesten dem klassischen Geschichtsroman nahe zu kommen. So stehen geschichtlich verbürgte Geschehnisse und Personen im Mittelpunkt solcher dominant vergangenheitsorientierter Romane, die um einen stringenten Handlungsverlauf und um die Darstellung einer außertextuellen Wirklichkeit bemüht sind. Unüblich für die Postmoderne ist die Tendenz dieses Romantypus, Fiktionalität zu verschleiern. Als Beispiel nennt Nünning Thomas Keneally's *Schindler's Ark* aus dem Jahr 1982. Der realistische Roman konzentriert sein historisches Interesse auf das raum-zeitliche Milieu und beschränkt sich die Geschehnisse betreffend auf eine fiktive Ausgestaltung. Die Erzählweise ist in diesem Fall eine Mischung aus mimetischen und konventionellen Formen. Im Gegensatz zu diesen ersten beiden Gattungsausprägungen schreibt Nünning dem revisionistischen historischen Roman, der sich experimenteller Erzählverfahren und gezielt fiktionaler und neuartiger Formen der Geschichtsdarstellung bedient, eine kritische Beschäftigung mit der Vergangenheit zu. Überdies befasst er sich eingehender mit den Auswirkungen vergangener Ereignisse auf die Gegenwart, als mit der Präsentation ebendieser Ereignisse selbst. Ziel ist außerdem eine Geschichts- und Zeitkritik durch das Erzählen von Gegengeschichten, in denen unterdrückte Elemente der Vergangenheit thematisiert und

⁹⁸ Vgl.: Nünning, Ansgar: Beyond the Great Story. Der postmoderne historische Roman als Medium revisionistischer Geschichtsdarstellung. In: Anglia 117. 1999, Heft 1. S. 25 ff.

etablierte Traditionen und Deutungsmuster in Frage gestellt werden. Die letzten beiden Typen des postmodernen historischen Romans sind selbstreflexiver Natur. Im metahistorischen Roman rückt die Abbildung geschichtlicher Geschehnisse zu Gunsten einer rückblickenden Auseinandersetzung mit der Historie in den Hintergrund. Als Medium kultureller Erinnerung, historischer Sinnstiftung und kollektiver Identitätskonstruktion trägt er zur Überlieferung und Veränderung des kulturellen Gedächtnisses bei. Die historiographische Metafiktion legt den Fokus generell auf die theoretische Reflexion über Schwierigkeiten der Geschichtsschreibung. In diesem Zusammenhang thematisiert dieser Typus auch die Frage nach der Verbindung von Historiographie und Fiktion und der Möglichkeit der Darstellung historischer Wahrheiten. Im Falle der historiographischen Metafiktion gehen also die Hinwendung zu methodischen und erkenntnistheoretischen Fragen der Geschichtsschreibung und ein erhöhtes Maß an fiktionaler Rückbezüglichkeit eine enge Verbindung ein. Ein Exempel für diese Erscheinungsform des historischen Romans lieferte Salman Rushdie 1981 mit seinen *Midnight's Children*.⁹⁹

Während Nünning diese Gattungsausprägungen jeweils als eigenständige Formen des postmodernen historischen Romans ansieht, subsumieren andere Wissenschaftler und Gelehrte zuweilen die Gesamtheit des postmodernen Aufkommens an historischer Fiktion unter einem der eben dargelegten Begriffe. Linda Hutcheons beispielsweise, die den Terminus „historiographical metafiction“¹⁰⁰ eingeführt und nachhaltig geprägt hat, versteht darunter gleichzeitig die postmoderne Literatur an sich. Was nicht ihrer Definition der historiographischen Metafiktion entspricht, ist in ihren Augen nicht postmodern. So hält sie fest:

There has been a certain move in criticism [...] to distinguish between two types of postmodernism: one that is non-mimetic, ultra-autonomous, anti-referential, and another that is historically *engagé*, problematically referential. I would argue that only the latter properly defines postmodernism.¹⁰¹

Hutcheons stellt an postmoderne Literatur also den Anspruch, folgende Kriterien zu erfüllen: „historical and metafictional, contextual and self-reflexive, ever aware of its status as discourse, as a human construct.“¹⁰²

⁹⁹ Vgl. ebd. S. 26-32 und S. 34-38

¹⁰⁰ Vgl. Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York/London: Routledge. 1988

¹⁰¹ ebd. S. 52

¹⁰² ebd. S. 53

Linda Hutcheons konnte mit ihren Ausführungen viele Anhänger um sich scharen. Thomas Irmer beispielsweise meint in Anlehnung an Hutcheons, der historische Roman habe sich unter postmodernen Einflüssen „zu einem Komplex von Merkmalen und Strategien bei der literarischen Darstellung von Geschichtlichem gewandelt [...], der am besten mit [...] [dem] Begriff *historiographic metafiction* zu fassen“¹⁰³ sei. Ebenfalls in Übereinstimmung mit Hutcheons und im krassen Gegensatz zu Nünning fordert Amy Elias in ihrer Dissertation, den postmodernen historischen Roman als Unterkategorie der historiographischen Metafiktion anzusehen. „In other words, under the umbrella ›historiographic metafiction‹, one might find postmodern realism, postmodernist fantasy, postmodernist detective fiction, postmodernist historical novels, etc.“¹⁰⁴

In eine ganz andere Richtung strebt die österreichische Anglistin und Literaturwissenschaftlerin Monika Fludernik. Sie hebt die Unterschiede zwischen metafiktionalen Texten und dem historischen Roman des 19. Jahrhunderts hervor, wobei sie gleichzeitig betont, dass es nicht zielführend sei, diese selbstreflexive Form aus der Gattung des Geschichtsromans auszuschließen, da die Abweichungen zwischen den beiden Typen sowohl auf einer Neukonzeptualisierung des Historischen und der Geschichtsschreibung als auch auf Veränderungen fiktiver Stile und Techniken beruht.

Historiographic metafiction, from this perspective, appears to be simply the updated late-twentieth-century version of precisely the same genre (the historical novel) which has meanwhile adapted to twentieth-century conceptualization of the novel and of the historical.¹⁰⁵

Obwohl Fludernik historiographische Metafiktion nicht, wie so manch andere, zum Synonym für postmoderne Literatur erhebt, differenziert auch sie nicht weiter innerhalb des historischen Romans des späten 20. Jahrhunderts und setzt Metafiktion zumindest mit Letzterem gleich. Die Aufstellung einer ausführlichen und aufschlussreichen Gattungstypologie scheint also tatsächlich Ansgar Nünning vorbehalten zu bleiben, denn nicht nur die historiographische Metafiktion muss als genreüberspannende Bezeichnung erhalten. So ist für Brian McHale beispielsweise der revisionistische historische Roman

¹⁰³ Irmer, Thomas: *Metafiction, Moving Pictures, Moving Histories*. Der historische Roman in der Literatur der amerikanischen Postmoderne. Tübingen: Gunter Narr Verlag. 1995 (Buchreihe zu den Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik, Bd. 11). S. 169

¹⁰⁴ Elias, Amy J.: *Spatializing History: Representing History in the Postmodernist Novel*. Pennsylvania: Univ. Diss., 1991. S. 39

¹⁰⁵ Fludernik, Monika: *History and Metafiction: Experientiality, Causality, and Myth*. In: Engler, Bernd/Müller, Kurt [Hrsg.]: *Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature*. Paderborn/München [u.a.]: Ferdinand Schöningh. 1994 (Beiträge zur Englischen und Amerikanischen Literatur). S. 93

gleichbedeutend mit der gesamten Gattung. Er konstatiert, der postmoderne historische Roman sei auf zwei Arten revisionistisch: „First, it revises the *content* of the historical record, reinterpreting the historical record, often demystifying or debunking the orthodox version of the past. Secondly, it revises, indeed transforms, the conventions and norms of historical fiction itself.“¹⁰⁶

Nünning's Unterteilung in fünf Typen scheint plausibler und auch brauchbarer als jede homogenisierte Anschauung des Genres, da sich dieses in Wahrheit ebenso vielfältig, wandelbar und heterogen präsentiert wie das Konzept der Postmoderne an sich. Es gibt nicht *den einen* postmodernen historischen Roman oder *das eine* unumgängliche Merkmal, das historische Fiktionen als postmodern ausweist. Wie eingangs bereits erwähnt, ist im 20. Jahrhundert eine in sich stimmige und abgeschlossene Definition des Geschichtsromans nicht mehr möglich. Und hier liegt nun die große Stärke, aber gleichzeitig auch die große Schwäche von Nünning's Ansatz. Seine differenzierte Beschreibung der Gattung wird zwar – verglichen mit den Ausführungen von Hutcheon, Fludernik und McHale – deren Inhomogenität noch am ehesten gerecht, da zumindest herausgekehrt wird, dass ein postmoderner historischer Roman beispielsweise nicht zwangsläufig metahistoriographische Züge tragen muss oder in seiner Beschaffenheit sehr wohl dem klassischen Vorbild ähneln darf, doch steht im Prinzip jede wie auch immer geartete kategorische Einteilung des Genres im Widerspruch zur gattungsinhärenten Variabilität und Dynamik.

In der Praxis bedeutet das, dass die Grenzen zwischen Nünning's Kategorien fließend sind. So gibt es Werke, die teils der einen Form zuzuordnen sind und im selben Augenblick teils genauso einer anderen entsprechen. Solange man sich dieser Tatsache jedoch bewusst ist und somit jedes Werk gesondert betrachtet, stellt Nünning's Ansatz ein sehr brauchbares Werkzeug bei der Untersuchung postmoderner historischer Romane dar.

Da sich in der Sekundärliteratur ein klarer Fokus auf historiographische Metafiktion im postmodernen Kontext herauskristallisiert hat, soll an dieser Stelle ein kurzer Exkurs über jenes, im Folgenden im Sinne Nünning's als Ausprägung des postmodernen historischen Romans angesehene Modell eingeschoben werden.

¹⁰⁶ McHale, Brian: Postmodernist Fiction. New York/London: Routledge. 1987. S. 90

4.1.1. Historiographische Metafiktion

Metafiktionen, das heißt „Texte, die innerhalb ihres eigenen Genres und Subgenres erzählerische Konventionen enthüllen, parodieren oder demonstrativ unterlaufen“¹⁰⁷, sind keine Erfindung der Postmoderne, doch gelangen sie in dieser Periode zu ihrem Höhepunkt. Historiographische Metafiktion verfolgt zudem das Ziel, Geschichtsschreibung in der literarischen Praxis als subjektiv und selektiv zu entlarven, in der Art, wie dies schon Collingwood und White, um nur zwei Beispiele zu nennen, in der Theorie getan haben.

[Zu diesem Zweck thematisiert sie] die Bedeutung von Narrativität für die historiographische Konstruktion von Fakten, [den] perspektivische[n] Charakter historischer Aussagen, das Problem von Objektivität und Parteilichkeit, das Verhältnis zwischen Theorie und Erzählung sowie die Historisierung von Zeit und die Konstruktion von Geschichte(n) [...]. Mit fiktionalen Mitteln zieht *historiographic metafiction* den Anspruch der Historiographie auf Objektivität, Totalität und Wahrheit in Zweifel und ersetzt solche Vorstellungen durch die Einsicht, daß Geschichtsschreibung nie mehr als eine subjektabhängige und selektive historiographische Konstruktion sein kann, eine Annäherung an geschichtliches Geschehen, nicht aber dessen getreue Abbildung.¹⁰⁸

„Dieses Problematisieren von Text und Wirklichkeit im Zusammenhang mit geschichtlichen Darstellungen soll hier als eine der wichtigsten Voraussetzungen in den Kommunikationsverhältnissen für [...] [diesen] Typ des historischen Romans gelten,“¹⁰⁹ der gezielt seine Techniken einsetzt, um den Wahrheitsanspruch der Historiographie zu unterwandern. Dazu gehören die „Vermischung von Fakt und Fiktion, [der] Entwurf von Gegenbildern und alternativen Geschichtsauffassungen und -interpretationen und nicht zuletzt [eine] Transparenz des Erzählens, das den diskursiven Charakter von Literatur und Geschichtsschreibung betont.“¹¹⁰ Historiographische Metafiktion geht allerdings noch einen Schritt weiter und stellt generell die Repräsentationsmöglichkeit von Wirklichkeit und definitiver, unwiderlegbarer Wahrheiten in Frage. Es geht also nicht nur darum, das Objektivitätspostulat der Historiographie zu widerlegen, sondern auch darum, anzuzweifeln, dass Realität überhaupt textuell dargestellt werden kann.

¹⁰⁷ Irmer, Thomas: *Metafiction, Moving Pictures, Moving Histories*. S. 23

¹⁰⁸ Nünning, Ansgar: *Beyond the Great Story*. S. 39

¹⁰⁹ Irmer, Thomas: *Metafiction, Moving Pictures, Moving Histories*. S. 42

¹¹⁰ ebd. S. 171

[In this sense] it [the historiographic metafiction] can only be appropriately understood if we see it both as a result of the so-called postmodern ›crisis of representation‹ and as a response to the more recent debate among philosophers of history on the epistemological status of historical knowledge and the central role of ›narrativization‹ in the process of human comprehension.¹¹¹

Diese ›Krise der Repräsentation‹, wie es Engler bezeichnet, stützt sich darauf, dass wir uns und die Welt um uns herum nur mit Hilfe vorhandener, kultureller und altbewährter Diskurse oder Sinnsysteme kennen und verstehen. Hinzu kommt, dass Kunst laut der postmodernen Theorie Realität nicht nachahmend widerspiegelt und dass das, was wir als gegebene und greifbare Wahrheit auffassen, tatsächlich das Produkt eines Prozesses ist, in dessen Verlauf traditionell kodierte Bilder und Texte unsere Wahrnehmung strukturieren und die Modelle festlegen, durch die wir die Vorstellungen von uns selbst und unserer Umgebung konstruieren.¹¹²

Engler wirft schließlich noch eine Frage auf, die den Siegeszug der historiographischen Metafiktion in der Postmoderne mehr als relativiert. Er stellt nämlich die Überlegung an, was denn passieren würde, würde man die subversiven Strategien dieses Genre auf es selbst anwenden. Er kommt zu dem Ergebnis, dass dies in einem grenzenlosen Rückschritt enden würde, da der Diskurs der historiographischen Metafiktion sich nur selbst rechtfertigen könnte, indem er seine eigene Aufhebung anstiftet. Schließlich, so Engler, zieht er durch das Hochhalten der Allgegenwart von Relativismus und dem Triumph der Fiktion über die Fakten seinen eigenen Bezugsgegenstand in Zweifel.¹¹³ „With that destruction, historiographic metafiction eliminates both its reason for and possibility of being. If history is a mere fiction [...] then the writing of historiographic metafiction becomes an oxymoronic endeavor.”¹¹⁴

¹¹¹ Engler, Bernd: The Dismemberment of Clio: Fictionality, Narrativity, and the Construction of Historical Reality in Historiographic Metafiction. In: Engler, Bernd/Müller, Kurt [Hrsg.]: Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature. Paderborn/München [u.a.]: Ferdinand Schöningh. 1994 (Beiträge zur Englischen und Amerikanischen Literatur). S. 13 f.

¹¹² Vgl. ebd. S. 15

¹¹³ Vgl. ebd. S. 33

¹¹⁴ ebd.

4.2. Merkmale und Techniken des postmodernen historischen Romans

Beständig ist in der Sekundärliteratur die Rede von ›der Renaissance des historischen Romans‹ in der Postmoderne.¹¹⁵ Zurückzuführen ist das Wiederaufleben dieser Gattung auf ein verändertes Geschichtsbewusstsein, das in einer verstärkten Auseinandersetzung mit historischen Inhalten und einer generellen Hinwendung zur Geschichte in der Literatur dieser Periode resultiert. „Die enorme Popularität des postmodernen historischen Romans verweist [...] auf einen deutlich gestiegenen Bedarf an historischer Sinnstiftung und kultureller Orientierung.“¹¹⁶

Darüber hinaus ist die gegenwärtige Popularität revisionistischer, metahistorischer und metahistoriographischer Varianten des historischen Romans sicherlich zum Teil darauf zurückzuführen, daß diese innovativen Gattungsausprägungen mit ihren metafikcionalen Reflexionen über die Textualität, Narrativität und Konstruktivität von literarischer und historiographischer Geschichtsdarstellung zentrale kulturelle Fragen der Gegenwart thematisieren. In einer Zeit, in der die Grenzen zwischen Realität und Fiktion allein durch den wachsenden Einfluß der Medien immer mehr verschwimmen, in der Narrativität wieder eine große Bedeutung für die Darstellung von Geschichte zugemessen wird und in der herkömmliche Vorstellungen vom Verhältnis zwischen Literatur und Historiographie ihre Gültigkeit verloren haben, liegt der zeitgenössische historische Roman plötzlich wieder ganz im Trend.¹¹⁷

Da die wesentlichen Neuerungen gegenüber dem traditionellen Geschichtsroman vorwiegend in den drei gerade genannten Spielarten zu finden sind, sollen bei der folgenden Erläuterung der wichtigsten Merkmale und Techniken dieses Genres der dokumentarische und der realistische historische Roman außer Acht gelassen werden.

4.2.1. Dekonstruktion im postmodernen historischen Roman

Ein Ziel historischer Fiktionen der Postmoderne ist es, den Konstruktcharakter überlieferter geschichtlicher Darstellungen und Wahrheiten sichtbar zu machen. Dabei reicht es aber nicht, Geschichte nur als textuelles Konstrukt bloßzustellen. Es wird auch untersucht, wie diese textuelle Konstruktion vonstattengeht, das heißt, wie Zeit, Raum und kulturelle Historie dargestellt werden können.

¹¹⁵ Vgl. hierzu beispielsweise: Nünning, Ansgar: *Beyond the Great Story*. S. 18 ff. oder: Wesseling, Elisabeth: *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins Publishing Company. 1991 (Utrecht Publications in General and Comparative Literature, Vol. 26) S. 1 f. oder: Gumbrecht, Hans Ulrich: *Postmoderne*. S. 139

¹¹⁶ Nünning, Ansgar: *Beyond the Great Story*. S. 47

¹¹⁷ ebd. S. 47

Dies gelingt mit Hilfe „illusionsstörende[r] Erzähltechniken – [dazu zählen] Bruchstellen, Anachronismen, abrupte Stil- und Stimmungsumschwünge, travestierende und parodierende Textfiguren, ironische oder direkt aufklärerische Kommentare [...]“.¹¹⁸

Elisabeth Wesseling bezeichnet Anachronismen in ihrem Beitrag „Writing History as a Prophet“ sogar als „the most controversial, as well as the least understood, feature of postmodernist writing“¹¹⁹, vor allem weil in den Epochen zuvor danach getrachtet wurde, die Chronologie und die Anordnung etablierter historischer Fakten weitestgehend intakt zu lassen. Postmoderne Texte hingegen machen sich, wenn auch nicht willkürlich, über kanonisierte Geschichte und historiographische Konventionen lustig und parodieren den klassischen historischen Roman, der sich an das zeitliche Gerüst, das ihm die Quellen vorgeben, zu halten versucht. Ohne auf diese, der Urform des Genres auferlegten Einschränkungen zu achten, gerät der postmoderne Geschichtsroman oft in Konflikt mit historischen Aufzeichnungen, indem er eben unverhohlenen Anachronismen einbezieht und ungeniert Geschichte mit dem Übernatürlichen kombiniert.¹²⁰

Aus dieser postmodernen Ablehnung von Kohärenz und Einheitlichkeit entspringen oft fragmentarisch anmutende, groteske Handlungen, die den dadurch eventuell verstörten Leser mit dem Gefühl zurücklassen, sein Bedürfnis nach narrativer Geschlossenheit sei nicht befriedigt worden. Denn ganz im Gegenteil, „the linear narrative is replaced by the concept of an open text.“¹²¹ Diese Wirkung postmoderner fiktiver Geschichtsdarstellungen wird noch dadurch verstärkt, dass das Ungeplante, Chaotische, Paradoxe, Märchenhafte sowie das Irrationale und Mythische den Platz der Kontrolle, der Objektivität und der Ordnung im historischen Roman einnehmen.¹²²

They [postmodernist historical novels] are chancy, paradoxical, and anarchic; they challenge realist formal conventions; they incorporate obscenity, trash fiction, and the language of pop culture; they celebrate or imply absence, dispersal, and misreading; they decenter positivist approaches to reality; they replace essentialist notions of the Self, the Book, and the Word with textual, linguistic structures such as the Subject, the Text and the Sign.¹²³

¹¹⁸ Schabert, Ina: Die Postmoderne und danach: Geschichtserfahrung im englischen Roman der Gegenwart. In: Holzner, Johann/Wiesmüller, Wolfgang [Hrsg.]: Ästhetik der Geschichte. Innsbruck: Institut für Germanistik. 1995 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe, Bd. 54). S. 219

¹¹⁹ Wesseling, Elisabeth: Writing History as a Prophet. S. 93

¹²⁰ Vgl. ebd. S. 156 bzw. 178 f.

¹²¹ Hassumani, Sabrina: Salman Rushdie. A Postmodern Reading of His Major Works. Madison/Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press. 2002. S. 14

¹²² Vgl. Fludernik, Monika: History and Metafiction. S. 94

¹²³ Elias, Amy J.: Spatializing History. S. 75

Um aufzuzeigen, wie sehr historische Schilderungen von der subjektiven Ausgestaltung des jeweiligen Verfassers abhängig sind, setzen vor allem der metahistorische und der metahistoriographische Roman besondere Erzählinstanzen ein. Auf diese Weise wird das Phänomen der retrospektiven Sinnstiftung offen gelegt, was so viel heißt, als dass ein Autor aus seiner jeweiligen Gegenwart heraus nur eine Möglichkeit hat, Vergangenes darzustellen. Und zwar bleibt ihm nur, beeinflusst durch seinen Wissensstand, seine kulturelle Prägung und seine Ideologien, zu versuchen, eine Geschichte zu rekonstruieren, die unter gänzlich anderen kulturellen Prägungen und Ideologien als den seinen stattgefunden hat. Daher wird aber jeder Versuch einer Geschichtsrekonstruktion immer scheitern und im Stadium der Konstruktion stecken bleiben.

Eine Möglichkeit, diesen Umstand sichtbar zu machen und „die mimetische, wirklichkeitsabbildende Funktion“¹²⁴ historischer Texte in Frage zu stellen, ist die Verwendung eines monoperspektivischen Erzählers.

[...] das Geschehen [wird] durch die verzerrte Perspektive eines unglaublichen Erzählers vermittelt [...]. In vielen Romanen wird das sich erinnernde Subjekt nicht mehr als verlässlicher Spiegel einer objektiven Wirklichkeit dargestellt, sondern als dynamische Instanz, die die Vergangenheit nach Maßgabe ihrer individuellen Voraussetzungen und ihres je gegenwärtigen Erlebens konstruiert.¹²⁵

Andererseits kommen oftmals auch mehrere Erzähler in einem Werk zum Einsatz, „um sowohl die Parteilichkeit der Quellen als auch die Perspektivengebundenheit des Historikers und die Relativität der historischen Erkenntnis durch die Erzählstruktur hervorzuheben.“¹²⁶

In noch stärkerem Maße als im Falle des monoperspektivischen Erzählens stellen multiperspektivisch erzählte historische Romane die Vergangenheit als ein Konstrukt der Gegenwart dar. Durch die unvermittelte Gegenüberstellung konkurrierender Perspektiven, die keinen gemeinsamen Fluchtpunkt aufweisen, ziehen sie die Annahme in Zweifel, daß es die *eine* Geschichte in einem objektiven Sinne gibt, oder daß vergangene Ereignisse sich objektiv erfassen und rekonstruieren lassen. Damit tragen sie der Einsicht Rechnung, daß Geschichte heute nur noch im Plural gedacht werden kann.¹²⁷

¹²⁴ Schabert, Ina: Die Postmoderne und danach. S. 213

¹²⁵ Nünning, Ansgar: Historiographische Metafiktion als Inbegriff der Postmoderne? Typologie und Thesen zu einem theoretischen Kurzschluß. In: Maler, Anselm/San Miguel, Ángel/Schwaderer, Richard [Hrsg]: Europäische Romane der Postmoderne. Frankfurt a.M. [u.a.]: Peter Lang. 2004 (Studien zur neueren Literatur, Bd. 12). S. 21 f.

¹²⁶ ebd. S. 22

¹²⁷ ebd.

Manche Formen postmoderner historischer Romane bezweifeln also die „Möglichkeit eines realitätsadäquaten Erzählens“, indem sie es imitieren, während sie es gleichzeitig mit „dekonstruktivistischen Erzählgesten und Kommentaren“¹²⁸ konfrontieren.

4.2.2. Selbstreflexion im postmodernen historischen Roman

Genauso, wie sich der postmoderne historische Roman des generellen Konstruktcharakters historischer Darstellungen bewusst ist, versteht er auch sich selbst als „an ›artificial‹ construct.“¹²⁹ Diese Selbsterkenntnis allerdings ist nur dadurch möglich, dass sich die Gattung in ihrer Weiterentwicklung von einer traditionellen zur postmodernen Ausprägung dahingehend verändert hat, dass sie nicht mehr nur Geschichte präsentiert bzw. fiktionalisiert, sondern viel mehr auf einer selbstreflexiven Ebene ihre eigenen Funktionsweisen, Ziele und Strukturen offen legt und untersucht. Dementsprechend muss diese Form des Geschichtsromans auch in einem gewissen Ausmaß das Genre in Frage stellen, das es eigentlich nachahmt. Würde man diesen Faden weiterspinnen, wäre man wieder bei Englers Einwand, historiographische Metafiktion, bzw. in diesem Falle ebenso der metahistorische Roman, würden sich irgendwann selbst widerlegen.¹³⁰

Entsprechend ihrer selbstreflexiven Mission legen diese Spielarten des postmodernen historischen Romans auch eine besondere Umgangsweise mit ihrem eigenen Produkt an den Tag. Im Gegensatz zu herkömmlichen literarischen Formen kommentieren Autoren hier nämlich innerhalb ihrer Werke auch deren Entstehungsprozesse.

Instead of presenting the reader with the finished product of a well-made story, these novelists make the production process visible which precedes the final synthesis of a coherent story about the past. In order to foreground strategies for historical research and narration, postmodernist writers use the by now familiar ploys of the historian-like character or external narrator who comments upon his own endeavors as he goes along, and the juxtaposition of diverging views on the same historical subject matter.¹³¹

So gefährlich die dekonstruktiven und selbstreflexiven Arbeitsweisen, wenn man Engler Glauben schenken darf, für dieses Genre auch sein mögen, so haben sie auf der anderen Seite doch auch eine sehr positive Auswirkung, die frischen Wind und neuen Aufschwung in das Gattungsbild bringt. Und zwar setzt „die Dezentrierung sprachlicher, ideologischer

¹²⁸ Schabert, Ina: Die Postmoderne und danach. S. 221

¹²⁹ Hassumani, Sabrina: Salman Rushdie. S. 15

¹³⁰ Vgl. hierzu Kapitel 4.1.1 dieser Arbeit bzw. Engler, Bernd: The Dismemberment of Clio. S. 33

¹³¹ Wesseling, Elisabeth: Writing History as a Prophet. S. 119

und gattungsspezifischer Konventionen [...] Räume für die Entfaltung des zuvor Ausgegrenzten und Marginalisierten frei – für die Perspektiven von Frauen, kulturellen Minderheiten, für nicht kanonisierte Genres und Textsorten, für andere Kulturen [...].“¹³² Diese alternativen Geschichtsentwürfe und der allgemeine Umgang mit Geschichte im postmodernen historischen Roman sollen im Folgenden thematisiert werden.

4.3. Der Umgang mit Geschichte im postmodernen historischen Roman

Wie bereits erwähnt, kommt es in der Postmoderne zu einem veränderten Geschichtsbewusstsein, das mit einer Neubewertung der Historiographie selbst und deren Verhältnis zur Literatur einhergeht. Die Vorstellung von einer einheitlichen, großen Geschichte hat ausgedient und wird durch eine, für die Beziehung zwischen Historie und Dichtung in dieser Periode typische „Pluralität der Schreibweisen, Gattungsausprägungen, Sinnorientierungen und Geschichtsauffassungen“¹³³ ersetzt. „Geschichte [...] als ein unter den konkreten Bedingungen einer kulturellen Praxis entstandenes Konstrukt [...] [kann] nicht mehr unhinterfragt bleiben [...].“¹³⁴ Dementsprechend zeichnet sich die postmoderne Hinwendung zu historischen Inhalten durch zwei Merkmale aus: „einerseits durch das verstärkte Ineinandergreifen von ›realer‹ Geschichte und ›literarischer‹ Fiktion [...]; andererseits durch die konsequente Enthierarchisierung und Pluralisierung bisher dominanter Versionen und Präsentationsweisen von Geschichte.“¹³⁵ Anders gesagt, sowohl der Glaube an eine ›Great Story‹ als auch an alle ›Grands Récits‹ bzw. ›Master Narratives‹ wird in der Postmoderne obsolet.

Wenn auch der postmoderne historische Roman keine durchgehende, dominierende Haltung gegenüber Historie zeigt, so hat er doch einen speziellen Zugang zu ihr. Die traditionelle Auffassung einer linearen und zielgerichteten Geschichte wird als fehlerhaft erachtet. Stattdessen wird die ›historische Zeit‹ an sich neu definiert, wodurch schließlich auch die Ziele und Formen des historischen Romans verändert werden. Oftmals wird Geschichte eher als ›Raum‹ denn als ›Zeit‹ angesehen. Amy Elias spricht von einer „spatialized History“¹³⁶ und beschreibt experimentelle Ausprägungen postmoderner

¹³² Zapf, Hubert: Literatur und Geschichte in der Postmoderne. Vorwort. In: Anglia 117. 1999. Heft 1. S. 1

¹³³ Nünning, Ansgar: Beyond the Great Story. S. 41

¹³⁴ Irmer, Thomas: Metafiction, Moving Pictures, Moving Histories. S. 170

¹³⁵ Zapf, Hubert: Literatur und Geschichte in der Postmoderne. S. 2

¹³⁶ Vgl. Elias, Amy J.: Spatializing History. S. 5 f.

Fiktion als „novels which spatialize history in order to interrogate the historical record and challenge formal narrative or generic assumptions.“¹³⁷ Dabei soll aber nicht bloß auf die Textualität und Subjektivität offizieller Historie aufmerksam gemacht werden, sondern postmoderne historische Romane „entwickeln selbst eigenständige Formen fiktionaler Geschichtskonstruktion, die herkömmliche Vorstellungen von historischer Erkenntnis und das kollektive Geschichtsbewusstsein erweitern können [...]“.¹³⁸ Geschichte wird demzufolge als ›offenes Werk‹ präsentiert, das sich laufend in die eine oder andere Richtung weiterentwickelt und nicht nur von etablierten Instanzen festgeschrieben, sondern von jedem – von der Privatperson bis hin zu wichtigen Machthabern – verändert und beeinflusst werden kann.

Die Konsequenz daraus, dass kanonisierte Geschichte in der Postmoderne nicht respektiert und schlicht auf den Kopf gestellt wird, ist, dass die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion im historischen Roman so weit verschwimmen, dass bald kaum noch ein Unterschied zwischen beiden zu erkennen ist. In vielen Texten tauschen Geschichte und Fiktion die Plätze – Geschichte wird fiktiv und Fiktion wird zur ›wahren‹ Geschichte.¹³⁹ Die von der Kritik geforderte eindeutige Trennlinie zwischen historisch belegten Tatsachen und deren dichterischer Ausgestaltung kann meist schlicht nicht mehr gewährleistet werden, obwohl sich der postmoderne Geschichtsroman bemüht, den Übergang zwischen diesen Bereichen so auffällig wie möglich zu gestalten.¹⁴⁰

Anstatt also fiktive Geschichten und Schicksale vor der Kulisse einer anerkannten Historie zu erzählen, wie es dem klassischen historischen Roman entsprechen und den Kritikern gefallen würde, produziert dieses postmoderne Genre immer wieder Gegengeschichten, das heißt, Alternativen zu den bekannten und beglaubigten Versionen, die endlich auch Gruppen zu Wort kommen lassen, die bisher keinen Platz in offiziellen Darstellungen hatten.

4.3.1. Alternative Realitäten und Gegengeschichten

Um zu verstehen, wie und warum sich gewisse Ausprägungen des postmodernen historischen Romans mit den Außenseitern kanonisierter Historie verbünden, muss man sich bewusst sein, wem es im Regelfall zukam bzw. zukommt, Geschichte zu schreiben.

¹³⁷ ebd. S. 7

¹³⁸ Nünning, Ansgar: *Beyond the Great Story*. S. 33

¹³⁹ Vgl. McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*. S. 96

¹⁴⁰ Vgl. ebd. S. 90

Traditionell waren es nicht Minderheiten, Randgruppen, Frauen oder unterdrückte Gesellschaftsschichten, die sich in Geschichtsbüchern verewigen durften – nein, diese Ehre gebührte stets den Siegern kriegerischer oder politischer Auseinandersetzungen, Männern und in Größe und Macht dominierenden Bevölkerungsgruppen. Dieser einseitigen Praxis will man in der Postmoderne entgegenwirken.

In the newly emerging climate of cultural pluralism and multiculturalism, attention was (resp. is) given in an unprecedented degree to the voices of groups hitherto suppressed or marginalized by their race, ethnic origin, or gender, and a growing body of authors is now rewriting American experience from their ›minority‹ perspective. An important part of this project is the double task of historiographic de-construction and re-construction: i.e. the task of re-writing the past from the point of view of its victims, of giving voice to those (sub-)versions of the national experience which have been excluded from the official ›master narratives‹.¹⁴¹

Hierbei handelt es sich allerdings nicht um ein rein amerikanisches Phänomen. „Dieser Impuls, die Kehrseite der Geschichte zu zeigen, die Geschichte zu entzaubern und zu entmythologisieren und ihre Ansprüche zu dekonstruieren, [...] ist ein Grundzug postmodernistischer Ästhetik mit internationaler Dimension.“¹⁴²

Der postmoderne Geschichtsroman konfrontiert also „the officially-accepted version of what happened and the way things were, with another, often radically dissimilar version of the world“¹⁴³ und ist sich dabei bewusst, „that the written relics from the past cannot simply be taken at face value as an objective source of information, but are better regarded as the outcome of a struggle for power.“¹⁴⁴ Dass dieser Übergang von anerkannter zu alternativer Geschichte nicht reibungslos ablaufen kann, erklärt sich schon dadurch, dass bereits der Ausschluss bestimmter Gruppierungen aus der Geschichtsschreibung nicht auf freiwilliger Basis geschah, sondern von den herrschenden Instanzen erzwungen wurde. Demnach ist der Versuch, bisherigen Statisten der Weltgeschichte ihren Platz im Rampenlicht zu verschaffen, kein einfaches Unterfangen, da sich die ›Herren über die Historie‹ ihr Privileg natürlich nur ungern streitig machen lassen.¹⁴⁵

Der revisionistische und der metahistorische Roman und historiographische Metafiktion haben somit einen gewissen utopischen Beigeschmack. Die in ihnen entwickelten

¹⁴¹ Müller, Kurt: The Development Toward Historiographic Metafiction in the American Novel. In: Engler, Bernd/Müller, Kurt [Hrsg.]: Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature. Paderborn/München [u.a.]: Ferdinand Schöningh. 1994 (Beiträge zur Englischen und Amerikanischen Literatur). S. 47

¹⁴² Irmer, Thomas: Metafiction, Moving Pictures, Moving Histories. S. 172

¹⁴³ McHale, Brian: Postmodernist Fiction. S. 90

¹⁴⁴ Wesseling, Elisabeth: Writing History as a Prophet. S. 168

¹⁴⁵ Vgl. ebd. S. 166

Geschichtsbilder verfahren nach dem Motto ›Was wäre, wenn...‹. Wie hätte die Vergangenheit ausgesehen, wenn andere Gruppen an der Macht gewesen wären? Wie könnte die Gegenwart oder gar die Zukunft aussehen, wenn die Geschichte anders verlaufen bzw. von anderen geschrieben worden wäre?

Im Falle solcher kontrafaktischen Versionen des Geschehenen geht es also nicht darum, wahre Ereignisse und Tatsachen wiederzugeben, sondern darum, solche Geschichten zu erzählen, die neue Möglichkeiten für die Modellierung der Zukunft eröffnen. Ziel ist es auch keineswegs, beispielsweise eine weiße Vormachtstellung durch eine schwarze, oder ein Patriarchat der Historiographie durch ein Matriarchat zu ersetzen. Wichtig ist einzig und allein, vormalig kaum beachtete Randfiguren aus ihrer Anonymität zu befreien und auf diese Weise einen zukünftigen Ausschluss aus offiziellen Darstellungen vergangener Zeiten zu verhindern.¹⁴⁶

Solche Utopien setzen meist an jenen historischen Situationen an, die das größte Potential für geschichtliche Veränderungen aufweisen. Zwar gewinnt dennoch meist die etablierte Ordnung über experimentelle Chronologien und die Umkehrung der Machtstrukturen im postmodernen historischen Roman, doch impliziert dies nicht zwangsläufig eine pessimistische Grundeinstellung.¹⁴⁷ „The defeat of the envisaged utopian ideal is coupled with an inversion of the direction in which the ideal was initially projected, whereby hope for the realization of the alternate possibilities is deferred to the future.”¹⁴⁸ Wenn also schon in der Vergangenheit keine für alle Parteien zufrieden stellende und faire Verteilung der historiographischen Aufmerksamkeit zu erreichen war, so wird diese Möglichkeit zumindest für die Zukunft erhalten.

Counterfactual versions of history as produced by such writers as Thomas Pynchon [...] and Salman Rushdie, can be characterized by a number of recurrent topics. They are permeated by the apocalyptic sentiment that the history of Western civilization has run its course, because it has unleashed forces which it cannot control anymore. Therefore the writer attempts to envisage a new future from the perspective of unrealized possibilities of the past.¹⁴⁹

Es wird also davon ausgegangen, dass jeder historischen Situation mehrere Auslegungsmöglichkeiten und Chancen für verschiedene Entwicklungen der Zukunft innewohnen. Jedes Ereignis der Vergangenheit stellt einen Scheideweg dar, an dem sich

¹⁴⁶ Vgl. ebd. S. 194

¹⁴⁷ Vgl. ebd. S. 174

¹⁴⁸ ebd.

¹⁴⁹ ebd. S. 193

nicht nur eine zwingend vorgegebene Variante zukünftiger Weltgestaltung anbietet. Abhängig von den jeweiligen Verhältnissen wird der Lauf der Geschichte in die eine oder andere Richtung vorangetrieben und geht damit als scheinbar einzig denkbare Version in die Geschichtsbücher ein, doch gibt es noch unzählige unverwirklichte Anschauungsformen, die einen gänzlich anderen Blick auf vergangene Geschehnisse zulassen würden.

Geschichte ist Interpretationssache und wer die Macht hat, dem obliegt es, diese Interpretation zu seinen Gunsten zu nutzen. Der revisionistische und der metahistorische Roman und historiographische Metafiktion versuchen nun, historisches Material aus diesen androzentrismen und ethnozentrischen Kontexten zu lösen¹⁵⁰ und den unterdrückten Schichten der Historie eine Stimme zu geben. Damit erweisen sich diese Spielarten des postmodernen historischen Romans als stark politische Fiktion.

4.4. Der traditionelle und der postmoderne historische Roman im Vergleich

Der klassische historische Roman war zu seiner Entstehungszeit eine große Innovation gegenüber altbekannten literarischen Genres und wurde dafür nicht nur gelobt, sondern ganz im Gegenteil, teilweise heftig kritisiert. Zumindest dieser Umstand ist dem traditionellen und dem postmodernen historischen Roman gemein, denn auch dieser wird von der Kritik nicht immer freudig aufgenommen.

Beanstandet wird oft, dass die Schwelle zwischen Realität und Fiktion, wie bereits dargelegt, im postmodernen Geschichtsroman denkbar auffällig präsentiert und nicht wie in seinem Pendant des 19. Jahrhunderts so dezent wie möglich gestaltet wird. Während im einen Fall danach getrachtet wurde, zum Zwecke eines fließenden Übergangs zwischen faktischem und literarischem Material sogar die innere Struktur der fiktionalen Welt an die reale anzupassen¹⁵¹, macht man im anderen keinen Hehl daraus, dass ebendieses Spannungsfeld den besonderen Reiz dieser Gattung ausmacht und daher durchaus betonenswert ist.

Hinzu kommt, dass der postmoderne Romanautor einen ganz anderen Zugang zu Geschichte und geschichtlicher Realität hat als noch sein Kollege des 19. Jahrhunderts.

¹⁵⁰ Vgl. ebd. S. 181

¹⁵¹ Vgl. McHale, Brian: Postmodernist Fiction. S. 90

If postmodernist works of fiction [...] ›feel‹ different from our prototypical concept of the historical novel, this is because historical ›reality‹ itself is now conceived of as fantastic and chaotic and because the writing styles employed in postmodernist writing deliberately mirror this predicament of general disorientation.¹⁵²

Dies spiegelt sich freilich auch in der Darstellung von Historie wider. Während diese im klassischen historischen Roman noch ganz selbstverständlich als geradlinige Aneinanderreihung von Ereignissen angesehen wurde, tritt man dieser Auffassung in der Postmoderne mit einem nicht-linearen, räumlichen Modell von Geschichte entgegen. Nicht nur, dass die bereits erwähnten Anachronismen ein anhaltendes Phänomen in postmodernen historischen Fiktionen darstellen und keiner Rechtfertigung mehr bedürfen, auch die Kapitelanordnung lässt oft keine durchgehende Chronologie erkennen. Wie bei der Analyse der beiden Beispielwerke von Salman Rushdie und Thomas Pynchon noch zu zeigen sein wird, alternieren „chapters [...] between the past and the present, historical periods bump up against one another without transition, and time flashes between the past and the present.“¹⁵³

Weiters wird Geschichte in der Postmoderne nicht mehr als abgeschlossenes, sondern als offenes, stets im Wandel begriffenes Werk anerkannt. Im Zuge dessen muss immer wieder neu festgelegt werden, wie sich die Begriffe ›Fakt‹, ›Realität‹, ›Wahrheit‹ und ›Historie‹ definieren lassen.¹⁵⁴

Schließlich lässt sich noch ein eklatanter Unterschied zwischen dem klassischen historischen Roman und seiner postmodernen Weiterentwicklung ausmachen. So differieren die Ziele, die diese beiden Formen verfolgen, erheblich. Historische Romanautoren, die unter dem Einfluss Scottschen Literaturschaffens arbeiteten, verstanden ihre Werke als Ergänzung zur Historiographie. Indem sie vorhandenes historisches Material zum Leben erweckten, strebten sie danach, ihr Publikum zu unterhalten und zu belehren. Postmoderne historische Romanschriftsteller hingegen haben es sich zur Aufgabe gemacht, die Geschichtsschreibung kritisch zu hinterfragen und zu kommentieren, indem sie die Natur und die Funktionsweisen historischen Wissens untersuchen.¹⁵⁵

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass der historische Roman im Laufe der Jahrhunderte umfassenden Veränderungen unterzogen wurde, die mit der Postmoderne bestimmt noch nicht abgeschlossen sind. Nünning spricht in diesem Zusammenhang sogar von einem „Paradigmenwechsel in diesem Genre, das den Anschluß an die ästhetische

¹⁵² Fludernik, Monika: History and Metafiction. S. 92

¹⁵³ Elias, Amy J.: Spatializing History. S. 77

¹⁵⁴ Vgl. ebd. S. 76

¹⁵⁵ Vgl. Wesseling, Elisabeth: Writing History as a Prophet. S. 193

Praxis der Postmoderne gefunden hat.“¹⁵⁶ Bemerkenswert ist allerdings auch, dass neben den experimentellen und fortschrittlichen Ausprägungen der Gattung auch andere, traditionellere Formen weiterhin Bestand haben und die verschiedenartigen Entwicklungen, die dieses Genre durchgemacht hat, seinem Erfolg in keiner Weise geschadet zu haben scheinen. Bester Beweis hierfür sind die mit historischen Romanen aller Art bestückten, meterlangen Regale in Buchhandlungen und Bibliotheken, die vielmehr die anhaltende Beliebtheit und den schon einige Zeit andauernden Boom der Gattung bezeugen.

¹⁵⁶ Nünning, Ansgar: *Beyond the Great Story*. S. 20

5. SALMAN RUSHDIES *MIDNIGHT'S CHILDREN*

Our thanks to you [...], for recalling those of us who write to our duty as heretics, for reminding us again that power is as much our sworn enemy as unreason, for making us all look braver, wiser, more useful than we often think we are. We pray for your continuing good health, safety and lightness of spirit.¹⁵⁷

Words for Salman Rushdie by Thomas Pynchon

Salman Rushdies Bestseller *Midnight's Children*, ausgezeichnet mit dem ›Booker Preis‹, ist das Paradebeispiel eines postmodernen historischen Romans, genauer – der historiographischen Metafiktion. Da dieser Umstand von der Sekundärliteratur schon recht ausführlich besprochen worden ist, soll im Folgenden nur kurz auf die bedeutendsten Kennzeichen des Genres verwiesen werden, die in diesem Werk zu finden sind, um danach das Augenmerk auf Rushdies Umgang mit Geschichte zu legen. – Was bedeutet ihm Faktentreue? In wie weit spielt Subjektivität eine Rolle bei seiner Verarbeitung der Historie?

Midnight's Children handelt von dem Protagonisten und Erzähler Saleem Sinai, der am Ende seines nur knapp 31-jährigen Lebens den Drang verspürt, seiner Existenz durch das Erzählen und Aufschreiben seiner Geschichte Bedeutung zu verleihen und dabei unaufhörlich die enge Verbindung zwischen sich und seinem Heimatland Indien betont. Geboren um Mitternacht am 15. August 1947, in der ersten Sekunde der indischen Unabhängigkeit, ist Saleem für immer „mysteriously handcuffed to history, [his] destinies indissolubly chained to those of [his] country.“¹⁵⁸ Dabei beschränkt sich Saleem nicht nur auf seine eigene Lebensgeschichte, sondern liefert auch eine umfassende und weit reichende Darstellung seiner Familie, die bis in das Jahr 1915 zurückreicht und schon vor seiner schicksalsträchtigen Geburt laufend Parallelen zwischen seinen Ahnen und den Geschicken Indiens und der Welt erkennen lässt. Diese wichtigsten Ereignisse um die

¹⁵⁷ Pynchon, Thomas: Words for Salman Rushdie. In: New York Times Book Review. 12. März 1989. S. 29.
In: URL.: <http://www.nytimes.com/1989/03/12/books/words-for-salman-rushdie.html?scp=3&sq=Words%20for%20Salman%20Rushdie&st=cse&pagewanted=3> [24.06.2010]

¹⁵⁸ Rushdie, Salman: *Midnight's Children*. London: Vintage Books. 2009. S. 3 (Alle weiteren Zitate aus ›Midnight's Children‹ stammen aus dieser Ausgabe und werden fortan im Text mit ›MC‹ gekennzeichnet)

Familie Sinai/Aziz – von Hochzeiten und heimlichen Liebschaften bis hin zu tragischen Kampfhandlungen – werden im ersten großen Abschnitt des Werkes geschildert. Buch II beschäftigt sich mit der Kindheit und Jugend des Erzählers, der Entdeckung seiner magischen Fähigkeiten, die er, wie die restlichen 1000 Mitternachtskinder, der Stunde seiner Geburt zu verdanken hat, und mit der gleichzeitigen Auslöschung von Saleems Eltern, Großmutter, Tanten und Onkeln im zweiten indisch-pakistanischen Krieg. Der dritte und letzte Teil reicht bis in die Gegenwart des Protagonisten. Er beginnt in den 1970er Jahren, als Saleem, der in der pakistanischen Armee dient, im Dschungel zu sich selbst zurückfindet, erzählt von seiner Zeit mit den Zauberern in einem Slum von Alt-Delhi und der Inhaftierung während des Ausnahmezustandes unter Indira Gandhi. Schließlich verbringt Saleem die letzten Monate mit seinem Sohn in Bombay, wo er seine Geschichte der Fabrikantin Padma erzählt und auch auf eine lang vermisste Schlüsselfigur der Vergangenheit, nämlich auf sein ehemaliges Kindermädchen Mary Pereira trifft.

Betrachtet man Saleems biographische Eckdaten und die Tatsache, dass dieser im Text sowohl als Erzähler als auch als impliziter Autor auftritt, so gerät man leicht in die Versuchung, eine allzu starke Verbindung zwischen ihm und dem realen Autor Salman Rushdie zu konstruieren oder den Roman gar als autobiographisch aufzufassen. So erblickten sowohl Rushdie als auch Saleem im Sommer der Unabhängigkeit Indiens im Abstand von nur zwei Monaten in Bombay das Licht der Welt. Beide entstammen wohlhabenden muslimischen Familien, die einerseits Wert auf die Pflege indischer bzw. religiöser Traditionen legen und andererseits sehr wohl auch dem westlichen Fortschritt zugetan sind – schon Saleems Großvater machte sich zum Studium der Medizin nach Deutschland auf, wie auch Rushdies Vater, der in Cambridge studierte und Rushdie selbst, der ab seinem 14. Lebensjahr die schulische und universitäre Ausbildung in England genoss. Weiters hatten beide mit dem Umzug ihrer Familien nach Pakistan während des indisch-pakistanischen Krieges und dem damit verbundenen Gefühl der Zerrissenheit zwischen der Loyalität zur alten und der zur neuen Heimat zu kämpfen.

Den Protagonisten mit dem Autor gleichzusetzen, birgt allerdings, so Rushdie in einem Interview mit David Brooks aus dem Jahr 1984, Risiken, die sich negativ auf das Verständnis des Werkes auswirken können.

Also, as far as *Midnight's Children* is concerned, the problem of the narrator was something. Saleem was very useful, but when you have such an overwhelming narrator there are always moments when the author and the narrator don't agree and it becomes impossible to tell the readers, so there's an assumption on the part of the readers that the narrator speaks for the author. Also, when the narrator is placed so close to the author in age and place and so forth, there's an assumption towards biography which increases that sense of unity of view.¹⁵⁹

Rushdies Herkunft hat zwar zweifelsohne einen gewissen Einfluss auf sein literarisches Schaffen, doch legt der Autor selbst Wert darauf, sich von seinen Figuren zu distanzieren und sie ihr Eigenleben entwickeln zu lassen.

Bemerkenswert ist außerdem, dass Rushdie sein Werk genauso wenig, wie er es als Biographie verstanden wissen möchte, vorrangig als historischen Roman anerkennt. Während unter Kritikern und Theoretikern Einigkeit darüber herrscht, dass es sich in diesem Falle um eine besondere Form historischer Fiktion handelt, beantwortet Rushdie die Frage, ob er *Midnight's Children* als neue Art eines historischen Romans versteht, folgendermaßen:

No, I don't think of it as a historical novel particularly. [...] My view about the book changed while I was writing it. When I started out, I thought I would be writing about history. [...] I believed that the filter of memory would be removed, so one could get to what it was like if you didn't have the distortion of the filter. And I just became more interested in the filter [...]. So the book became, for me, a book about the nature of memory. History is used in that way. It's used in that refracted, distorted way when some things become very big. For instance, a lot of people [...] keep asking me why Gandhi's not in the book. Well, he's there when he dies, and he's also there in the background of the Jallianwala Bagh Massacre, but he's not particularly or centrally there, and I keep saying, this isn't a history book. This is a book about one person's passage through history.¹⁶⁰

Trotz Rushdies besonderem Interesse an der Rolle der Erinnerung im Zusammenhang mit der Geschichtsschreibung finden sich schon in diesem kurzen Zitat mehrere Merkmale, die den Text als postmodernen Geschichtsroman ausweisen. So stehen nicht die großen historischen Gestalten wie etwa Gandhi im Fokus. Diese werden dezent im Hintergrund gehalten, während sich die Handlung um ›irgendeine Person‹ - in diesem Fall um Saleem, einen mittleren Helden – entwickelt. Weiters wird Geschichte nicht linear und den Gesetzen der Kausalität folgend rekonstruiert, sondern vom Autor verzerrt, fragmentarisch und deformiert gebraucht. Selbst der Erzähler, der in Übereinstimmung mit den

¹⁵⁹ Brooks, David: Salman Rushdie [Interview]. März 1984. In: Reder, Michael [Hrsg.]: Conversations with Salman Rushdie. Jackson: University Press of Mississippi. 2000. S. 67

¹⁶⁰ Chaudhuri, Una: Imaginative Maps: Excerpts from a Conversation with Salman Rushdie [Interview]. 1983. In: Pradyumna, S. Chauhan [Hrsg.]: Salman Rushdie Interviews. A Sourcebook of his Ideas. Santa Barbara: Greenwood Press. 2001. In: URL.: http://www.subir.com/rushdie/uc_maps.html [17.08.2010]

selbstreflexiven Eigenschaften des historischen Romans der Postmoderne laufend über seinen eigenen Schreibprozess nachsinnt, seine Denkvorgänge kommentiert und die Wahl seiner Anekdoten und berichteten historischen Ereignisse rechtfertigt, ist sich dieser Tatsache bewusst. So ist ihm beispielsweise völlig klar, dass seine Zuhörerin Padma als Korrektiv zu seiner Tendenz fungiert, allzu sehr in die Welt der Fiktion und Imagination abzudriften und versucht, seinen andauernden plötzlichen Twists, Ana- und Prolepsen in der Erzählung entgegenzusteuern. Saleem stellt fest: „But here is Padma at my elbow, bullying me back into the world of linear narrative, the universe of what-happened-next“. (MC, S. 44)

Rushdie schreibt die Komplexität, die Bruchstückhaftigkeit und die verdrehte Chronologie seines Textes seinem Vorsatz zu, sich dabei stark an eine mündliche Erzähltradition anzulehnen, die in verschriftlichter Form eben jene Merkmale aufweist, die im Allgemeinen als experimentell und postmodern angesehen werden.

One of the strange things about the oral narrative [...] is that you find there a form which is thousands of years old, and yet which has all the methods of the post-modernist novel, because when you have somebody who tells you a story at that length, [...] and during the course of the story it is absolutely acceptable that the narrator will every so often enter his own story and chat about it – that he'll comment on the tale, digress because the tale reminds him of something and then come back to the point. All these things, which are absolutely second nature in an oral tale, become bizarre modern inventions when you write them down. It seems to be that when you look at the old narrative and use it, as I tried to, as the basis of a novel, you become a post-modernist writer by being a very traditional one.¹⁶¹

Neben einem erhöhten Maß an Digressivität, einer ausgeprägten episodischen Struktur und einem starken Hang zur Anachronie, die allesamt auf das von Rushdie zum Vorbild auserkorene mündliche Erzählen zurückzuführen sind, weist sich der Roman durch Merkmale wie Ironie, Parodie und Elemente des magischen Realismus zusätzlich als postmoderner historischer Roman aus. Die Ironie, um nur eines dieser Kennzeichen herauszugreifen, bezieht sich in *Midnight's Children* oft auf die Historie selbst. So versucht Saleem beispielsweise hervorzuheben, dass nicht ein höherer Zweck oder staatspolitische Interessen historische Ereignisse hervorrufen, lenken und ihnen Bedeutung verleihen, sondern ganz allein seine Person selbst. Die Teilung des Bundesstaates Bombay schreibt sich Saleem ebenso zu, wie den Tod Nehrus (Vgl. MC, S. 265f. & S. 387). Zudem ist er davon überzeugt, sowohl der zweite als auch der dritte indisch-pakistanische Krieg hätten nur seinetwegen stattgefunden. Der eine hätte dazu gedient, seine Familie

¹⁶¹ Brooks, David: Salman Rushdie [Interview]. S. 59

auszulöschen und der andere nur dazu, ihn mit seinem alten Leben und seinen Freunden wieder zu vereinen (Vgl. MC, S. 469 & 520). Schließlich beschreibt er die Zerstörung der ›Mitternachtskinder‹ und seine eigene Verhaftung als geheimes Ziel hinter dem Ausnahmezustand von 1975 und der damit einhergegangenen Sterilisationskampagne der Regierung (Vgl. MC, S. 597 & S. 603). Mittels dieser absurden Annahmen werden historiographische Konventionen verspottet und auf ironische Weise wird der Finger auf althergebrachte Kausalitätsvorstellungen der Geschichtsschreibung gelegt.¹⁶² Diese bezeichnet Saleem unverhohlen als trivial und empfindet sie als Einschränkung seiner narrativen Freiheit: „I must return (Padma is frowning) to the banal chain of cause-and-effect“. (MC, S. 410)

Ebenso wird die Historiographie auf parodistische Weise bloßgestellt. „Counterfactual parodies first evoke the conventions of historiography by learned, pseudo-scholarly posturing and then heavily overdo them.“¹⁶³ Dementsprechend stellt Saleem sich und seine Version des unabhängigen Indiens ungeniert mit der anerkannten Geschichtsschreibung auf eine Stufe, ja mehr noch, er vergleicht sein Werk mit jahrtausendealten religiösen und mythischen Schriften und bedeutenden Philosophen wie Karl Marx, wenn es heißt:

It is possible, even probable, that I am only the first historian to write the story of my undeniably exceptional life-and-times. Those who follow in my footsteps will, however, inevitably come to this present work, this source-book, this Hadith or Purana or *Grundrisse*, for guidance and inspiration. (MC, S. 410)

5.1. Persönliche Geschichte vs. Weltgeschichte

All die zuvor besprochenen Eigenschaften, die entgegen Rushdies eigener Einschätzung den Roman sehr wohl zu einer speziellen Form historischer Fiktion machen, sind auch kennzeichnend für den Umgang des Autors mit Geschichte. Diese stellt nicht das primäre Untersuchungsobjekt dar, sondern dient meist schlicht als Kulisse und Bezugsebene für die sich um den Protagonisten entwickelnde Handlung. Dementsprechend gibt es in *Midnight's Children* vier verschiedene Arten, wie mit Geschichte umgegangen bzw. wie Geschichte verarbeitet wird.

¹⁶² Vgl. hierzu auch: Hirsch, Bernd: Geschichte und Geschichten. Zum Verhältnis von Historizität, Historiographie und Narrativität in den Romanen Salman Rushdies. Heidelberg: Winter. 2001 (Anglistische Forschungen, Bd. 300). S. 69 bzw. Nünning, Ansgar: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Erscheinungsformen und Entwicklungstendenzen des historischen Roman in England seit 1950. (Bd. 2). Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier. 1995 (Literatur, Imagination, Realität, Bd. 12). S. 336

¹⁶³ Wesseling, Elisabeth: Writing History as a Prophet. S. 179

Einerseits ist der Erzähler, wie bereits erwähnt, davon überzeugt, bestimmte historische Begebenheiten, die von der Weltöffentlichkeit als politische Ereignisse wahrgenommen wurden, seien in Wahrheit nur seinetwegen passiert. Andererseits verändert und missbraucht Saleem die Historie vorsätzlich zu seinen Gunsten und macht keinen Hehl daraus, dass er sich die Geschichte als Folie für seine persönliche Tragödie zu Nutze macht. Wenn dies bedeutet, dass er diese hierzu zerlegen und nach seinen Vorstellungen wieder neu zusammensetzen muss, scheut er auch davor nicht zurück. Ein sehr anschauliches Beispiel hierfür ist der Erpresserbrief, den Saleem aus Zeitungsschlagzeilen erstellt:

[...] I began to cut pieces out of newspapers. From GOAN LIBERATION COMMITTEE LAUNCHES SATYAGRAHA CAMPAIGN I extracted the letters ›COM‹; [...] Cutting up history to suit my nefarious purposes, I seized on WHY INDIRA GANDHI IS CONGRESS PRESIDENT NOW and kept the ›WHY‹; but I refused to be tied exclusively to politics, and turned to advertising for the ›DOES YOUR‹ in DOES YOUR CHEWING GUM LOSE ITS FLAVOUR? (MC, S. 360)

Nachdem er nicht nur unzählige bedeutende ›politische Ereignisse zerschnitten‹, sondern diese auch noch mit so banalen Dingen wie Kaugummi gleichgesetzt hat, kommentiert Saleem deren Neuordnung folgendermaßen: „[...] I glued my complete note – my first attempt at rearranging history – on a sheet of paper.” (MC, S. 361)

Außerdem kommt es nur allzu oft vor, dass Geschehnisse aus Saleems Leben oder dem seiner Familienmitglieder gleichrangig neben historischen Fakten und großen weltgeschichtlichen Ereignissen stehen. Im folgenden Beispiel nennt der Erzähler Stationen aus seiner Familiengeschichte in einem Atemzug mit der Ankunft der British East India Company in Bombay und den Landgewinnungsmaßnahmen, die vom 17. bis ins 20. Jahrhundert hinein aus sieben kleinen Inseln – darunter auch Bombay – eine größere Halbinsel entstehen ließen.

The fishermen were here first. Before Mountbatten's ticktock, before monsters and public announcements; when underworld marriages were still unimagined and spittoons were unknown; earlier than Mercurochrome; longer ago than lady wrestlers who held up perforated sheets, and back and back, beyond Dalhousie and Elphinstone, before the East India Company built its Fort, before the first William Methwold; at the dawn of time, when Bombay was a dumb-bell shaped island tapering, at the centre, to a narrow shining strand beyond which could be seen the finest and largest natural harbour in Asia [...] – in short, before reclamation, before tetrapods and sunken piles turned the Seven Isles into a long peninsula [...]; in this primeval world before clocktowers, the fishermen – who were called Kolis – sailed in Arab dhows, spreading red sails against the setting sun. (MC, S. 121)

Ähnlich hält es Saleem mit der Suezkrise. Auch sie rangiert gleichwertig neben so trivial anmutenden Dingen, wie der Angewohnheit seiner Schwester, Schuhe anzuzünden.

In the summer of 1956, when most things in the world were still larger than myself, my sister the Brass Monkey developed the curious habit of setting fire to shoes. While Nasser sank ships at Suez, thus slowing down the movements of the world by obliging it to travel around the Cape of Good Hope, my sister was also trying to impede our progress. (MC, S. 207)

Weltgeschichte hat in *Midnight's Children* keinen höheren Stellenwert als die für die herkömmliche Historiographie meist uninteressante Geschichte jedes einzelnen, noch so unscheinbaren Individuums. Wenn überhaupt, darf sie mit ihr auf einer Stufe stehen, doch größtenteils wird in diesem Roman gerade den kleinen, ansonsten eher unbeachteten Details des Lebens mehr Aufmerksamkeit geschenkt.

Am häufigsten äußert sich die Verbindung zwischen privater und öffentlicher Geschichte allerdings dergestalt, dass sich das Schicksal Indiens im Leben des Protagonisten widerspiegelt. Dies wurde ihm schon in Nehrus Brief zu seiner Geburt prophezeit, in dem es hieß: „We shall be watching over your life with the closest attention; it will be, in a sense, the mirror of our own”. (MC, S. 167) Passiert also etwas Bedeutendes auf nationaler oder teilweise auch internationaler Ebene, ist dies mit Bestimmtheit auch bei Saleem und seinen Lieben der Fall, wie folgende Beispiele verdeutlichen:

Far away the Great War [World War I] moved from crisis to crisis, while in the cobwebbed house Dr. Aziz was also engaged in a total war against his sectioned patient's inexhaustible complaints. And, in all those war years, Naseem never repeated an illness. [...] On the day the World War ended, Naseem developed the longed-for headache. Such historical coincidences have littered, and perhaps befouled, my family's existence in the world. (MC, S. 26 ff.)

Oh, yes: something else was happening in the world that day. A weapon such as the world had never seen was being dropped on yellow people in Japan. But in Agra, Emerald was using a secret weapon of her own. [...] Major Zulfikar had never been absolutely sure whether or not he believed Nadir Khan to have been behind the Hummingbird's murder; but he itched for the chance to find out. When Emerald told him about Agra's subterranean Taj, he became so excited that he forgot to be angry, and rushed to Cornwallis Road with a force of fifteen men. (MC, S. 77 f.)

Children, however magical, are not immune to their parents; and as prejudices and world-views of adults began to take over their minds, I found children from Maharashtra loathing Gujaratis, and fair-skinned northerners reviling Dravidian ›blackies‹; there were religious rivalries; and class entered our councils. The rich children turned up their noses at being in such lowly company; [...] while among the low-born, the pressures of poverty and Communism were becoming evident [...] In this way the Midnight Children's Conference fulfilled the prophecy of the Prime Minister and became, in truth, a mirror of the nation. [MC, S. 353 f.]

The Indian census of 1961 revealed a literacy level of 23.7 per cent, but I was not entered in its records. The untouchable problem remained acute; I did nothing to alleviate it; and in the elections of 1962, the All-India Congress won 361 out of 494 seats. Not even in this could my unseen hand be said to have moved; except, perhaps, metaphorically: the *status quo* was preserved in India; in my life, nothing changed either. (MC, S. 407)

[...] one morning in May 1974 – is it just my cracking memory, or am I right thinking it was the 18th, perhaps at the very moment at which the deserts of Rajasthan were being shaken by India's first nuclear explosion? Was Shiva's explosion into my life truly synchronous with India's arrival, without prior warning, at the nuclear age? [MC, S. 568]

In einer seiner zahlreichen metahistoriographischen Reflexionen versucht Saleem, sich, wie er sagt, ›wissenschaftlich‹ mit dem Brief Nehrus und der Frage auseinanderzusetzen, wie es sein kann, dass ein einzelnes Individuum das Schicksal einer Nation beeinflusst. Seine Antwort entspricht weitestgehend den vier bisher genannten Formen der Geschichtsverarbeitung.

I was linked to history both literally and metaphorically, both actively and passively, in what our (admirably modern) scientists might term ›modes of connection‹ composed of ›dualistically-combined configurations‹ of the two pairs of opposed adverbs given above. This is why hyphens are necessary: actively-literally, passively-metaphorically, actively-metaphorically and passively-literally, I was inextricably entwined with my world. (MC, S. 330 f.)

›Aktiv-buchstäblich‹ bezieht sich auf Taten des Protagonisten, die sich auf den Lauf zukunftssträchtiger historischer Ereignisse auswirken, während ›passiv-metaphorisch‹ alle soziopolitischen Entwicklungen und Begebenheiten umfasst, die Saleem durch ihre bloße Existenz beeinflussen. Gemeint ist damit beispielsweise das Bestreben des jungen Indiens, erwachsen zu werden, das sich mit dem explosionsartigen Wachstum des Kleinkindes Saleem deckt. Mit ›passiv-buchstäblich‹ werden alle Momente bezeichnet, in denen nationale Geschehnisse direkten Einfluss auf das Leben des Erzählers oder seiner Familie ausüben und schließlich bleibt noch der ›aktiv-metaphorische‹ Modus, der alle Anlässe zusammenfasst, bei denen sich Dinge, getan von bzw. an Saleem, in öffentlichen

Angelegenheiten widerspiegeln und so symbolisch sein privates Dasein als eins mit der Geschichte ausweisen. Als Beispiel hierfür nennt er die Verstümmelung seines Mittelfingers:

[...] when I was detached from my fingertip and blood [...] rushed out in fountains, a similar thing happened to history, and all sorts of everywhichthing [sic!] began pouring out all over us; but because history operates on a grander scale than any individual, it took a good deal longer to stitch it back together and mop up the mess. (MC, S. 331)

Wie immer man die verschiedenen Erscheinungsformen der engen Verknüpfung von persönlicher und offizieller Geschichte in *Midnight's Children* auch einteilen und benennen mag, verfolgt diese einen durchgehenden Zweck, nämlich „to give history a human face“¹⁶⁴, oder in Saleems Worten: „[to] deflate the great ballooning fantasy of history and bring it down to a more manageably human scale“. (MC, S. 482) Die Historiographie konzentriert sich zumeist auf politisch wichtige Ereignisse und die umfassenden Zusammenhänge. Die Auswirkungen jener Geschehnisse auf den Alltag der ›kleinen Leute‹ und die dahinter stehenden menschlichen Schicksale stoßen nur selten auf Interesse.

Mit seiner Art und Weise Historie in seinem Roman zu verarbeiten, holt Rushdie die Geschichtsschreibung von ihrem hohen Ross und verdeutlicht, dass nicht nur auf der großen Weltbühne jeden Tag Geschichte geschrieben wird, sondern dass auch im Stillen, unbeachtet von den Medien, der Wissenschaft und der Politik unaufhörlich Wichtiges passiert, das auf den ersten Blick vielleicht nicht bedeutend genug erscheinen mag, um eine ganze Gesellschaft oder gar ein ganzes Land zu verändern, dem in Wahrheit aber sehr wohl das Potential hierfür innewohnt.

5.2. ›Memory's Truth‹ - Die Subjektivität der Geschichte

Dass jeder Historiograph Geschichte anders schreibt, weil er abhängig von seiner Ideologie, seiner Imaginations- und Interpretationsfähigkeit das vorhandene Faktenmaterial unterschiedlich bewertet, gewichtet und auch ergänzt, wurde auf theoretischer Basis bereits ausführlich besprochen.¹⁶⁵ In *Midnight's Children* greift Salman Rushdie diese Thematik

¹⁶⁴ Banerjee, Mita: *The Chutneyfication of History. Salman Rushdie, Michael Ondaatje, Bharati Mukherjee and the Postcolonial Debate*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter. 2002 (American Studies – A Monograph Series, Vol. 95). S. 199

¹⁶⁵ Vgl. hierzu Kapitel 3 dieser Arbeit

mit Hilfe des unzuverlässigen Erzählers Saleem Sinai auf und betont fortwährend die Wichtigkeit des Individuums bei der Kreation von Geschichte. Kurz nach dem Erscheinen seines Werkes äußerte sich Rushdie hierzu folgendermaßen: „History is always ambiguous. Facts are hard to establish, and capable of being given many meanings. Reality is being built on our prejudices, misconceptions and ignorance as well as on our perceptiveness and knowledge.“¹⁶⁶

Dementsprechend ist sich der Autor bewusst, dass es nicht nur eine allgemeingültige Version vergangenen Geschehens gibt und sorgt dafür, dass dies auch in seinem Roman immer wieder zum Ausdruck kommt. So hält Saleem fest, „there are as many versions of India as Indians“ (MC, S. 373), und verdeutlicht diesen Umstand, indem er klarstellt, dass auch seine Sicht auf historische Ereignisse nicht die einzig wahre ist: „[H]istory, in my version, entered a new phase on August 15th, 1947 – but in another version, that inescapable date is no more than one fleeting instant in the Age of Darkness [...]“. (MC, S. 269)

Was schon Hayden White und Robin Collingwood in ihren Standardwerken zur Historiographie postulierten, nämlich dass jeder Geschichtsschreiber aus vorhandenem Material die Geschichte entnimmt und zusammensetzt, die ihm selbst überlieferenswert erscheint¹⁶⁷, wird in *Midnight's Children* dem aufmerksamen Leser durch die Metapher der „Chutnification of History“ (MC, S. 642) vor Augen geführt: Die Zutaten verschiedener Chutneys mögen die gleichen sein, doch wird sie jeder Koch nach seinem subjektiven Dafürhalten in unterschiedlichen Mengen und Konzentrationen zusammenmischen, dabei manche Ingredienzien vernachlässigen und andere Geschmacksnoten hervorheben. Das Endprodukt wird also unabhängig von den gemeinsamen Grundlagen bei jedem Einzelnen ein anderes sein und genauso verhält es sich mit der Geschichte. Aus ein und denselben überlieferten Quellen kreiert jeder seine eigene Version der Vergangenheit, würzt seine Erzählung mit Ausschmückungen und hebt bestimmte Fakten besonders hervor, um im Ausgleich dazu andere beiseitezulassen.

Selbst in Form dieser stark bildhaften Sprache findet der Autor also noch die Möglichkeit, Kritik an der traditionellen Historiographie zu üben, die den subjektiven Charakter ihrer eigenen Disziplin nicht anerkennen will, und dieser als gutes Beispiel voranzugehen.

¹⁶⁶ Rushdie, Salman: »Errata«: Or, Unreliable Narration in *Midnight's Children*. 1983. In: ders.: Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991. London: Penguin Books. 1992. S. 25

¹⁶⁷ Vgl. hierzu z.B. White, Hayden: Auch Kio dichtet. S. 104 bzw. Collingwood, Robin George: Philosophie der Geschichte. S. 252-254

[I]n his/her chutney, the narrator pickles his/her own version of history. This historiography, however, by no means aspires to become a new master narrative, for it constantly draws attention to its subjective taints, its falsification and fictionalization of historical ›facts‹, as well as its apparent inability to string together disparate elements into a coherent, linear narrative. Above all, these ›private‹ historiographies suggest that there is an infinite number of other historiographies to be written about the events they describe;¹⁶⁸

Darüber, dass seine Geschichte nicht zu hundert Prozent den Tatsachen entspricht, ist sich der Protagonist in *Midnight's Children* vollkommen im Klaren – ja mehr noch – er versucht dies weder zu verbergen noch zu ändern. Am Ende seiner Erzählung sagt Saleem ganz offen: „[I]n words and pickles, I have immortalized my memories, although distortions are inevitable in both methods. We must live, I'm afraid, with the shadows of imperfection“. (MC, S. 642) Schließlich sind es, wie er eindeutig herauskehrt, Erinnerungen, die er mit seinem Publikum teilt und für die Nachwelt festhält und diese geben leider nur äußerst selten ein genaues Abbild der Wirklichkeit wieder.

Dennoch, da es sich hier, wie Rushdie selbst in mehreren Interviews betonte, um ein „novel about the past seen through memory“¹⁶⁹ handelt, ist das, woran sich der Erzähler zu erinnern vermag, in diesem Moment für ihn selbst ›wahr‹, was er auch nicht müde wird, zu beteuern:

›I told the truth,‹ I say yet again, ›Memory's truth, because memory has its own special kind. It selects, eliminates, alters, exaggerates, minimizes, glorifies, and vilifies also; but in the end it creates its own reality, its heterogeneous but usually coherent version of events; and no sane human being ever trusts someone else's version more than his own.‹ (MC, S. 292)

Diese ›erinnerte Wahrheit‹ ist eine der autobiographischen Eigenschaften, die Rushdie seinem Erzähler mit auf den Weg gegeben hat. Er selbst schildert das Dilemma, einen Roman über Indien zu schreiben, während er aus dem Fenster seines Hauses im Norden Londons eine gänzlich andere Szenerie beobachtet als jene, die er versucht, zu Papier zu bringen.

¹⁶⁸ Banerjee, Mita: *The Chutneyfication of History*. S. 10 f.

¹⁶⁹ Durix, Jean-Pierre: Salman Rushdie [Interview]. September 1982. In: Reder, Michael [Hrsg.]: *Conversations with Salman Rushdie*. Jackson: University Press of Mississippi. 2000. S. 12

I was constantly plagued by this problem, until I felt obliged to face it in the text [...] [that] ›my‹ India [was] a version and no more than one version of all the hundreds of millions of possible versions. I tried to make it as imaginatively true as I could, but imaginative truth is simultaneously honourable and suspect [...].

This is why I made my narrator, Saleem, suspect in his narration. His mistakes are the mistakes of a fallible memory compounded by quirks of character and of circumstance, and his vision is fragmentary. It may be that when the Indian writer who writes from outside India tries to reflect that world, he is obliged to deal in broken mirrors, some of whose fragments have been irretrievably lost.¹⁷⁰

Rushdies Vorgangsweise beim Verfassen dieses Buches spiegelt sich also in Saleems Erzählung wider und überträgt sich folglich auch auf die Form des Romans. Ebenso unvollständig wie die Erinnerung des realen, ist auch jene des impliziten Autors und somit ist eine lückenhafte und nicht lineare Textstruktur unausweichlich.

Ein weiteres Kennzeichen der ›Memory's Truth‹ ist, dass sich meist ungewollt Fehler einschleichen. So kommt es, dass sich sowohl Rushdie als auch Saleem damit konfrontiert sehen, dass ihnen ihr Gedächtnis von Zeit zu Zeit einen Streich spielt. Diese Launen des Erinnerungsvermögens produktiv für sich zu nutzen, ist eines der Privilegien, die der Schriftsteller im Gegensatz zum Wissenschaftler ohne Bedacht auf seine historiographische Sorgfaltspflicht für sich in Anspruch nehmen kann. Dennoch, in klassischen historischen Fiktionen wurde danach getrachtet, wenn überhaupt, Abweichungen von der kanonisierten Geschichte möglichst unauffällig einfließen zu lassen, während im postmodernen historischen Roman bzw. im Falle der *Midnight's Children* in der historiographischen Metafiktion Anachronismen offen zur Schau gestellt werden:

I think I relied mostly on memory. [...] and when there were errors in the remembering, I found I quite liked that, because I didn't want to write something that had journalistic truth [...]. The texture of the narrative is such that it almost depends upon being an error about history; otherwise it wouldn't be an accurate piece of memory, because that's what narrative is, it's something remembered.¹⁷¹

In Saleems Erzählung können drei Arten von Fehlern festgestellt werden. Einerseits gibt es Unstimmigkeiten, die, vorerst selbst vom Protagonisten unbemerkt, zu einem späteren Zeitpunkt im Werk entdeckt, erklärt und schließlich sogar mit dem Publikum besprochen werden. Andererseits ist der Text übersät mit Irrtümern, die als Wahrheiten verkauft werden und vor allem für den nicht-indischen Rezipienten oft kaum zu erkennen sind. Und

¹⁷⁰ Rushdie, Salman: *Imaginary Homelands*. 1982. In: ders.: *Imaginary Homelands. Essays and Criticism* 1981-1991. London: Penguin Books. 1992. S. 10 f.

¹⁷¹ Chaudhuri, Una: *Imaginative Maps*.

schließlich gibt es noch einen Fehler, der eigentlich keiner ist, da er letztendlich als Lüge entlarvt wird.

Das beste Beispiel für einen entdeckten Irrtum ist wohl die Erkenntnis des Erzählers, sich betreffend Gandhis Todesdatum getäuscht zu haben. Ohne Umschweife gibt er zu: „Re-reading my work, I have discovered an error in chronology. The assassination of Mahatma Gandhi occurs, in these pages, on the wrong date. But I cannot say, now, what the actual sequence of events might have been; in my India, Gandhi will continue to die at the wrong time.” (MC, S. 229 f.) An anderer Stelle muss sich Saleem ein weiteres Missgeschick eingestehen: „And then it occurs to me that I have made another error – that the election of 1957 took place before, and not after, my tenth birthday; but although I have racked my brains, my memory refuses, stubbornly, to alter the sequence of events.” (MC, S. 308) Wie schon in diesen beiden Exempeln weigert sich der Protagonist auch im folgenden, seine inkorrekten Angaben richtigzustellen und beteuert weiterhin, eine Flutwelle habe ihn aus dem Mangrovenwald gerettet: „And I am bound to admit (but, in my opinion, the fact only reinforces my wonder at the time-shifting sorcery of the forest) that there was no tidal wave recorded that month, although, over a year previously, floods had indeed devastated the region“. (MC, S. 513)

Anstatt sich seiner Verfehlungen zu schämen oder sie zumindest zu berichtigen, rechtfertigt Saleem sie, indem er durch den Verweis auf die ›erinnerte Wahrheit‹ und mit den Worten „in my India“ klarstellt, dass seine Version der Geschichte keinem Objektivitätsanspruch unterliegt. Das, was der Leser präsentiert bekommt, ist schließlich keine offizielle Historie, sondern eine personalisierte, subjektive Sicht der Dinge durch den Filter eines unzuverlässigen Gedächtnisses. Daher darf Gandhi in seiner Darstellung zu einem anderen Zeitpunkt sterben als in jedem beglaubigten Geschichtsbuch, Wahlen können um einige Monate verschoben werden, und wenn Saleem meint, sich einer Flutwelle während des Bangladesch-Krieges entsinnen zu können, so hat auch diese anstandslos akzeptiert zu werden. Wie Salman Rushdie es so treffend bemerkte: „His truth is too important to him to allow it to be unseated by a mere weather report“.¹⁷²

Es bleibt dem Rezipienten überlassen, darüber zu urteilen, ob eine einzelne Abweichung das gesamte Konstrukt der Erzählung in Frage stellt. Saleem selbst ist zwar kurzfristig erstaunt über seine eigene Unzulänglichkeit selbst bei so wichtigen Ereignissen wie dem Tod des großen Nationalhelden Indiens, doch hat er seine Entscheidung getroffen – das Gesamtbild ist für ihn wichtiger als Haarspaltereien über Daten und Wettererscheinungen:

¹⁷² Rushdie, Salman: ›Errata‹. S. 25

Does one error invalidate the entire fabric? Am I so far gone, in my desperate need for meaning, that I'm prepared to distort everything – to re-write the whole history of my times purely in order to place myself in a central role? Today, in my confusion, I can't judge. I'll have to leave it to others. For me, there can be no going back; I must finish what I've started, even if, inevitably, what I finish turns out not to be what I began... (MC, S. 230)

Jene Fehler, die im Text nicht als solche ausgewiesen werden, bleiben dem westlichen Publikum größtenteils verborgen, weil sie entweder tief in indischen Traditionen verwurzelt sind, dem nationalen Zeitgeist entsprechen, der kaum den Weg über die Grenzen des Landes geschafft hat oder schlicht den Feinheiten des Alltags entspringen, die nie ein Außenstehender bemerken würde.

During his [Saleem's] account of the evolution of the city of Bombay, he tells us that the city's patron-goddess Mumbadevi has fallen out of favour with contemporary Bombayites: ›The calendar of festivals reveals her decline...Where is Mumbadevi's day?‹ As a matter of fact, the calendar of festivals includes a perfectly good Mumbadevi Day, or at least it does in all versions of India except Saleem's. And how could Lata Mangeshkar have been heard singing on All-India Radio as early as 1946? And does Saleem not know that it was not General Sam Manekshaw who accepted the surrender of the Pakistan Army at the end of the Bangladesh War – the Indian officer who was Tiger Niazi's old chum being, of course, Jagjit Singh Arora? And why does Saleem allege that the brand of cigarettes, State Express 555, is manufactured by W. D. & H. O. Wills?¹⁷³

Rushdie selbst gibt zu, manche Falschdarstellungen der Geschichte seien auf schlechte Recherchearbeiten seinerseits zurückzuführen und somit sowohl ihm als auch Saleem zuzuschreiben. Andere seien mit voller Absicht in vormals fehlerfreie Passagen eingebaut und zusätzlich betont worden. Diese eher ungewöhnliche Praxis erklärt Rushdie dadurch, dass es nie seine Intention war, aus seinem Erzähler einen autoritären Führer durch das postkoloniale Indien zu machen. Er wollte zeigen, wie wir alle Geschichte verbiegen, um sie unseren Bedürfnissen anzupassen, indem er uns dies mit Hilfe des Protagonisten vor Augen führt: „He is cutting up history to suit himself [...]. The small errors in the text can be read as clues, as indications that Saleem is capable of distortions both great and small. He is an interested party in the events he narrates.“¹⁷⁴

Ebenfalls aus Gründen, die der Selbstzentriertheit und dem Eigennutz des Erzählers zuzurechnen sind, präsentiert er dem Leser eine Lüge über den Tod seines Erzrivalen Shiva. Letztlich gesteht er aber seine Verfehlung und versucht sein Handeln durch die Angst vor seinem Gegenspieler zu rechtfertigen:

¹⁷³ ebd. S. 22

¹⁷⁴ ebd. 24

To tell the truth, I lied about Shiva's death. My first out-and-out lie [...]. Still and all, whatever anyone may think, lying doesn't come easily to Saleem, and I'm hanging my head in shame as I confess...Why, then, this single barefaced lie? (Because, in actuality, I've no idea where my changeling-rival went after the Widow's Hostel [...]) [...] I'm still terrified of him. [...]

That's why I fibbed, anyway; for the first time, I fell victim to the temptation of every autobiographer, to the illusion that since the past exists only in one's memories and the words which strive vainly to encapsulate them, it is possible to create past events simply by saying they occurred. (MC, S. 619)

Saleem ist hin- und hergerissen zwischen seinem Willen, sich an die tatsächlichen Fakten zu halten und der Macht, die ihm seine Position als Autor verleiht, die Geschichte, die wie Wachs in seinen Händen ist, nach seiner Vorstellung zu verformen.

Dieser Zwiespalt kann, trotz gegenläufiger Beteuerungen, auch in der klassischen Historiographie nicht ausgeschlossen werden, weshalb den unzähligen großen und kleinen Abweichungen von beglaubigten historischen Tatsachen in *Midnight's Children* unter anderem auch die Aufgabe zukommt, den Leser zu ermahnen, wachsam zu bleiben. Die Botschaft ist: Nicht alles, was in einem Buch geschrieben steht, ist auch automatisch wahr. Im Gegenteil – wie Saleem bemerkt, sind Fehler schier unausweichlich: „[E]rrors are possible, and overstatements, and jarring alterations in tone; I'm racing the cracks, but I remain conscious that errors have been made, and that [...] the risk of unreliability grows”. (MC, S. 376) Doch solange das Publikum sich auf seine Eigenverantwortung im Leseprozess besinnt und nicht jedem Wort des Verfassers uneingeschränkten Glauben schenkt, stellen einzelne Irrtümer und Falschdarstellungen kein unüberwindbares Hindernis für einen positiven und stimmigen Gesamteindruck eines Werkes dar. Allein der Leser entscheidet, wie intensiv er selbst an einem solchen arbeitet und wie viel Bedeutung er der Richtigkeit von Fakten beimisst, denn, „in autobiography, as in all literature, what actually happened is less important than what the author can manage to persuade his audience to believe”. (MC, ebd.)

Derlei metanarrative Kommentare sind Rushdies Art und Weise, „of telling the reader to maintain a healthy distrust“.¹⁷⁵ Jeder Text, ob anerkannte Historiographie oder historische Fiktion, sollte kritisch hinterfragt werden. Es ist die Aufgabe des Rezipienten, sich einzubringen, indem präsentierte ›Wahrheiten‹ nicht einfach unreflektiert hingenommen, sondern zumindest teilweise einer differenzierten Prüfung unterzogen werden.

Eine weitere Funktion bestimmter Fehler ist, so paradox dies zunächst erscheinen mag, die restliche Erzählung zu beglaubigen. Der Protagonist gesteht wenige ›unbeabsichtigte‹

¹⁷⁵ ebd. S. 25

Irrtümer ein und erweckt dadurch den Anschein, es handle sich dabei um Ausnahmen. Es wird eine Vertrauensbasis geschaffen, die dem Leser vormacht, Saleem würde jede Falschdarstellung der Geschichte sofort selbst aufdecken, was wiederum impliziert, die übrigen Schilderungen würden der Wahrheit entsprechen.

5.2.1. Leserreaktionen

Sowohl von der Literaturkritik als auch von der Literaturwissenschaft wurde Rushdies *Midnight's Children* vorwiegend mit großer Begeisterung angenommen. Der Roman erhielt noch in seinem Erscheinungsjahr den ›Booker Preis‹, wurde mit dem ›James Tait Black Memorial Preis‹ ausgezeichnet und zweimal mit dem ›Best Of The Booker Preis‹ bedacht. Das Werk erfreut sich außerdem nicht nur im Buchhandel anhaltender Beliebtheit. Die elektronische Datenbank der ›MLA International Bibliography‹ verzeichnet unter dem Stichwort *Midnight's Children* von 1999 bis 2009, das heißt in den letzten zehn Jahren und bis zu über zwanzig Jahre nach der ersten Veröffentlichung, immer noch fast 130 neue Einträge¹⁷⁶.

Ungeachtet seines freizügigen und unbeschwerten Umgangs mit geschichtlichen Fakten, feierte der Text große Erfolge und wurde teilweise in einem Atemzug mit Meisterwerken wie James Joyces *Ulysses* oder Laurence Sternes *Tristram Shandy* genannt. Oft werden auch Günter Grass' *Blechtrommel*, Gabriel Garcia Marquez' *Cien años de soledad* und eben Rushdies Bestseller als Triumvirat der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert präsentiert. *Midnight's Children* befindet sich also in guter Gesellschaft und ist auf dem besten Wege, sich langfristig im literarischen Kanon zu behaupten.

Was bei all den Lobeshymnen und wohlwollenden Vergleichen bisher allerdings nicht beachtet wurde, sind die tatsächlichen Leserreaktionen. Ohne Zweifel fand und findet der Roman auch bei einem breiten, nicht wissenschaftlich orientierten Publikum großen Anklang. Liest man beispielsweise die Kommentare der Rezipienten auf der Homepage des Online-Buchhändlers „Amazon“, so fällt auf, dass eine überwiegende Mehrheit mit überschwänglicher Begeisterung auf das Werk reagiert. Von einem „endlessly inventive

¹⁷⁶Vgl. URL.: [https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+00756767633A2F2F6A726F2E726F667062756266672E70627A++/ehost/-CSCO-30-resultsadvanced?vid=18&hid=105&sid=af9b22ed-fed4-4e89-892fe713504669c%40sessionmgr113&bquery=\(Midnight's+Children\)&bdata=JmRiPW16aCZ0eXBIPTEmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl](https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+00756767633A2F2F6A726F2E726F667062756266672E70627A++/ehost/-CSCO-30-resultsadvanced?vid=18&hid=105&sid=af9b22ed-fed4-4e89-892fe713504669c%40sessionmgr113&bquery=(Midnight's+Children)&bdata=JmRiPW16aCZ0eXBIPTEmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl) [31.08.2010]

book“ ist hier die Rede, von einem Roman, wert „multitudes of roses gloriously wafting down from the expensive seats in the balcony”.¹⁷⁷

Es gibt jedoch auch negative Stimmen, die meist auf Rushdies Umgang mit Geschichte und/oder auf ein gleichzeitiges Missverständnis des Romans zurückzuführen sind. Die bereits besprochenen, über den Text verstreuten Fehler erregen hier besonderen Anstoß. Rushdie selbst berichtet von Rückmeldungen seiner Leser, die nicht immer nur Wertschätzung für seine Arbeit ausdrücken.

›If you’re going to use Hindu traditions in your story, Mr Rushdie,‹ I was asked by an irate and shiny-headed gentleman in Bangalore – he had spotted the Valmiki/Vyasa confusion - ›don’t you think you could take the trouble to look it up?‹ I have also received letters arguing about Bombay bus routes, and informing me that certain ranks used by Pakistan Army in the text are not in fact used by the Pakistan Army in Pakistan. In these letters there is always an undertone of pleasure: the reader’s delight at having ›caught the writer out‹.¹⁷⁸

Entweder begeben sich die Rezipienten also auf Fehlersuche und drücken ihren Unmut über das gefundene Material direkt aus, oder sie sind enttäuscht, weil ihre Erwartungen an das Werk nicht erfüllt wurden.

Many readers wanted it to be the history, even the guidebook, which it was never meant to be; others resented it for its incompleteness, pointing out, among other things, that I had failed to mention the glories of Urdu poetry, or the plight of the Harijans, or untouchables, or what some people think of as the new imperialism of the Hindi language in South India. These variously disappointed readers were judging the book not as a novel, but as some sort of inadequate reference book or encyclopaedia.¹⁷⁹

Rushdies persönlicher Eindruck, dass viele von Beginn an in seinem Roman nicht auch eine fiktive, literarische Komponente erkennen wollten und schließlich klarerweise unzufrieden, ja fast erbost reagierten, spiegelt sich ebenso in den Kundenrezensionen bei „Amazon“ wider. So heißt es hier:

¹⁷⁷ Vgl. URL.: http://www.amazon.com/Midnights-Children-Novel-Salman-Rushdie/product-reviews/0812976533/ref=cm_cr_pr_hist_5?ie=UTF8&showViewpoints=0&filterBy=addFiveStar [31.08.2010]

¹⁷⁸ Rushdie, Salman: ›Errata‹. S. 23

¹⁷⁹ ebd. S. 25

When I first tried to read it I was expecting some insight into contemporary India. The background to the story is Indian history from the Amritsar massacre in 1919, through the period of rivalry between the Congress Party and the Muslim League, the consequent partition, and independence in 1947, and the Indo-Pakistani wars of 1965 and 1971, to the end of Indira Ghandi's ›emergency rule‹ in 1977. But, though knowledge of the history helps in understanding the novel's story and what might explain some of the fears, desires and behaviour of the characters, the novel provides no insight into that history, beyond reflecting some of the difficulties of a well-to-do middle class family [...].¹⁸⁰

Ein weiterer Leser erkennt *Midnight's Children* zwar als historische Fiktion an, stellt aber Ansprüche, die freilich jedes Geschichtsbuch wesentlich effektiver erfüllen könnte und fühlt sich daher sogar um sein Geld betrogen:

On the strength of the original Booker prize, and being a child of the British Empire born in India around the time of independence myself, I spent a lot of money (for me, at the time) on this book as a special present for my wife, who enjoys historical fiction. I hoped to learn much.

In spite of several determined efforts, neither of us could get into it. We agreed it was turgid pretentious tosh, and I felt deeply aggrieved [...].¹⁸¹

Starke Kritik an Rushdies Werk übt auch der folgende Rezipient:

[H]ad fair expectations. [R]ushdie spends too much time being cutesy and obnoxiously witty. [R]ead a book on [I]ndian history instead.¹⁸²

Dass aber auch Inder, denen die unvollständige und fehlerhafte Geschichtsdarstellung am meisten aufzustoßen schien, dieses Buch im Sinne seines Verfassers annehmen können, nämlich als unterhaltsamer historischer Roman, der die tragischen und spannenden Ereignisse im Leben eines Mannes und seiner Familie vor der Kulisse der indischen Geschichte erzählt, beweist nachstehendes Zitat:

¹⁸⁰ Bennet, G.: Brilliant beguiling storyteller with ultimately nothing to tell. London, UK: 22. Sept. 2007. In: URL.: http://www.amazon.co.uk/product-reviews/0330267140/ref=cm_cr_pr_link_4?ie=UTF8&showViewpoints=0&pageNumber=4&sortBy=bySubmissionDateDescending [31.08.2010]

¹⁸¹ Whittaker, G. M.: Will you like this book? UK: 06. Okt. 2009. In: URL.: http://www.amazon.co.uk/product-reviews/0330267140/ref=cm_cr_pr_link_2?ie=UTF8&showViewpoints=0&filterBy=addOneStar&pageNumber=2 [31.10.2010]

¹⁸² Weston, A.: Dumdum 25 dollar toilet paper. USA: 11. März 2007. In: URL.: http://www.amazon.com/Midnight-Children-Novel-Salman-Rushdie/product-reviews/0812976533/ref=cm_cr_pr_link_4?ie=UTF8&showViewpoints=0&pageNumber=4&sortBy=bySubmissionDateDescending [31.10.2010]

Being an Indian myself and more specifically a Bombayite (where a large part of the novel is based) I was hooked to this book. Rushdie writes beautifully weaving words and metaphors. The characters are all extremely believable and identifiable. As far as History is concerned ›Midnight's Children‹ may not be thoroughly accurate but this is a work of fiction and Historical errors are forgivable.¹⁸³

Zwischen der Art und Weise, wie Salman Rushdie sein Werk aufgefasst wissen möchte, jener, wie es in der Praxis aufgefasst wird und wurde, und jener, wie sich der Text selbst streckenweise präsentiert, besteht eine Diskrepanz, die kurzer Erläuterung bedarf. In Interviews und Aufsätzen beteuert der Autor stets, es handle sich bei *Midnight's Children* nicht um ein Geschichtsbuch und auch im Roman selbst wird, wie bereits dargelegt, an mehreren Stellen darauf hingewiesen, dass die vorliegende Erzählung keine faktentreue historiographische Abhandlung darstellt. Allerdings gibt es auch Momente in Saleems Schilderung, die das genaue Gegenteil behaupten. Als Beispiel sei hier folgende Aussage in Erinnerung gerufen:

It is possible, even probable, that I am only the first historian to write the story of my undeniably exceptional life-and-times. Those who follow in my footsteps will, however, inevitably come to this present work, this source-book, this Hadith or Purana or *Grundrisse*, for guidance and inspiration. (MC, S. 410)

Freilich sind solche Anmaßungen des Erzählers gegenüber den Verweisen auf den subjektiven und fiktiven Charakter des Inhalts in der Minderzahl, doch kann man es einem Leser, der hofft, sich mit Hilfe des Buches geschichtliches Wissen aneignen zu können, nicht verdenken, wenn er seine Erwartungen durch Bemerkungen wie die obige gerechtfertigt sieht und letztlich enttäuscht ist, weil der Roman diese Ansprüche doch nicht erfüllt.

Dass manche Rezipienten Beteuerungen dieser Art ernster nehmen als andere bzw. nicht so differenziert betrachten und dadurch den Text nicht der Intention des Autors entsprechend verstehen, mag an der Herangehensweise und dem Vorwissen des Einzelnen liegen. Ein Leser, der sich, wenn auch nur am Rande, bereits mit literaturwissenschaftlichen Fragen oder gewissen Strömungen wie dem Postmodernismus beschäftigt hat, wird dem Text von Beginn an gänzlich anders begegnen und ihn auch nicht auf die gleiche Weise für sich erschließen, wie dies jemand tun würde, der nur um des Lesens willen liest und sich dabei nicht um literaturwissenschaftliche Theorien, Gattungsfragen oder gar historiographische

¹⁸³ k. A.: Mystical, magical, moving. USA: 11. Juli 1999. In: URL.: http://www.amazon.com/Midnight-Children-Novel-Salman-Rushdie/product-reviews/0812976533/ref=cm_cr_pr_link_16?ie=UTF8&showViewpoints=0&pageNumber=16&sortBy=bySubmissionDateDescending [31.08.2010]

Problemstellungen kümmert. Jemand, der mehr von einem solchen Roman erwartet als bloße Unterhaltung und Information und sich zu diesem Zweck auch mit der theoretischen Materie beschäftigt, hat bessere Chancen, die Feinheiten und mehr oder weniger versteckten Anspielungen und metanarrativen Kommentare richtig bzw. in der Weise, wie sie vom Autor konzipiert waren, zu verstehen, als jemand, der sich mit einem guten Buch zur Entspannung in die Badewanne legt oder es sich damit im Urlaub auf einer Strandliege gemütlich macht.

6. THOMAS PYNCHON'S *VINELAND*

[A] major political novel about what America has been doing to itself , to its children, all these many years. [...] [O]ne of America's great writers has, after long wanderings down his uncharted roads, come triumphantly home.¹⁸⁴

Salman Rushdie about Thomas Pynchon &
Vineland

Im Gegensatz zu Salman Rushdie, der sich in der Öffentlichkeit durch eine starke Präsenz auszeichnet, seinem Publikum bis zu einem gewissen Grad Einblicke in sein Privatleben gewährt und seine Werke stets kommentiert und selbst präsentiert hat, ist Thomas Pynchon ein großer Unbekannter der Literaturlandschaft des 20. und 21. Jahrhunderts. Es existieren weder Fotos neueren Datums noch Filmaufnahmen und auch Interviews des Autors sind mehr als rar. Dem überragenden Erfolg seiner Romane tut dieser Umstand jedoch keinen Abbruch. Pynchons Texte müssen in Ermangelung einer medialen Anwesenheit ihres Verfassers für sich selbst sprechen und tun dies auch auf eine ihnen eigene, spezielle Art und Weise.

Nach seinem Opus Magnum *Gravity's Rainbow* aus dem Jahr 1973 wurden von Fans und Kritikern in den nachfolgenden Roman schon vorab große Erwartungen gesetzt. *Vineland*¹⁸⁵ sollte nach seiner Veröffentlichung 1990 allerdings die Gemüter spalten. Viele waren von dem neuen Werk enttäuscht oder fragten sich zumindest wie Salman Rushdie:

[W]hat took him so long? Because this doesn't feel like a book written to break a block, [...] matter of fact it's free-flowing and light and funny and maybe the most readily accessible piece of writing the old Invisible Man ever came up with. It is also not the book we thought Thomas Pynchon was writing. We heard he was doing something about Lewis and Clark? Mason and Dixon? A Japanese science fiction novel? And one spring in London a magazine announced the publication of a 900-page Pynchon megabook about the American Civil War, published in true Pynchonian style by a small press nobody ever heard of [...].¹⁸⁶

¹⁸⁴ Rushdie, Salman: Thomas Pynchon. In: ders.: *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*. London: Penguin Books. 1992. S. 356 f. bzw. In: *The New York Times Book Review*. 14.01.1990 URL.: http://www.themodernword.com/pynchon/review_nyt_vineland.html [26.08.2010]

¹⁸⁵ Pynchon, Thomas: *Vineland*. London: Vintage Books. 2000 (Alle folgenden Zitate aus ›*Vineland*‹ stammen aus dieser Ausgabe und werden fortan im Text mit ›VL‹ gekennzeichnet)

¹⁸⁶ Rushdie, Salman: Thomas Pynchon. S. 352

Entgegen aller Annahmen lieferte Pynchon mit *Vineland* kein ›Megabuch‹, sondern einen postmodernen historischen Roman von durchschnittlichem Umfang, der vor dem Hintergrund des Amerikas der 1920er bis 1980er Jahre die Geschichte von vier Generationen einer alternativen, linksorientierten Familie erzählt. Ausgangspunkt ist Vineland, eine fiktive Landschaft im Norden Kaliforniens, von wo aus im Sommer 1984 die Suche nach Frenesi Gates beginnt, die alle Beteiligten auf eine Reise in die Vergangenheit, vor allem in die 60er Jahre führt. Frenesi, ehemalige Anführerin des linksradikalen Filmkollektivs ›24-Frame-Per-Second‹, Polizeispitzel und Geliebte des faschistoiden Bundesstaatsanwalts Brock Vond, erweist sich selbst nach einem jahrzehntelangen Dasein im Untergrund als Objekt der Begierde aller Protagonisten. Die 14-jährige Prairie vermisst ihre Mutter, ihr Vater Zoyd seine Ex-Frau, Brock Vond verzehrt sich nach seiner früheren Gespielin, Sasha Gates macht sich Sorgen um ihre Tochter und DL ist in Gedanken bei ihrer einstigen Freundin und Mitstreiterin.

Im Laufe dieses Ausflugs in vergangene Zeiten setzt sich langsam aus vielen kleinen Details und einzelnen, scheinbar von einander unabhängigen Geschichten ein Puzzle zusammen, das es vor allem Frenesis Tochter Prairie erlaubt, das Leben ihrer Mutter und damit ihre eigene Situation nachzuvollziehen und endlich zu verstehen. Im 15. und gleichzeitig letzten Kapitel kommt es trotz eines andauernden Versteckspiels mit den Behörden und einiger ungeplanter Ereignisse zur Wiedervereinigung der Familie, die sich entgegen aller Umerziehungs- und Lockversuche der Regierung ihre Zuneigung und Loyalität zur amerikanischen Linken bewahrt hat.

Die historische Kulisse dieser Familiengeschichte reicht von der US-amerikanischen Gewerkschaftsbewegung in den 20ern und 30ern, politischen Querelen im Hollywood der 50er Jahre und den Anti-Kriegsbewegungen rund um den Zweiten Weltkrieg und den Vietnamkrieg über die Nixonschen Repressionen und die Watergate-Affäre bis hin zu den Studentenrevolten in Berkeley, der Anti-Drogenkampagne der 70er und 80er und Präsident Reagans so genannten ›Reaganomics‹. Neben dieser umfassenden Darstellung der politischen Entwicklungen der USA im 20. Jahrhundert werden auch die sozialen und kulturellen Veränderungen, die die Gesellschaft in diesem Zeitraum durchgemacht hat, aufgezeigt. Innerhalb von nur zwei Jahrzehnten wurden aus weltoffenen Hippies Yuppies mit Aktentaschen und Anzügen, Alternative und Revolutionsanhänger fügten sich plötzlich in den vorgegebenen Weg des Kapitalismus, des Konsums und der Massenkultur. Eine Mitschuld an diesem Prozess wird in *Vineland* den Medien im Allgemeinen, vor allem aber

dem Fernsehen zugeschrieben, das über den gesamten Roman hinweg unablässig und vielfältig präsent ist.

Vineland mag zwar Pynchons zugänglichstes und am wenigsten selbstreflexives Werk sein, doch stellt es den Leser nichtsdestotrotz vor gewisse Herausforderungen, die auch auf seinen postmodernen Charakter zurückzuführen sind. Da ebendiese postmodernen Merkmale des Romans in der Sekundärliteratur bereits umfassend besprochen wurden, soll an dieser Stelle ein kurzer Exkurs zu diesem Themenbereich ausreichen.

Wie auch *Midnight's Children* verzichtet *Vineland* auf eine lineare Erzählweise und führt den Rezipienten dadurch immer wieder auf falsche Fährten. Salman Rushdie vergleicht die narrativen Strukturen des Textes in seiner Rezension auf sehr treffende Weise mit der Glasscheibe, die in der Eröffnungsszene des Romans durch Zoyds Fenstersprung in unzählige Scherben zerbricht: „The novel begins with such a jump, and thereafter fragments into a myriad different narrative shards (but, at the end, the pieces all leap off the floor and fit miraculously together, as if a film were being run backwards).“¹⁸⁷

Die Erzählung springt beispielsweise scheinbar willkürlich selbst innerhalb einzelner Kapitel von einem Jahrzehnt zum anderen und wechselt dabei freilich auch ungeniert zwischen den Generationen der Großfamilie, ohne auf eine chronologische Abfolge zu achten. Deutlich wird dies zum Beispiel im sechsten Kapitel, in dem sich die Handlung im Laufe von nur zehn Seiten durch acht Dekaden schlängelt. (Vgl. VL, S. 74-84) Ausgehend von den 1980er Jahren erfolgt ein Rückblick auf Frenesis Kindheit im Hollywood der 50er, danach ein kurzer Einschub über deren Großeltern und ihren gemeinsamen Kampf für die Holzfällergewerkschaft in den 20er und 30er Jahren. Anschließend wird von Sasha und ihrem politischen Engagement in einer Vielzahl von Bereichen während der 30er und 40er berichtet – vom „Inland March“ über Streiks in Konserven- und Zuckerrübenfabriken sowie Salat- und Baumwollplantagen bis hin zur Kriegsdienstverweigerungs-Bewegung in Berkeley und dem Wahlkampf von Culbert Olson um das Amt des Gouverneurs von Kalifornien 1938. Über einen erneuten Zwischenstopp beim „anticommunist terror in Hollywood“ (VL, S. 81) erreicht die Geschichte die frühen 70er, das heißt, jene Zeit, als Frenesi gerade erst untergetaucht war, um schließlich zum Ausgangspunkt, also ins Jahr 1984 zurückzukehren.

Nicht nur diese permanenten Wechsel zwischen den Jahrzehnten machen das Thema ›Zeit‹ zu einem sehr wichtigen in *Vineland*. Annähernd alle Protagonisten versuchen, sich aus ihrem chronologischen Gefängnis zu befreien, sich der Zeit zu entziehen und werden doch

¹⁸⁷ ebd. S. 354

wieder von ihr eingeholt. Bis zur Geburt ihrer Tochter war Frenesi beispielsweise „privileged to live outside of Time, to enter and leave at will, looting and manipulating, weightless, invisible. Now Time had claimed her again, put her under house arrest, taken her passport away.“ (VL, S. 287) Sie sehnte sich danach, nicht der ›für die Welt verbindlichen Zeit‹ unterworfen zu sein, nach einer „game time, underground time, time that could take her nowhere outside its own tight and falsely deathless perimeter.“ (VL, S. 293)

Ende der 70er Jahre, fühlten sich sowohl Frenesi und ihr zweiter Ehemann Flash als auch Zoyd auf Grund ihrer jeweiligen Abkommen mit den Behörden wieder „kept safe in some time-free zone“ (VL, S. 90), was ihnen ermöglichte, „to ignore history and the dead, to imagine no future, no yet-to-be-born, to be able simply to go on defining moments only, purely, by the action that filled them.“ (VL, S.71 f.) Diese Unbeschwertheit sollte allerdings nicht lange währen. Die Budgetkürzungen unter Reagan holten Frenesi und Flash auf den Boden der Tatsachen zurück, als sie erkannten, dass sie in ihrer Funktion als Spitzel von den Gehaltslisten gestrichen worden waren. „She understood that the Reaganomic ax blades were swinging everywhere, that she and Flash were no longer exempt [...] [and that they], at the unreadable whim of something in power, must reenter the clockwork of cause and effect.“ (VL, S. 90)

Eine weitere Gruppe, die in *Vineland* außerhalb jeglichen Zeitgefüges existiert, ist die Gemeinschaft der ›Thanatoiden‹ – eine Kolonie von vormals menschlichen Wesen, die zwischen den Sphären von Leben und Tod ausharren. „›Thanatoid‹ means ›like death, only different‹.“ (VL, S. 170) Die Hauptbeschäftigung dieser geisterhaften Kreaturen ist das Fernsehen. „Thanatoids spent at least part of every waking hour with one eye on the Tube.“ (VL, S. 171) Demnach leben sie, wenn überhaupt, nur nach einer Zeit, nämlich der ›Fernseh-Zeit‹ und haben damit zumindest in Ansätzen Gemeinsamkeiten mit den lebendigen Personen in „Vineland“. So ist Zoyd kurz nach seiner Flucht vor dem Drogenfahnder Hector davon überzeugt, nun alle Schwierigkeiten hinter sich zu haben: „But he understood that like all suffering Tubeheads he must have really thought, [...] that that was it, all over, time to go on commercials and clips of next week’s episode.“ (VL, S. 42) Ebenso bezeichnet Isaiah, Prairies Freund, die vorübergehende Trennung der beiden als ›kurze Werbeeinblendung‹ und ermahnt sie, ›nicht umzuschalten‹. (Vgl. VL, S. 105). Selbst der Tag wird nicht etwa in Morgen, Mittag, Abend oder gar Uhrzeiten unterteilt. Man richtet sich nach dem Fernsehprogramm um einen Zeitpunkt festzulegen: „It was just before prime time, with the light outdoors not quite gone, [...]“ (VL, S. 194)

Als Gegengewicht zu dieser Abkehr von der realen Zeit spielen Datumsangaben eine große Rolle in *Vineland*, was im Prinzip schon ganz zu Beginn des Romans deutlich wird. Die erste Information, die dem Leser geboten wird, um sich zu orientieren, ist das Jahr, in welchem wir uns befinden – 1984: das ›Orwell Jahr‹ und das Jahr der Wiederwahl Ronald Reagans zum Präsidenten der USA. Auch bei den unzähligen Referenzen zu Filmen spart Pynchon nicht mit Jahreszahlen wie zum Beispiel bei *Return of the Jedi* (1983), *Friday the 13th* (1980), *Godzilla*, *King of the Monsters* (1956) oder *20.000 Years in Sing Sing* (1933). Diese Vorgehensweise ist David Cowart zu Folge eine Parodie auf die wissenschaftliche Praxis.¹⁸⁸ Und tatsächlich lässt sich der Umstand, dass Pynchon seinen Text mit ebendieser Fülle an präzisen Zeitangaben spickt, am besten als Anlehnung an die in der Geschichtsschreibung übliche Methode erklären, alles penibel zu dokumentieren und damit den Anschein zu erwecken, mögliche Fehler oder Unstimmigkeiten in der Bearbeitung des Faktenmaterials im Keim zu ersticken.

Allerdings lässt Pynchon zwischen all diesen weithin bekannten Spielfilmen beiläufig und daher beinahe unbemerkt fiktive Titel wie „*The G. Gordon Liddy Story* mit Sean Connery“, „*The Robert Musil Story* mit Peewee Herman“ oder „*Young Kissinger* mit Woody Allen“ einfließen, wodurch auf sehr subtile Weise und nicht mit Hilfe eindeutiger, metanarrativer Kommentare auf die Fehlbarkeit der Historiographie hingewiesen wird.

Dies ist freilich nicht der einzige Fall in *Vineland*, in dem das Mittel der Parodie eingesetzt wird, um aktuelle Gegebenheiten, veraltete Ansichten und althergebrachte Traditionen anzuprangern. Ziel parodistischer sowie satirischer und ironischer Angriffe ist vor allem das Amerika der 1980er Jahre, was sowohl den beschränkten geistigen Horizont der Konsum- und Massenkultur als auch die Medien und die Politik jener Zeit beinhaltet.

Indem Pynchon [...] relativ offen Werke der Populärkultur (Comic-Strip-Literatur, Hollywoodfilme, Fernsehserien) und – versteckter – kanonisierte Werke der amerikanischen Literatur parodiert, überwindet er, wie viele Verfasser postmoderner Erzählwerke, die künstliche Trennung zwischen Höhenkamm- und Populärliteratur; [...] So wie der Roman inhaltlich die politischen und sozialen Homogenitätsphantasien Ronald Reagans attackiert, so attackiert er auch repressive Forderungen nach kultureller Homogenität.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Vgl.: Cowart, David: Attenuated Postmodernism: Pynchon's *Vineland*. In: Green, Geoffrey/Greiner, Donald J./McCaffery, Larry [Hrsg.]: *The Vineland Papers. Critical Takes on Pynchon's Novel*. Dalkey Archive Press. 1994. S. 7

¹⁸⁹ Reinhart, Werner: Pikareske Romane der 80er Jahre. Ronald Reagan und die Renaissance des politischen Erzählens in den USA (Acker, Auster, Boyle, Irving, Kennedy, Pynchon). Tübingen: Narr. 2001 (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 52). S. 547 f.

6.1. Persönliche Geschichte vs. Weltgeschichte

Die Verbindung der fiktiven Lebensgeschichten der Protagonisten mit realer Weltgeschichte dient in *Vineland* also vorwiegend einem übergeordneten Zweck – nämlich einer groß angelegten Attacke auf die Reagan-Dekade und auf den Untergang des freidenkenden Amerikas. Wie Rushdie es so schön formulierte, handelt es sich bei diesem Werk um „a major political novel about what Amerika has been doing to itself, to its children, all these many years [...] [in which] Thomas Pynchon turns his attention to the nightmares of the present rather than the past.“¹⁹⁰

Auf den ersten Blick mag der Eindruck entstehen, die Historie diene in diesem Roman wie in einer Vielzahl anderer geschichtlicher Fiktionen schlicht als Hintergrund oder, wenn man so will, als Rahmen für die eigentliche Handlung, die sich um die Familie Gates/Wheeler entwickelt, die Drogeneskapaden, die Beziehungs- und Erziehungsprobleme sowie das Zurechtfinden in einer medienorientierten Welt. Bei genauerer Betrachtung fällt allerdings auf, dass politische Entwicklungen in diesem Werk eine weit größere Rolle spielen, als man dies von einem historischen Roman erwarten dürfte. Zwar liegt der Fokus auf den klassischen mittleren Helden – von Prairie über Zoyd bis hin zu DL und Frenesi – und die geschichtlichen Gestalten werden maximal namentlich erwähnt, bleiben ansonsten aber unpersönliche und unbeachtete Akteure im Off, doch wird schnell deutlich, welchen umfassenden Einfluss die Taten und Entscheidungen ebendieser abseitsstehenden Figuren auf die Individuen in *Vineland* haben.

Durch das anhaltende politische Engagement der Familienmitglieder wird kurzfristig suggeriert, diese könnten Heldentaten vollbringen, ihre Welt verändern und den Gegenwind, der ihnen von Seiten der Großen und Mächtigen entgegenschlägt, überwinden. Im Verlauf der Erzählung wird hingegen spürbar, dass dies nicht im Einflussbereich der Protagonisten liegt und diese, ganz im Gegenteil, wie Schachfiguren von der Regierung und den Behörden hin und her geschoben werden. Dementsprechend beginnt Flashs und Frenesis Misere erst richtig mit der Watergate-Affäre um Nixon:

¹⁹⁰ Rushdie, Salman: Thomas Pynchon. S. 356

What she hadn't been able to imagine, in the improvident rush of those early days, was that Nixon and his gang would also pass, Hoover die, even charades one day be enacted in which citizens could pretend to apply for and if found worthy read edited versions of their own government dossiers. Watergate and its many spinoffs ended the gilded age for Flash and Frenesi. [...] The personnel changed, the Repression went on, growing wider, deeper, and less visible, regardless of the names in power, office politics far away now determined the couple's posting to new addresses and missions [...]. Each time there'd be another script for them to learn, dumber than the last, actual detailed lines they had to practice with each other even though they wouldn't always work together. (VL, S. 72)

Nicht nur ihre Spitzel-Einsätze, auch ihr Wohnort und selbst ihr Text, ihre Wortwahl wird den beiden, vergleichbar mit einem Drehbuch beim Film, also aufoktroyiert und bis zu den bereits erwähnten Budgetkürzungen unter Reagan, die sie auch noch ihres Einkommens berauben, ist sogar ihre Beziehung nicht mehr als ein trostloses Nebeneinander auf Geheiß der Vorgesetzten:

[M]arriage and Justin and the years had brought her no closer to Flash. They had both been content to leave it that way, to go along in a government-defined history without consequences, never imagining it could end, turn out to be only another Reaganite dream on the cheap, some snoozy fantasy about kindly character actors in FBI suits staked out all night long watching over every poor scraggly sheep in the herd it was their job to run, the destined losers whose only redemption would have to come through their usefulness to the State law-enforcement apparatus, which was calling itself ›America‹, although somebody must have known better. (VL, S. 354)

Auch Zoyd sieht seine Existenz durch das Eingreifen der Regierung bedroht. Der von Reagan 1984 verabschiedete „Comprehensive Forfeiture Act“ erlaubt es den Behörden, ihn wegen Verdachtes auf Drogenhandel und -missbrauch zu enteignen. (Vgl. VL, S. 357) Ein ironischer Kommentar als Seitenhieb gegen die Moral des zeitgenössischen Amerikas und die Methoden des Polizeiapparates ist das Einzige, was ihm noch bleibt:

›What about 'innocent till proven guilty'?‹
›That was another planet, think they used to call it America, long time ago, before the gutting of the Fourth Amendment. You were automatically guilty the minute they found that marijuana growing on your land.‹
›Wait – I wasn't growin' nothin'.‹
›They say you were. Duly sworn officers of the law, wearing uniforms, packing guns, bound to uphold the Constitution, you think men like that would lie?‹
(VL, S. 360)

Nicht einmal das Happy End des Romans, die Rettung Prairies vor Brock Vond und damit der Fortbestand einer neuen Generation des Widerstandes, liegt in der Macht der handelnden Figuren. Kurz bevor Brock Prairie ergreifen kann, verändert eine einzige

Unterschrift weit weg in Washington den Ausgang der Geschichte: „Suddenly some white male far away must have wakened from a dream, and just like that, the clambake was over. [...] Reagan had officially ended the ›exercise‹ known as REX 84, and what had lain silent, undocumented, forever deniable, embedded inside.“ (VL, S. 376)

Auch das Konzept ›Familie‹ ist nicht sicher vor politischen Eingriffen von außen. Familie und Gemeinschaft sind in *Vineland* ungewöhnlich wichtig. Diese sollen eine Alternative zur patriarchalischen Übermacht des Staates und zur „alienation and political apathy of postmodern hyperreality“¹⁹¹ bieten, was freilich von der Obrigkeit als Bedrohung ihrer Autorität empfunden wird. Demnach zeigt sich erneut die Verflechtung von individueller und kollektiver Geschichte, indem alle Formen sozialer Gefüge, die nicht in das vorgegebene Bild passen wollen, mit Sanktionen zu rechnen haben, die im schlimmsten Fall in der gewaltsamen Zerschlagung dieser Gruppen gipfeln. Paradigmatisch hierfür ist in Pynchons Roman die Zerstörung des Filmkollektivs ›24fps‹, das durch Frenesi, die von Brock Vond manipuliert und zum Verrat an ihren eigenen Überzeugungen angestiftet wurde, ein jähes Ende findet.

Ebenso wird Zoyds kleine Familie getrennt, was ihm die Bemerkung entlockt: „[W]e know already how much all you Reaganite folks care about the family unit, just from how much you’re always fuckin’ around with it.“ (VL, S. 30 f.)

Entgegen dieser entmutigenden Situation für alternative Gemeinschaften aller Art demonstriert Pynchon mit Hilfe des Familienclans, beginnend mit Frenesis Großeltern Eula and Jess bis hin zur 14-jährigen Prairie, wie amerikanische Rebellion trotz scheinbar unüberwindbarer Widrigkeiten von Generation zu Generation weitergereicht wird. „The ghost of political freedom and of history periodically beckons to each generation in *Vineland* and, while each’s ability to fulfill America’s political and historical promise may ›die‹, the fact that it is rekindled in subsequent generations [...] [gives hope for the future].“¹⁹²

Die brave, angepasste Bevölkerung, die bestenfalls auch noch die ›richtige‹ Partei wählt, hat es unter diesen Umständen bestimmt einfacher, doch für ebendieses Spießbürgertum hat Pynchon nur Sarkasmus übrig:

¹⁹¹ Smith, Shawn: Pynchon and History. Methahistorical Rhetoric and Postmodern Narrative Form in the Novels of Thomas Pynchon. New York/London: Routledge. 2005. S. 128

¹⁹² ebd.

Sooner or later Holytail was due for the full treatment, from which it would emerge, like most of the old Emerald Triangle, pacified territory – reclaimed by the enemy for a timeless, defectively imagined future of zero-tolerance drug-free Americans all pulling their weight and all locked in to official economy, inoffensive music, endless family specials on the Tube, church all week long, and, on special days, for extra good behavior, maybe a cookie. (VL, S. 222)

›Familie‹ dient in *Vineland* allerdings nicht nur der Verdeutlichung des Zusammenhangs von privater und öffentlicher Geschichte. Sie ermöglicht es dem Autor auch, jenen Lesern, die die ›guten alten Zeiten‹ nur aus Erzählungen ihrer Eltern und Großeltern kennen bzw. die über die Aufstände und Proteste der 60er nur in Geschichtsbüchern gelesen haben, einen Zugang zu dieser Epoche zu verschaffen. Katherine Hayles bringt dieses Dilemma in ihrem Artikel „Who Was Saved?“ auf den Punkt, wenn sie schreibt:

The problem Pynchon sets himself is how to communicate in terms they will understand, while still recognizing the complexities of the past that for him (as for many of us) is still very much alive. [...]

The family as it is constituted in *Vineland* is both literal and metaphorical. The framing narrative is the teenage Prairie's search for her absent mother [...] [while] the metaphoric meaning of the family [concerns] the generation gap that separates Pynchon from readers who wonder what all the fuss in the sixties was about. [...]

Reaching out to a generation that never knew the sixties, *Vineland* also gives voice to the bewilderment that the generation formed by the sixties felt upon finding itself in the Reagan eighties, with Tubal culture apparently flourishing in every household and greed the bottom line on every contact. How did we get from there to here, and how can we communicate with those who do not understand what ›there‹ was?¹⁹³

Pynchon ist sich bewusst, dass es für die Kinder bzw. jungen Erwachsenen der 80er schwierig ist, die historische Bedeutung der 60er in vollem Umfang nachzuvollziehen. Anstatt sich aber dieser Problematik zu entziehen, thematisiert er den Generationenkonflikt in seinem Roman auf teils sehr humorvolle Art und Weise und trägt dadurch wohl zu einem besseren beiderseitigen Verständnis bei.

Zoyd begegnet – stellvertretend für die 68er-Generation – Prairies Freund Isaiah – der die Jugend der 80er verkörpert – mit denselben Vorurteilen, die auch ihm von seinen Eltern entgegengebracht wurden und zieht sich dadurch den Protest seiner Tochter zu: „You're judging him by his haircut, his haircut alone [...]. You've turned into exactly the same kind of father that used to hassle you, back when you were a teen hippie freak.“ (VL, S. 17). Im Ausgleich dazu bezeichnen Prairie und ihre Freunde ihre Eltern also als ›Hippie

¹⁹³ Hayles, N. Katherine: ›Who was Saved?‹: Families, Snitches, and Recuperation in Pynchon's *Vineland*. In: Green, Geoffrey/Greiner, Donald J./McCaffery, Larry [Hrsg.]: *The Vineland Papers. Critical Takes on Pynchon's Novel*. Dalkey Archive Press. 1994. S. 14 f.

›Freaks‹ und reagieren mit Unverständnis auf deren – hier manchmal überspitzt dargestellte – Angewohnheiten:

›[T]hey’ve always been into, you know, nonviolence?‹ There was something wistful in the way he said this. It wasn’t just that his folks were vegetarians, they also discriminated *among* vegetables, excluding from their diet everything red, for example, the color of anger. Most bread, having been made by killing yeasts, was taboo. (VL, S. 20)

Auch der offizielle, konservative Blick der Reagan-80er auf die 60er Jahre wird porträtiert. Der Drogenfahnder Hector ist sich sicher, die Hippies von damals seien im Grunde alle noch Kinder, die ihr wirkliches Leben in der Vergangenheit zubringen und immer noch auf eine magische Belohnung dafür warten. (Vgl. VL, S. 28) Für ihn ist Zoyd als Repräsentant der ›Blumenkinder‹ nur ein „asshole [...], just skippín [sic!] along through the wildflowers [...] thinking [he was] so special, that [he] didn’t have to do what everybody else did.” (VL, S. 32)

Pynchon vermittelt demnach ein sehr klares Bild der Episoden der amerikanischen Geschichte und gleichzeitig auch des Benehmens einer Generation gegenüber der vorhergehenden. Er scheut nicht davor zurück, sich eindeutiger Klischees und Stereotypen zu bedienen und muss sich dabei darauf verlassen, dass diese von seinen Rezipienten auch als solche erkannt, verstanden und hinterfragt werden.

Aus den bisherigen Erläuterungen geht bereits hervor, dass Geschichte in *Vineland* auf sehr direkte Weise gebraucht wird – keine erklärenden Worte, keine Schönfärbereien. Die Auswirkungen staatstragender Entscheidungen und Ereignisse auf das Individuum werden auf der Stelle sichtbar gemacht. Die Historie selbst ist also permanent präsent, während hingegen metahistoriographische Äußerungen und Äußerungen zum Umgang Amerikas mit der Geschichte sehr rar gesät, im Einzelfall dafür jedoch treffend sind. Beispielsweise wird die Praxis angeprangert, begangenes Unrecht und Missetaten auf die ›schweren Zeiten‹ und politisch-geschichtliche Gegebenheiten abzuwälzen, anstatt selbst etwas zu verändern und Courage zu beweisen.

The injustices she [Sasha] had seen in the streets and fields, so many, too many times gone unanswered – she began to see them more directly, not as world history or anything too theoretical, but as humans, usually male, living here on the planet, often well within reach, committing these crimes, major and petty, one by one against other living humans. Maybe we all had to submit to History, she figured, maybe not – but refusing to take shit from one named and specified source – well, it might be a different story. (VL, S. 80)

Der eindrucksvollste Kommentar zum Geschichtsverständnis Amerikas kritisiert den freizügigen Umgang der Geschichtsschreibung, der Politik und auch der Gesellschaft mit historischen Fakten, in diesem Fall bezogen auf das Hollywood der 50er Jahre. Sashas Monolog spricht für sich:

›History in this town,‹ Sasha muttered, ›is no more worthy of respect than the average movie script, and it comes about the same way – soon as there’s one version of a story, suddenly it’s anybody’s pigeon. Parties you never heard of get to come in and change it. Characters and deeds get shifted around, heartfelt language gets pounded flat when it isn’t just removed forever. By now the Hollywood fifties is this way-over-length, multitude-of-hands rewrite – except there’s no sound, of course, nobody talks. It’s a silent movie.‹ (VL, S. 81)

6.2. Medien als Mittel und Bedrohung der Geschichtsschreibung

Wie bereits erwähnt, kommt in Pynchons viertem Roman dem Thema ›Medien‹ eine besondere Rolle zu. Der Autor zeigt nicht nur, wie Film und Fernsehen, die freilich einen Bestandteil der Massenkultur der USA darstellen, diese Konsumgesellschaft auch gleichzeitig direkt widerspiegeln und porträtieren, er verdeutlicht auch, welchen Einfluss die von Jahrzehnt zu Jahrzehnt präsenter werdenden elektronischen Medien auf die Dokumentation, die Verbreitung und die Wirkung der Geschichte in der Öffentlichkeit haben.

Jahrhunderte lang wurde Geschichte von Historiographen schriftlich festgehalten, um anschließend einem gewissen Publikum als Wahrheit vorgelegt zu werden. In wessen Auftrag und vor dem Hintergrund welcher Ideologie die jeweiligen Geschichtsschreiber ihre Version der Ereignisse verfassten, trug unbestreitbar zur Beschaffenheit des Endproduktes bei, doch nie konnte Historie so leicht und so schnell zu Gunsten einzelner, meist übermächtiger Interessensgruppen ›ins rechte Licht gerückt‹ werden wie im Zeitalter von Film, TV und Computer.

Die Hoffnung, die Anfangs von der idealistischen Jugend noch in das revolutionäre Potential der bewegten Bilder gesetzt wurde, politische und wirtschaftliche Vergehen aufzuzeigen und soziale Themen wie Bürgerrechte und Armutsbekämpfung wieder aufs Tapet zu bringen¹⁹⁴, löste sich bald in Luft auf, als klar wurde, dass auch die Regierung es

¹⁹⁴ Vgl.: Slade, Joseph W.: Communication, Group Theory, and Perception in Vineland. In: Green, Geoffrey/Greiner, Donald J./McCaffery, Larry [Hrsg.]: The Vineland Papers. Critical Takes on Pynchon’s Novel. Dalkey Archive Press. 1994. S. 70

verstand, das äußerst wirksame, weil jedem zugängliche Medium Fernsehen für sich zu nutzen und gegenläufige Meinungen einfach zu verbannen. Joseph W. Slade bringt in seinem Artikel „Communication, Group Theory, and Perception in Vineland“ ein sehr anschauliches, reales Beispiel hierzu:

Before 1963 networks fielded their own crews to gather news. In that year, however, ABC aired David Wolper's *The Making of the President*, a documentary on the presidential election of 1960. The other networks followed suit by broadcasting various documentaries of increasing liberality, made by independent filmmakers – as opposed to videographers, whose cameras were still nowhere near as good – with an almost euphoric passion for capturing the shortcomings of the Great Society. This experiment in diversity was abruptly halted when an enraged Congress reacted by holding hearings in 1971 on *The Selling of the Pentagon*, with various subcommittees demanding outtakes and records. [...] Thereafter the industry refused to air material from independents, and it limited documentary work to network crews closely monitored to ensure bland programming.¹⁹⁵

Passend zu den tatsächlichen Gegebenheiten jener Zeit existiert auch bei Pynchon eine Gruppe von aktiven Amateur-Filmmachern, die, anfangs noch hoch motiviert und voll des Glaubens an die gute Sache und ihr eigenes Vermögen, durch ihre Arbeit etwas zu verändern, schließlich einsehen muss, dass sie gegen die Regierung und die dieser zur Verfügung stehenden Mittel nicht ankommen kann.

So lange wie möglich klammern sich die Mitglieder des ›24fps-Filmkollektivs‹ an die naive Annahme, ihre Kamera sei eine Waffe mit deren Hilfe sie Unrecht aufdecken, ihre Zuseher wachrütteln und die ›Faschisten-Schweine‹ zerstören könnten. (Vgl. VL, S. 197)

They particularly believed in the ability of close-ups to reveal and devastate. When power corrupts, it keeps a log of its progress, written into that most sensitive memory device, the human face. Who could believe in war, the system, the countless lies about American freedom, looking into these mug shots of the bought and sold? Hearing the synchronized voices repeat the same formulas, evasive, affectless, cut off from whatever they had once been by promises of what they would never get to collect on? (VL, S. 195)

Dass sich bei der Darstellung von Historie schließlich nicht die revolutionären Verbände der 60er durchsetzten, sondern die Politik mit ihren mächtigen Kontrollorganen, wird deutlich, als Prairie die gesammelten, jedoch unveröffentlichten Schätze der ›24fps-Gruppe‹ zum ersten Mal zu Gesicht bekommt und diese mit dem Amerika vergleicht, das sie bisher im Fernsehen präsentiert bekommen hatte – auf der einen Seite eine bunte, heile 60er-Jahre-Welt als Hintergrund von Fernsehserien wie *Bewitched* oder *The Brady Bunch*,

¹⁹⁵ ebd.

auf der anderen Seite die Realität, auf Zelluloid gebannt von progressiven, engagierten Jugendlichen.

Strikers battled strikebreakers and police by a fence at the edge of a pure green feathery field of artichokes while storm clouds moved in and out of the frame. Troopers evicted the members of a commune in Texas, beating the boys with slapjacks, grabbing handcuffed girls by the pussy, smacking little kids around, and killing the stock [...]. Suns came up over farm fields and bright-shirted pickers with the still outlines of buses and portable toilets on trailers in the distance, shone pitilessly down on mass incinerations of American-grown pot, the flames weak orange distortions of the daylight, and set over college and high school campuses turned into military motor pools, throwing oily shadows. There was little mercy in these images, except by accident – backlit sweat on a Guardsman’s arm as he swung a rifle toward a demonstrator, a close-up of a farm employer’s face that said everything its subject was trying not to, those occasional meadows and sunsets – not enough to help anybody escape seeing and hearing what, the film implied, they must. (VL, S. 198 f.)

Das Bild, das im TV von den 1960ern gezeigt wird, ist ein gänzlich anderes. Nicht die moralisch fragwürdige Handlungsweise der Einsatztruppen oder politische Verfehlungen bzw. Versäumnisse werden zum Thema gemacht, sondern eine Jugendrebellion, deren einziges Ziel es angeblich ist, sich gegen alle Formen von Autorität, sei dies nun eine elterliche oder auch eine staatliche, aufzulehnen. (Vgl. VL, S. 269) Zu diesem Zweck wird einerseits die Presse von den Behörden kontrolliert und andererseits wird alles daran gesetzt, den negativen Eindruck, den man auf jene Weise dem ›braven Bürger‹ vor dem Fernsehbildschirm über diese Bewegung vermittelt hat, über lange Zeit aufrechtzuerhalten. Differierende Darstellungen der Ereignisse werden schlicht unterbunden, indem Medienvertretern des gegnerischen Lagers erst gar nicht die Gelegenheit gegeben wird, öffentliche Erkundungen anzustellen und aus den erhaltenden Antworten ihre Schlussfolgerungen zu ziehen. Auf der Pressekonferenz nach den Auseinandersetzungen am ›College of the Surf‹ werden nur regierungskonforme, unkritische Journalisten zugelassen. Als es allerdings doch ein Reporter der linken Presse schafft, durch die Kontrolle zu schlüpfen und seine unbequemen Fragen zu stellen, wird er umgehend von Schwergewichten in Zivil entfernt. (Vgl. VL, S. 248)

Zoyds Fenstersprung zu Beginn des Romans ist ein Beispiel für die weiterführenden Maßnahmen zur Sicherung der regierungsamtlichen Wahrheit über jenen Zeitabschnitt der amerikanischen Geschichte. In Absprache mit der Obrigkeit muss Zoyd jedes Jahr ein vollkommen sinnlos und verrückt erscheinendes Ritual wiederholen, um im Ausgleich dazu seine Behindertenrente zu bekommen. In regelmäßigen Abständen hat er in idiotischen Verkleidungen durch ein geschlossenes Fenster in Vineland-County zu

springen. Für die Anwesenheit einer ausreichenden Menge an Fernsehteams ist jedes Mal schon gesorgt bevor er sich zu seinem jeweiligen Zielfenster aufmacht. Bei oberflächlicher Betrachtung erscheinen diese wiederholten „Transfenestrations“ (Vgl. VL, S. 7) als nebensächliche Szenen im Vergleich zur teils recht dramatischen Geschichte um Frenesi, DL und Brock Vond, vor allem, da der Grund für diese Zurschaustellung der Person Zoyds nicht gegeben scheint. Welchen Nutzen könnte jemand davon haben, einem ansonsten eher zurückgezogen und unauffällig lebenden Althippie aus irgendeinem Provinzdörfchen in Kalifornien für solche Wahnsinnstaten auch noch Geld zu bezahlen?

Die Antwort auf diese Frage wird erst auf den zweiten Blick deutlich. Zoyd, einem Paradebeispiel eines übrig gebliebenen Blumenkindes, kommt die Aufgabe zu, im Austausch gegen seinen Lebensunterhalt Jahr um Jahr stellvertretend für seine Generation den Irrsinn und die Idiotie einer ganzen Bewegung vor laufenden Kameras zu bezeugen und den Menschen immer wieder ins Gedächtnis zu rufen.

Das Fernsehen, so eine der Botschaften *Vinelands*, trug also maßgeblich zum Scheitern der Protestbewegung bei, nicht zuletzt, weil Anfang der 1970er, „as revolution was blending into commerce“ (VL, S. 308), die Jugend immer noch an dessen progressive Macht glaubte und ihr Vertrauen in das Medium setzte, dass sie längst verraten hatte.

›Whole problem 'th you folk's generation,‹ Isaiah opined, ›nothing personal, is you believed in your Revolution, put your lives right out there for it – but you sure didn't understand much about the Tube. Minute the Tube got hold of you folks that was it, that whole alternative America, el deado meato, just like th' Indians, sold it all to your real enemies, and even in 1970 dollars – it was way too cheap...‹ (VL, S. 373)

Zu spät kam die Erkenntnis, dass das von der Politik beherrschte TV nicht für, sondern gegen die revolutionären und alternativen Ideale der 60er-Generation eingesetzt wurde. Das Fernsehen diente viel mehr dazu, Geschichte zu manipulieren und gleichzeitig die Menschen von Auflehnung und eigenständigem Denken abzuhalten. „They just let us forget. Give us too much to process, fill up every minute, keep us distracted, it's what the Tube is for, and [...] it's what rock and roll is becoming – just another way to claim our attention [...]“ (VL, S. 314)

Einmal desillusioniert, bleibt den Hippies von damals nur, sich mit der Situation zu arrangieren, sich in der postmodernen Welt von Yuppies und Vorstadtidylle häuslich einzurichten und das Beste aus ihren geplatzten Träumen zu machen. So kommt es, dass das Fernsehen in *Vineland* nach dem Verlust des Glaubens an die eigenen Fähigkeiten, die Welt zu verändern, vom einstigen Hoffnungsträger zum Rückzugsort für alle gestrandeten

Ex-Revolutionäre und deren Nachkommen mutiert. Die Protagonisten flüchten vor einer frustrierenden Realität in die unbeschwerte Scheinwelt des Bildschirms. Frenesi, die die Vergangenheit als „the zombie at her back, the enemy no one wanted to see, a mouth wide and dark as a grave“ (VL, S. 71) empfindet, vertraut darauf, „the rays coming out of the TV screen would act as a broom to sweep the room clear of spirits [...]“ (VL, S. 83) Sie ist sich sicher, diese Strahlen wären in der Lage, „to chase the ghosts away“. (VL, S. 36) Die Geister der Vergangenheit, die Erinnerung an die eigene und die amerikanische Geschichte, sollen mit Hilfe der Ablenkung und Verzerrung durch das dauerpräsenste Medium ausgeblendet werden. Ähnlich ergeht es den Thanatoiden. Diese selbst geisterhaften Gestalten sind verdammt dazu als „Leid- und Schuldgedächtnis einer gesamten Generation“¹⁹⁶ beständig ihre „long, resentful tales of injustice“ (VL, S. 219) sowie ihre „tales of dispossession and betrayal“ (VL, S. 172) vorzutragen. Für diese „wandelnden Zellen der Erinnerung“ (Vgl. VL, S. 365) ist der einzige Ausweg aus der permanenten Konfrontation mit den Schattenseiten der Geschichte der rigorose Rückzug in eine TV-Wirklichkeit und so verbringen die Thanatoiden, wie bereits erwähnt, den Großteil ihrer Zeit „with one eye on the Tube.“ (VL, S. 171)

Die Bewohner Vinelands sind so sehr damit beschäftigt, ihre Vergangenheit zu verdrängen und sich abzulenken, dass ihre Erinnerungen nur überleben können, wenn sie sich ebenfalls den elektronischen Medien überantworten. „In this permeable universe, every memory is always already a screen memory; a memory in and of the screen.“¹⁹⁷ Bestes Beispiel hierfür ist Prairies Recherche über ihre Mutter. Nachdem weder ihr Vater noch ihre Großmutter in der Lage bzw. willens sind, ihr die Wahrheit über Frenesi zu erzählen, bleibt das digitale Archiv des Ninja-Klosters als einzig zuverlässige Quelle. Hier sind die Bilder und Informationen unverfälscht und jederzeit abrufbar und ermöglichen Prairie, sich durch einen einzigen Tastendruck der in den Untiefen der Festplatte gespeicherten Erinnerungen zu bemächtigen und an lange vergangenen und teils vergessenen Szenen teilzuhaben.

Back down in the computer library, in storage, quiescent ones and zeros scattered among millions of others, the two women [Frenesi and DL], yet in some definable space, continued on their way across the low-lit campus, persisting, recoverable [...]. (VL, S. 115)

¹⁹⁶ Reinhart, Werner: Pikareske Romane der 80er Jahre. S. 554

¹⁹⁷ Berressem, Hanjo: „Forward Retreat“: Thomas Pynchon's Vineland. In: Engler, Bernd/Müller, Kurt [Hrsg.]: *Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature*. Paderborn/München [u.a.]: Ferdinand Schöningh. 1994 (Beiträge zur Englischen und Amerikanischen Literatur). S. 362

Auch die neue Generation ist vor der Anziehungskraft des Bildschirms nicht gefeit. Prairie erliegt beispielsweise der Vorstellung, sie hätte durch die vergangenen schwierigen Jahre nur das Zauberwort vergessen, das sie in das Mädchen zurückverwandeln würde, das sie eigentlich sein sollte, nämlich ein glückliches, angepasstes Prinzesschen, wie man es täglich in der Werbung oder in Fernsehserien gezeigt bekommt:

It didn't help that inside, Prairie liked to imagine herself as just such a figure of luck and grace, no matter what hair, zit or weight problems might be accumulating in the nonfantasy world. On the Tube she saw them all the time, these junior-high gymnasts in leotards, teenagers in sitcoms, girls in commercials learning from their moms about how to cook and dress and deal with their dads, all these remote and well-off little cookies going ›Mm! this rilly [sic!] is good!‹ or the ever-reliable ›Thanks, Mom,‹ Prairie feeling each time this mixture of annoyance and familiarity, knowing like exiled royalty that that's who she was supposed to be, could even turn herself into through some piece of negligible magic she must've known once but in the difficult years marooned down on this out-of-the-way planet had come to have trouble remembering anymore. (VL, S. 327)

Die Geschichte und das politische Engagement ihrer Eltern haben ihr ein Leben im propagierten Vater-Mutter-Kind-Ideal verwehrt. Nun träumt sich Prairie im Ausgleich dazu in eine andere, eine Drehbuch-Realität, die ihr das Gefühl von Geborgenheit und Sicherheit vermittelt, das sie im Alltag so sehr vermisst.

Selbst Kindergartenkinder entfliehen bereits in einen TV-Kosmos, wenn ihnen ihre Gegenwart nicht gefällt. Justin, Frenesis Sohn aus zweiter Ehe, hält sich an den aus seiner Sicht hervorragenden Rat eines Freundes, einfach aus dem Geschehen auszusteigen und einen reinen Beobachter- bzw. Zuseherposten einzunehmen wann immer ihm danach ist:

The smartest kid Justin ever met, back in kindergarten, had told him to pretend his parents were characters in a television sitcom. ›Pretend there's a frame around'em like the Tube, pretend they're a show you're watching. You can go into it if you want, or you can just watch, and *not* go into it.‹ (VL, S. 351)

Andererseits müssen die Protagonisten die wirkliche Welt oft gar nicht verlassen, um in die Sphäre der bewegten Bilder einzutauchen. Die Grenze zwischen Fakt und Fiktion, zwischen Realität und TV ist im Vineland der 1980er fließend, sodass das Medium das Leben der Menschen auch dann bestimmt, wenn die Fernsehapparate zur Abwechslung ausgeschaltet sind.

Denn Vineland wird zu einem [...] Raum, der als Brücke zwischen Fernseh-Zeit und revolutionärer Zeit dient. [...] Vineland County ist schon im Laufe des Romans als außergewöhnlicher Ort herausgehoben worden, an dem verschiedene Zeitzonen zugleich bestehen, verschiedene Wirklichkeiten übereinander liegen.¹⁹⁸

Die Macht des TV geht so weit, dass sich die politische Einteilung ganzer Landstriche danach richtet. Als die Kabelfernsehgesellschaften nach Vineland und Umgebung kamen, musste der Streit um Sendebereiche geschlichtet werden. Daher entschied man sich dazu, „to partition the county into Cable Zones, which in time became political units in their own right“. (VL, S. 319)

Auch Einkaufszentren, das Symbol der amerikanischen Massen- und Konsumkultur schlechthin, dienen in *Vineland* passender Weise als Verbindung zwischen den beiden Welten.

This time they'd [Prairie and Ché] arranged to meet in lower Hollywood at the new Noir Center, loosely based on crime movies from around World War II and after, designed to suggest the famous ironwork of the Bradbury Building downtown, where a few of them had been shot. This was yuppification run to some pitch so desperate that Prairie at least had to hope the whole process was reaching the end of its cycle. She happened to like those old weird-necktie movies in black and white, her grandfolks had worked on some of them, and she personally resented this increasingly dumb attempt to cash in on the pseudoromantic mystique of those particular olden days in this town, having heard enough stories from Hub and Sasha, and Dotty and Wade, to know better than most how corrupted everything had really been from top to bottom, as if the town had been a toxic dump for everything those handsome pictures had left out. Noir Center here had an upscale mineral-water boutique called Bubble Indemnity, plus The Lounge Good Buy patio furniture outlet [...]. Security police wore brown shiny uniform suits with pointed lapels and snap-brim fedoras and did everything by video camera and computer [...]. (VL, S. 326)

Elektronische Medien im Allgemeinen und das Fernsehen im Speziellen sind, um deren Bedeutung in *Vineland* noch einmal zusammenzufassen, ein wesentlicher Faktor bei der Verarbeitung von Geschichte. Sie reflektieren nicht nur die banale Oberflächlichkeit der amerikanischen Konsumkultur der 80er Jahre und prangern dadurch gleichzeitig den Verrat an einst großen Idealen der Protestbewegung an, sondern müssen sich auch selbst scharfer Kritik unterziehen. Von den Mächtigen als Werkzeug und zur Manipulation der Geschichte gebraucht, ist das Fernsehen ein weiterer Sargnagel der Träume und Ziele einer gesamten Generation. Hinzu kommt die Diskrepanz, dass die TV-Wirklichkeit Realitätsflüchtlings bereitwillig Asyl bietet, während sie auf der anderen Seite ebendiese Realität mitbegründet hat. Schließlich verschmelzen die beiden Welten der Medien und des

¹⁹⁸ Klepper, Martin : Pynchon, Auster, DeLillo. Die amerikanische Postmoderne zwischen Spiel und Rekonstruktion. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag. 1996 (Nordamerikastudien, Bd. 3). S. 245 f.

wahren Lebens ineinander, sodass ein Entkommen aus keiner der beiden mehr möglich erscheint.

7. GESCHICHTE IN RUSHDIES *MIDNIGHT'S CHILDREN* UND PYNCHONS *VINELAND* – EIN VERGLEICH

Salman Rushdie und Thomas Pynchon, zwei Autoren, die unterschiedlicher kaum sein könnten, *Midnight's Children* und *Vineland*, zwei Romane, die unterschiedlicher kaum sein könnten – und doch erscheint ein Vergleich der beiden lohnend, und zwar nicht nur, weil Pynchon und Rushdie sich persönlich kennen¹⁹⁹ und vor allem Rushdie Pynchons Werk ausführlich kommentiert hat.

Klar ist, bei den vorliegenden Texten handelt es sich um postmoderne historische Romane mit allen dazugehörigen und zu erwartenden Merkmalen. Veröffentlicht in einem Abstand von nur zehn Jahren erzählen beide die Geschichte mehrerer Generationen einer Familie vor dem Hintergrund der jeweiligen nationalen und internationalen historischen Ereignisse. Auf der einen Seite dient die Entwicklung Indiens im 20. Jahrhundert – von der britischen Kolonialherrschaft über die Unabhängigkeit 1947 bis hin zum Ende des Ausnahmezustandes unter Indira Gandhi – als Folie, auf der anderen Seite spiegelt die Familiengeschichte die Verfolgung und Unterdrückung der amerikanischen Linken durch eine erbarmungslose, konservative Rechte von den 1920er bis zu den 1980er Jahren wider. Die Frage, die es nun zu beantworten gilt, ist, inwiefern sich die Verarbeitung von und der Umgang mit Geschichte und historischen Fakten in den Romanen der besprochenen Autoren unterscheiden, ähneln oder gar decken. Da Pynchon und Rushdie aus gänzlich anderen Kulturkreisen mit stark divergierenden Erzähltraditionen stammen, wäre es naheliegend zu vermuten, dass sich auch in der Auseinandersetzung mit der Historie eklatante Abweichungen zeigen. Ob diese Annahme zutreffend ist, wird im Folgenden zu klären sein.

¹⁹⁹ Vgl.: Hitchens, Christopher: Salman Rushdie: ›Even This Colossal Threat Did Not Work. Live Goes On.‹ [Interview]. Oktober 1997. In: The Progressive. In: URL.: http://findarticles.com/p/articles/mi_m1295/is_n10_v61/ai_19841067/?tag=content;coll [24.06.2010]

7.1. Die Bedeutung der Erzählsituation bei der Beschäftigung mit Geschichte

Ein wichtiger Faktor bei der Beschäftigung mit Geschichte ist sowohl bei Rushdie als auch bei Pynchon das Erzählen. Vor allem betreffend *Midnight's Children* sticht hervor, dass das gesamte Werk mit den narrativen Strukturen und Eigenheiten steht und fällt. Die Hauptperson, Saleem Sinai, ist gleichzeitig der Motor, der die langwierige und verworrene Handlung durch seinen subjektiven Bericht vorantreibt. Hinzu kommt die bereits erörterte Zuneigung Rushdies zu dem in Indien üblichen mündlichen Erzählen, das er für seine Arbeit schriftlich adaptiert hat. In diesem Fall ist das narrative Moment also auch kulturell bedingt und sorgt so im Zusammenhang mit der Tatsache, dass Saleem sich bei seiner Darstellung der Ereignisse nur an seinen Erinnerungen orientiert, dafür, dass diese natürlich sowohl bezüglich privater Details als auch bezüglich historischer Fakten nur lücken- und fehlerhaft sein kann. Mit Hilfe des Erzählens seiner Lebensgeschichte will Saleem seinem Dasein nachträglich Bedeutung verleihen und sichergehen, dass sein Wissen weitergegeben wird und das Andenken an seine Person und seine Generation nicht verloren geht.

Wenn auch in einer ganz anderen Form, findet sich in Pynchons *Vineland* ebenso eine „heilsame Funktion einer narrativen Verarbeitung individueller und kollektiver Geschichte. Erst der Vorgang des Erzählens schafft in *Vineland* die Voraussetzung für authentisches Mit-Leiden, emotionale Empörung und soziales Aufbegehren.“²⁰⁰ Im Gegensatz zu *Midnight's Children* präsentiert in Pynchons Roman nicht ein einzelner unzuverlässiger, sondern ein auktorialer Erzähler die Geschehnisse. Dieser tritt allerdings immer wieder zurück, um den Protagonisten die Möglichkeit zu geben, ihre Sicht der Dinge darzulegen. Dementsprechend sieht der Leser die Ereignisse aus wechselnden Perspektiven, was es umso schwerer macht, die Wahrheit aus dem Gesagten herauszufiltern. Da durch Präsident Reagans Budgetkürzungen die monatlichen Schecks an Zoyd, Frenesi und Flash wegfallen und damit freilich gleichzeitig auch jede Macht der Behörden über Aufenthaltsort und Familientreffen der Gates'/Wheelers, hat Prairie zu guter Letzt doch die Gelegenheit, ihre Mutter zu suchen und zwingt damit alle Beteiligten, sich endlich mit ihrer Vergangenheit auseinanderzusetzen. So kommt es, dass die Protagonisten beginnen, in Erinnerungen zu schwelgen und davon zu erzählen. Im Gegensatz zu Saleem Sinai kann Prairie allerdings auf ein unbestechliches Gedächtnis, nämlich die im Kloster-Archiv gespeicherten

²⁰⁰ Reinhart, Werner: Pikareske Romane der 80er Jahre. S. 554

elektronischen Daten, zurückgreifen, wenn jenes der Menschen um sie herum gar zu unzuverlässig scheint.

Erzählen und Erinnerung gehen also bei Pynchon *und* Rushdie Hand in Hand, was bei beiden eine vollkommen faktentreue Handhabung historischen Materials unmöglich macht. Der Unterschied besteht aber darin, dass Rushdies gesamtes Werk und damit jegliche Verwertung der Historie auf die alles umspannenden Größen des Erinnerns und Erzählens ausgerichtet ist. Dadurch liegt der Fokus viel stärker auf den subjektiven Eindrücken und Ansichten der narrativen Instanz, als dies in *Vineland* der Fall ist. Pynchon spielt im Gegensatz dazu mehr mit den Einflüssen der Geschichte auf die Protagonisten, als umgekehrt. Kurz gesagt – Rushdie setzt bei seiner Hauptfigur an und entwickelt von ihr ausgehend den Blick auf die offizielle Geschichte, während Pynchon den entgegengesetzten Weg wählt und zeigt, wie sehr das Individuum von den Entscheidungen und Taten der Politik abhängig ist.

7.2. Mittlere Helden – zwischen privater und öffentlicher Geschichte

Die Verflechtung von privatem und öffentlichem Leben, von persönlicher und allgemeiner Geschichte ist also in beiden Werken ein zentrales Thema. Zwar wird dieses auf unterschiedliche Arten behandelt, doch ist der Zweck des Unternehmens bei Rushdie und Pynchon ein und dasselbe, nämlich eine Alternative zur offiziellen Version der Historie aufzuzeigen.

Pynchon wehrt sich gegen die in den USA propagierte ›Tatsache‹, die Jugendbewegungen der 1960er seien nur eine stupide und ziellose Auflehnung gegen jegliche Form von Autorität gewesen und führt alle möglichen Gründe für das letztendliche Scheitern dieser Revolution an – von Manipulationen durch die Regierung, was auch die Medien beinhaltet, bis hin zu falschen, hohlen und verratenen Idealen der Bewegung selbst. Dabei legt er Wert darauf, vor allem die Verfehlungen und Versäumnisse der Obrigkeit hervorzuheben, die in deren Fassung des Geschehenen freilich keinen Platz haben.

Rushdie geht noch einen Schritt weiter, indem er nicht nur verdeutlicht, dass es noch eine weitere ›Wahrheit‹ in Opposition zu der der Starken und Mächtigen gibt, sondern unzählige – nämlich „as many versions of India as Indians“ (MC, S. 373) und global gesehen: so viele Versionen der Weltgeschichte wie es Weltenbürger gibt.

Um dieses Ziel zu erreichen, bedienen sich sowohl Pynchon als auch Rushdie des Konzepts des ›mittleren Heldentums‹. In *Midnight's Children* liegt das Augenmerk auf einem einzelnen, in *Vineland* auf mehreren ›mittleren Helden‹. In beiden Fällen sind reale Persönlichkeiten wie Ronald Reagan oder Richard Nixon bzw. Ministerpräsident Nehru oder Indira Gandhi nur entpersonalisierte Randfiguren. Während Pynchon allerdings dennoch die horrende Wirkung dieser Autoritäten im Hintergrund auf das Privatleben der normalen Bevölkerung hervorkehrt, zeigt Rushdie anhand seiner Hauptfigur und deren mehr als freizügigem Umgang mit historischen Fakten, wie leicht sich Geschichte unauffällig verzerren und verfälschen lässt.

Beide Autoren beschäftigen sich also mit der Manipulation historischer Tatsachen durch bestimmte Instanzen. Pynchon macht keinen Hehl daraus, dass sich in seinen Augen die politische Spitze des Landes Geschichte so zurechtbiegt, wie dies gerade benötigt wird. Rushdie hingegen geht etwas subtiler vor und lässt zunächst Saleem – es sei an dieser Stelle an die Fehler in Bezug auf beglaubigte Fakten und Tatsachen erinnert – als Missetäter dastehen, um dann die Rezipienten mittels metanarrativer Kommentare in die richtige Richtung zu lenken.

7.3. Zeit und Raum – Cause and Effect

Wie es sich für Vertreter der Gattung des postmodernen historischen Romans gehört, entsagt sowohl *Midnight's Children* als auch *Vineland* einer traditionellen Auffassung von linearer Geschichtsschreibung. In beiden Fällen findet sich eine verdrehte Chronologie und das herkömmliche Prinzip der Zeit, sowie das von Ursache und Wirkung wird auf den Kopf gestellt. Zeit ist hier nun etwas, aus dem man sich einfach ausklinken und in das man nach Belieben wieder einsteigen kann, mit dem Unterschied, dass der Konflikt mit den chronologischen Zwängen bei Rushdie die Erzählung und bei Pynchon die Protagonisten an sich betrifft. Wenn Saleem sagt: „I must return (Padma is frowning) to the banal chain of cause-and-effect“, (MC, S. 410) bezieht er sich damit darauf, dass er erneut von seinem eigentlichen Thema abgekommen ist und seine Zuhörerinnen Padma darauf besteht, dass er sich wieder den essentiellen Dingen seiner Geschichte widmet. Wenn sich Frenesi allerdings fühlt, „as if they'd been kept safe in some time-free zone all these years but now, at the unreadable whim of something in power, must reenter the clockwork of cause and effect“, (VL, S. 90) bedeutet das, sie als Person war durch ihr Leben im Untergrund sicher

vor dem Zugriff der Zeit und muss sich nun, da sich die Sachlage verändert hat, wieder mit der Realität und auch mit ihrer Vergangenheit auseinandersetzen.

Ganz nach Amy Elias' Konzept der „spatialized History“²⁰¹ wird Geschichte in den Werken Rushdies und Pynchons trotz der großen Bedeutung genauer Zeit- und Datumsangaben oftmals als ›Raum‹ angesehen.

Obleich Pynchons Version von 1984 Zeit als eine zentrale Metapher wählt, ist *Vineland* jedoch vor allem ein Roman des Raums. [...] Merkwürdiges passiert in *Vineland*: ganz plötzlich stellt der Leser fest, daß fast alle Menschen unterwegs sind, daß aber eigentlich keiner der [...] Zentralgestalten des Romans – Zoyd, Prairie, DL, Frenesi – über einen geographisch fixierbaren Ausgangspunkt verfügt bzw. irgendeine lokalisierbare Form von Heimat kennt. Der geographische Raum, die Straße insbesondere, wird zum Zufluchtsort der notgedrungen hypermobilen (weil verfolgten) Existenzen. Authentisch ›ver-ortetes‹ Leben ist im Amerika der Reagan-Zeit für die Protagonistinnen und Protagonisten des Romans kaum zu führen. Aber es gibt einen Fluchtpunkt ihrer hektisch-nervösen Bewegung im Raum: *Vineland*.²⁰²

Ähnliches trifft auf Saleem Sinai zu. Zwar ist er nicht einer permanenten Verfolgung durch die Staatsmacht ausgesetzt, doch bewegt auch er sich bei seinem Versuch, die Geschichte seiner Familie und seines Landes zu rekonstruieren, unaufhörlich durch die Jahrzehnte und den gesamten indischen Subkontinent – von Dhaka bis Rawalpindi, von Bombay bis Kaschmir.

Demnach lässt sich die folgende Aussage Hanjo Berressems über Pynchons *Vineland* ebenso eins zu eins auf Rushdies *Midnight's Children* übertragen:

The twisting of space is related to the twisting of time and vice versa by the fact that the trauma of the story (what one might call its historical and historiographical kernel; the ›real‹ event) is set in a past that the characters in the story as well as the story itself both try to recreate and recapture.²⁰³

7.4. Fakt und Fiktion – Alternative Realitäten und Parallelwelten

Vineland und *Midnight's Children* sind beide per Definition nicht nur historische, sondern auch in hohem Maße politische Romane, da sie sich, wie bereits mehrfach gezeigt wurde, offen gegen die starre und in Form gepresste ›objektive Wahrheit‹ über die Geschichte ihrer jeweiligen Herkunftsländer auflehnen. Rushdie selbst hat sogar betont, dass er seinen

²⁰¹ Vgl.: Elias, Amy J.: Spatializing History. S. 5 f. bzw. Kapitel 4.3. dieser Arbeit

²⁰² Reinhart, Werner: Pikareske Romane der 80er Jahre. S. 533

²⁰³ Berressem, Hanjo: „Forward Retreat“. S. 363

Roman mehr als politischen denn als historischen versteht²⁰⁴ und wie wichtig es in Anbetracht der Umstände ist, ein Gegengewicht zur offiziellen, von der Regierung beglaubigten Variante der Historie anzubieten.

And particularly at times when the State takes reality into its own hands, and sets about distorting it, altering the past to fit its present needs, then the making of the alternative realities of art, including the novel of memory, becomes politicized. [...] Writers and politicians are natural rivals. Both groups try to make the world in their own images; they fight for the same territory. And the novel is one way of denying the official ›politicians‹ version of truth.²⁰⁵

Zur definitiven Abgrenzung gegenüber propagierter Versionen der Geschichte, die vorgeben, sich strikt an die Fakten zu halten und nichts hinzuzufügen, zu verdrehen oder zu verheimlichen, wählen Pynchon und Rushdie das andere Extrem. Weder in *Midnight's Children* noch in *Vineland* kann eine klare Trennlinie zwischen Fakt und Fiktion, zwischen Realem und Fantastischem, zwischen Alltäglichem und Übernatürlichem gezogen werden. Beide sind auf die ihnen jeweils eigene Art und Weise eine Mischung aus historischen Fakten, wilden Fiktionen, Mythen, Legenden, magischen Elementen und Versatzstücken aus der Alltagskultur.

Zusätzlich bieten beide Autoren ihren Protagonisten Rückzugsorte vor der deprimierenden und niederschmetternden Realität. Während das restliche Amerika für Zoyd, Prairie und all die anderen gewisse Gefahren und Einschränkungen birgt, ist *Vineland* ein Platz,

[...] where limited communities can come together and begin the tenuous, delicate work of reconstituting and regenerating a communal ideal. The family, the home, and the natural world are no longer scenes of devastations, but are instead opportunities for reconciliation, renewal, and especially survival. [...] The novel focuses on limited social structures, the preservation of the individual, the strengthening of the community, and the restoration of ethical relations.²⁰⁶

Vineland ist eine Parallelwelt zur ›Big-Brother-Wirklichkeit‹ der Reagan-80er, wo „the values the Nixon-Reagan era stole from the sixties“²⁰⁷, unbeschadet fortbestehen können. Der amerikanische Traum bzw. Mythos von Freiheit, der unter der staatlichen

²⁰⁴ Vgl. hierzu Chaudhuri, Una: *Imaginative Maps*.

²⁰⁵ Rushdie, Salman: *Imaginary Homelands*. S. 14

²⁰⁶ Conner, Marc C.: *Postmodern Exhaustion: Thomas Pynchon's ›Vineland‹ and the Aesthetic of the Beautiful*. In: *Studies in American Fiction*. 24, 1. 1996. S. 65. In: URL.: <http://go.galegroup.com/ps/i.do?&id=GALE%7CA18439278&v=2.1&u=43wien&it=r&p=LitRC&sw=w> [25.08.2010]

²⁰⁷ Rushdie, Salman: *Thomas Pynchon*. S. 356

Überwachung und Manipulation zu einer reinen Farce verkommen ist, kann in Vineland noch ausgelebt und praktiziert werden.

In *Midnight's Children* gibt es einen ähnlichen Raum, der vor Zugriffen von außen sicher ist. Saleems Kopf bietet den Mitternachtskindern einen Ort, an dem sie unabhängig von ihrer Herkunft, ihrer Kastenzugehörigkeit und ihrer Hautfarbe zu ihren nächtlichen Treffen zusammenkommen und sich austauschen können. Doch im Gegensatz zu Vineland, das letztendlich gerettet wird und als Bastion wahrer Werte und Ideale erhalten bleibt, zerplatzt Saleems Traum von einem ›dritten Prinzip‹ wie eine Seifenblase. Vergeblich fleht er die anderen Mitglieder der ›Midnight Children's Conference‹ an: „Do not let this happen! Do not permit the endless duality of masses-and-classes, capital-and-labour, them-and-us to come between us! We [...] must be a third principle, we must be the force which drives between the horns of the dilemma;” (MC, S. 354) Doch die Beeinflussung der Kinder durch ihre Eltern, ihre Lebensumstände und die sie umgebenden Ideologien ist stärker als Saleems Aufruf zu einer neuen Weltordnung. Schließlich infiltrieren die Vorurteile, Weltbilder und Klassenunterschiede auch das Bewusstsein der Mitternachtskinder und führen zu einer Auflösung der Konferenz und damit der geschützten Parallelwelt in Saleems Kopf.

7.5. Divorce between News and Reality – Verzerrung der Geschichte durch die Medien

Medien – sie dienen der Unterhaltung und sind ein wichtiger Bestandteil der Informationsverbreitung, sie beschleunigen Kommunikationsprozesse und verbinden das Individuum mit der Außenwelt; sie sind schlicht aus dem alltäglichen Leben nicht mehr wegzudenken. Medien sind ein nützliches und wertvolles Werkzeug der modernen Welt, doch können sie auch immensen Schaden anrichten, wenn sie für unlautere Zwecke missbraucht und von der Rezipientenschaft unreflektiert hingenommen werden.

Pynchon zeigt in *Vineland*, wie sehr vor allem das Fernsehen dazu beigetragen hat, dass sich die USA und deren Geschichte zu dem entwickelt haben, was sie heute (1984) sind. Mit Hilfe der bewegten Bilder wurde eine Revolution zerschlagen, eine ganze Generation von Andersdenkenden zum Schweigen gebracht und anschließend selbst vom Sog des Bildschirms erfasst, um erneute Auflehnungen gegen das Establishment zu unterbinden. Pynchon hebt die vielfältige Macht der Medien nur selten durch explizite Kommentare wie die folgenden hervor: „Minute the Tube got hold of you folks that was it, that whole

alternative America, [...] sold it all to your real enemies, and even in 1970 dollars – it was way too cheap...” (VL, S. 373), oder: „They just let us forget. Give us too much to process, fill up every minute, keep us distracted, it’s what the Tube is for, [...] – just another way to claim our attention [...]” (VL, S. 314)

Viel häufiger spielt Pynchon mit Bildern, die die Allgegenwart des TV verdeutlichen und in ihrer Summe erahnen lassen, dass jeder Lebensbereich bereits zu einem gewissen Grad unter dem Einfluss der elektronischen Medien steht. Selbst unscheinbare, beiläufige Szenen des Alltags sind davon betroffen: „It was just before prime time, with the light outdoors not quite gone [...]“ (VL, S. 194) oder:

She swung the TV set around now [...] when all at once what should occur for her but the primal Tubefreak [sic!] miracle, in the form of a brisk manly knock at the screen door in the kitchen, and there outside on the landing, through the screen, broke up into little dots like pixels of a video image, only squarer, was this large, handsome U.S. Marshal, in full uniform [...]. (VL, S. 84)

Salman Rushdie findet in seinem Roman, der sich im Gegensatz zu *Vineland* durch eine hohe Dichte an metanarrativen und metahistoriographischen Anmerkungen auszeichnet, auch in diesem Fall deutlichere Worte bezüglich der Rolle der Medien in dem äußerst komplizierten Akt der Geschichtsschreibung und -vermittlung. Zwar nimmt dieser Themenkomplex bei weitem keinen so breiten Raum ein wie bei Pynchon, doch ist die Botschaft dessen ungeachtet mehr als deutlich: Geschichte ist immer von der Interpretation des Betrachters abhängig und die Medien sind ein willkommenes Hilfsmittel zur Verbreitung und Verifizierung angeblicher Wahrheiten.

Rushdies Erzähler Saleem Sinai muss schmerzlich feststellen, dass die offiziellen Meldungen der Kriegsberichterstattung über die Kämpfe zwischen Indien und China im Jahr 1962 bzw. zwischen Indien und Pakistan 1965 auf beiden Seiten nicht mehr als ein Teil der Propagandamaschinerie des jeweiligen Staates sind. Die Entscheidung, wem man noch glauben kann und welche Schlagzeilen vertrauenswürdig sind, verkommt zu einem reinen Glücksspiel, das Saleem wie folgt kommentiert: „Hidden behind newspaper reports [...] the truth [...] became a ghostly uncertain thing“. (MC, S. 468) Da jede Regierung sich selbst und die eigene Position vor allem in Kriegszeiten so vorteilhaft wie möglich darstellen möchte und es, wie Saleem immer wieder festhält, so viele Wahrheiten wie Blickwinkel gibt, publizieren Zeitungen freilich konträre Darstellungen der Ereignisse. Der Erzähler illustriert solche voneinander abweichenden Berichte für sein Publikum:

October 9th – INDIAN ARMY POISED FOR ALL-OUT EFFORT – [...] October 15th – UNPROVOKED ATTACK ON INDIA – [...] On October 20th, the Indian forces were defeated – thrashed – by Chinese at Thag La ridge. An official Peking statement announced: *In self-defence, Chinese frontier guards were compelled to strike back resolutely.* (MC, S. 414)

Sowohl Indien als auch China weisen jede Schuld von sich. Zwar beteuern beide ihre militärische Stärke, doch schieben sie die Verantwortung für die Kampfhandlungen der jeweils anderen Partei zu. Keiner will begonnen haben, wenn auch im Endeffekt beide zu den Waffen gegriffen haben. Saleem erkennt, im Gegensatz zu der Masse der Rezipienten, die die Ausführungen der Medien unhinterfragt lässt, dass nicht immer alles so ist, wie es in der Öffentlichkeit dargestellt wird und dass Tatsachen oft mit der Absicht, den eigenen Standpunkt zu bekräftigen und die Gegner unbeliebt zu machen, verdreht werden. So muss Saleem im Nachhinein zugeben: „[T]elecommunications struck the fear of God and China into our hearts.” (MC, S. 419)

Da er sich selbst auch als Historiograph seines Landes und seiner Familie versteht, versucht Saleem sich trotz der unbestreitbaren Schwächen seiner Arbeitsweise immer wieder auf die „good hard facts“ (MC, S. 470) zurückzubedenken. Doch er muss sich unweigerlich fragen:

But which facts? One week before my eighteenth birthday, on August 8th, did Pakistani troops in civilian clothing cross ceasefire line in Kashmir and infiltrate the Indian sector, or did they not? In Dehli, Prime Minister Shastri announced ›massive infiltration...to subvert the state‹; but here is Zulfikar Ali Bhutto, Pakistan's Foreign Minister, with his riposte: ›We categorically deny any involvement in the rising against tyranny by indigenous people of Kashmir.‹ (MC, S. 470)

Nicht nur die Printmedien, auch das Radio verbreitet seine parteiischen Informationen – ja mehr noch – es wird selbst zum Akteur in Kriegsuniform:

And on the Radio, what destruction, what mayhem! In the first five days of the war Voice of Pakistan announced the destruction of more aircraft than India had ever possessed; in eight days, All-India Radio massacred the Pakistan Army down to, and considerably beyond, the last man. (MC, S. 471 f.)

Durch die Gegenüberstellung konkurrierender Versionen wird der Krieg als Medienereignis zur Anschauung gebracht; nicht mehr Armeen kämpfen gegeneinander, sondern propagandistische Beschreibungen von Ereignissen stehen sich gegenüber. Während die Syntax das Radio zum Agens werden lässt, das die feindselige Armee niedermacht, verdeutlicht die groteske Übertreibung den kontrafaktischen Charakter der Nachrichten [...].²⁰⁸

²⁰⁸ Nünning, Ansgar: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. (Bd. 2). S. 338 f.

Diese Diskrepanz zwischen den tatsächlichen historischen Begebenheiten und den diversen Meldungen der Medien, die Saleem als „Divorce between news and reality“ (MC, S. 464) bezeichnet, macht es jedem gewissenhaften Geschichtsschreiber schier unmöglich, unumstößliche Fakten herauszufiltern. Selbst die ehrenwerteste Absicht, sich bei historiographischen Belangen strikt an historische Tatsachen zu halten, muss zwangsläufig daran scheitern, dass ebendiese Tatsachen viel zu leicht zu manipulieren sind. Hinzu kommt, dass vor dem Hintergrund staatlicher Interessen und Ideologien die Fakten des einen Landes von der gegnerischen Seite als Fiktion wahrgenommen werden und umgekehrt.

7.6. Die Hoffnung stirbt zuletzt...Oder überlebt sie doch?

Die Analyse von Rushdies *Midnight's Children* und Pynchons *Vineland* vermittelt sowohl von der Geschichtsschreibung als auch von der Geschichte an sich ein recht bedrückendes Bild. Saleem glaubte daran, dass die Mitternachtskinder zu einer neuen, besseren und gerechteren Weltordnung beitragen und an einem vereinten Indien mitwirken könnten. Er wurde eines Besseren belehrt und musste mit ansehen, wie seine unerfüllten Hoffnungen stellvertretend für den indischen Subkontinent seinen eigenen Körper zerstörten. „I mean quite simply [...] that my poor body, buffed by too much history, has started coming apart at the seams.“ (MC, S. 43)

Frenesi, Zoyd und DL, Vertreter der Protestbewegung der 60er Jahre, glaubten daran, dass sie zu einer neuen, besseren und gerechteren Weltordnung beitragen und an einem freien Amerika mitwirken könnten. Sie wurden eines Besseren belehrt. Ähnlich wie in Saleems Fall sucht sich auch in *Vineland* das Unrecht einen Ort bzw. einen Körper, an dem es gut sichtbar erhalten bleiben kann. Einerseits müssen die Thanatoiden als Mahnmale ihrer Generation herhalten. „What was done to them – they carry it right out on their bodies – written down for – all to see!“ (VL, S. 174) Andererseits erhält sich das Übel direkt in den Gesichtern der Missetäter: „When power corrupts, it keeps log of its progress, written into that most sensitive memory device, the human face.“ (VL, S. 195)

Alles in allem könnte man also meinen, der Nachgeschmack, den die Werke hinterlassen wollen, sei ein pessimistischer, doch dem ist definitiv nicht so. Rushdie und Pynchon stellen der gescheiterten Vergangenheit jeweils einen möglicherweise positiven Ausblick auf die Zukunft gegenüber, der bei beiden Autoren von der nächsten Generation, von den Kindern abhängig ist.

Bei Pynchon entkommt Prairie in letzter Sekunde ihrem Verfolger und so besteht die Chance auf eine eventuell erfolgreichere Rebellion weiter. Prairies Vorfahren haben gekämpft, verloren und sind dennoch ihrer Sache treu geblieben. Jetzt obliegt es dem Mädchen, in die Fußstapfen ihrer Ahnen zu treten und einen neuen Versuch zu wagen, sich gegen die erdrückende Macht der Obrigkeit aufzulehnen.

In *Midnight's Children* liegt die Hoffnung auf eine bessere Zukunft ebenso in den Händen der Kinder:

Aadam Sinai arrived at a night-shadowed slum on June 25th, 1975. And the time? The time matters, too. As I said: at night. No, it's important to be more... On the stroke of midnight, as a matter of fact. Clock-hands joined palms. Oh, spell it out, spell it out: at the precise instant of India's arrival at Emergency, he emerged. There were gasps; and, across the country, silences and fears. And owing to the occult tyrannies of that benighted hour, he was mysteriously handcuffed to history, his destinies indissolubly chained to those of his country. Unprophesied, uncelebrated, he came; no prime ministers wrote him letters; but, just the same, as my time of connection neared its end, his began. (MC, S. 586)

Salman Rushdie betonte in einem Interview zusätzlich, dass er seine Leser nicht mit einem negativen Gefühl zurücklassen wollte, wobei die Quintessenz seiner Worte nicht weniger auf *Vineland*, denn auf *Midnight's Children* zutrifft:

Because, first of all, it's not supposed to be a despairing view of India today but of that generation. In the book, the children are a kind of metaphor for potential destroyed, or hope betrayed, or whatever. And I think that's kind of true about what has happened in India since 1947. But the book implies that there's another generation on the way, you know. It's not supposed to say this is the end of possibility. I don't believe that. The new generation, Saleem's ›son‹, is crafty. He listens. He's not so quick to leap into speech. And he's a bully also. Everybody does what he wants. I think that the book is not to be read as a kind of allegory of despair. You have to remember that it was written very largely during and immediately after the Emergency, which were not optimistic times. And so if it bears the mark of that, it's not surprising.²⁰⁹

Wie der Vergleich von Rushdies *Midnight's Children* und Pynchons *Vineland* eindeutig gezeigt hat, sind sich die beiden Werke hinsichtlich ihres Umgangs mit Geschichte trotz aller kulturellen und biographischen Unterschiede ihrer Verfasser sehr ähnlich. Die größte Abweichung besteht wohl darin, dass Rushdies Text mit unzähligen metanarrativen und metahistoriographischen Kommentaren gespickt ist, worauf Pynchon großteils verzichtet hat. Ansonsten arbeiten beide mit den wichtigen Faktoren ›Erzählen‹ und ›Erinnern‹, verdeutlichen die Verknüpfung zwischen öffentlicher und privater Geschichte und bieten

²⁰⁹ Chaudhuri, Una: Imaginative Maps.

Alternativen zur regierungsamtlichen Version der Historie an. Die Verzerrung historischer Tatsachen durch die Medien spielt ebenso eine wichtige Rolle wie die Auffassung der Geschichte als räumliches Konstrukt. Schließlich relativieren beide Autoren den pessimistischen Eindruck, den der Rezipient vermutlich im Laufe der Lektüre gewonnen hat, durch das Potential einer neuen Generation.

8. NACHWORT

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, sollte im Rahmen dieser Diplomarbeit ergründet werden, wie bzw. ob sich die Konzepte der historischen Faktentreue und der künstlerischen Freiheit vereinbaren lassen. Wie sich gezeigt hat, kann dieses komplexe und kontrovers diskutierte Unterfangen in der Gattung des historischen Romans und vor allem in dessen postmoderner Ausgestaltung gelingen.

Während zu Zeiten Walter Scotts die Verbindung von Dichtung und geschichtlich verbürgten Tatsachen noch kritisch beäugt wurde und folglich danach zu trachten war, die Fakten nicht zu verbiegen oder zu verschleiern, um ein möglichst „wahres Abbild zu geben“²¹⁰, löst sich diese Problematik in der Postmoderne schier in Luft auf und wird durch eine andere ersetzt. Bei Scott wurde noch davon ausgegangen, dem vorhandenen Quellenmaterial sei uneingeschränkt Glauben zu schenken, was zwangsläufig dazu führte, dass trotz des Fokus auf fiktive Helden und eine fiktive Handlung die Werke stets auf ihren historischen Kern hin ausgerichtet waren. Geschichte spielt, wie der Name schon sagt, freilich auch im postmodernen historischen Roman eine wesentliche Rolle, doch die Frage nach der Rechtmäßigkeit einer Allianz von Literatur und Historie ist dem Zweifel an der Existenz allgemeingültiger Wahrheiten und unumstößlicher Fakten gewichen.

Der postmoderne historische Romancier ist sich bewusst, dass jene überlieferte Geschichte, die ihm in welcher Form auch immer zur Verfügung steht und als Hintergrund für seine Erzählung dient, nicht den Ereignissen entspricht, die sich in der Realität zugetragen haben, ja dass sie diesen gar nicht entsprechen kann, da auch Historiographen, die Geschichtsbücher schreiben oder historisches Faktenmaterial und Quellen zusammentragen, immer bis zu einem gewissen Grad von ihren subjektiven Meinungen, Weltanschauungen und Vorurteilen beeinflusst sind. Wie es Rushdie so schön formulierte: „There are as many versions of India as Indians“. (MC, S. 373) Übersetzt heißt das: Jeder Mensch, ob professioneller Geschichtsschreiber oder einfacher Bürger, hat seine eigene Version des Geschehenen, ganz gleich, ob Regierungen oder andere Mächte ihre Variante als einzig richtige durchsetzen wollen. Somit erübrigt sich das Problem der schwierigen Liaison von historischen Wahrheiten und deren literarischer Umsetzung vollends, da das Bestehen ebensolcher Wahrheiten an sich nicht mehr für möglich erachtet wird.

²¹⁰ Aust, Hugo: Der historische Roman. S. 67

Hinzu kommt, dass vor allem die private Geschichte eines jeden Individuums, die, da sie aus der offiziellen Historie meist ausgeschlossen wird, im historischen Roman besondere Beachtung findet, stark von persönlichen Erinnerungen abhängig ist.

Dieser Thematik widmet sich Salman Rushdie in seinen *Midnight's Children* sehr ausführlich und kehrt hervor, dass die Vergangenheit in der Gegenwart immer nur durch den Filter einer unzuverlässigen Erinnerung zugänglich ist. Dieser Umstand ist allerdings nichts Verwerfliches oder Vertuschenswertes, denn er entspricht genau dem Credo des postmodernen Geschichtsromans, aufzudecken, wie die Konstruktion von Geschichte funktioniert. Diese ist beeinflusst durch die Erinnerung, den Wissensstand, die kulturelle Prägung und die Ideologien ihres Verfassers. Am Ende ist von dem tatsächlichen Ereignis und der ursprünglichen Realität kaum etwas übrig.

Ebenso bedeutend wie Rushdies ›Memory's Truth‹ ist im Zusammenhang mit der Erschaffung von Historie die Manipulation ebendieser durch vorherrschende Instanzen. Thomas Pynchon übt in *Vineland* noch nachdrücklicher als Salman Rushdie in *Midnight's Children* intensive Kritik an dieser Praxis und prangert offen die Methoden und Werkzeuge der Mächtigen zur Verfälschung der Geschichte zu deren Gunsten an – Zeugen werden zum Schweigen gebracht oder gar zum Spitzeltum verführt, die Medien verdrehen die Ereignisse im Sinne der Regierung und unliebsame Gegner werden in den Untergrund verbannt und öffentlich diskreditiert, um ihre Glaubwürdigkeit zu unterwandern.

Geschichte, so das Fazit der vorliegenden Untersuchung, ist kein in Stein gemeißelter, unveränderlicher Akt, sondern etwas Lebendiges und Wandelbares. Sie wird teilweise gewissenhaft recherchiert, geschrieben, manipuliert und zurechtgebogen, aber ebenso passiert sie ohne großes Zutun tagtäglich nicht nur auf der großen Weltbühne, sondern auch hinter verschlossenen Türen in privaten Wohnzimmern.

Das große Verdienst des historischen Romans liegt nun darin begründet, dass er hinter diese verschlossenen Türen blickt und versucht, alternativ diese großteils unbekannten, privaten Geschichten zu erzählen. Der postmoderne historische Roman geht noch einen Schritt weiter und bietet Gegengeschichten zur propagierten Version an. Er eröffnet neue Blickwinkel und Einsichten und regt dazu an, Historie nicht unreflektiert hinzunehmen, sondern sie selbst zu entdecken und zu beeinflussen.

Um diese Ziele zu erreichen, ist freilich ein gewisses Maß an Fiktion ebenso unumgänglich wie fruchtbar und bereichernd. Die Geschichten kleiner, unbedeutender Individuen, wie sie den Rezipienten in *Midnight's Children* oder *Vineland* begegnen, werden üblicherweise nicht dokumentiert, wie dies bei Königen, Staatsmännern, Künstlern oder herausragenden

Wissenschaftlern der Fall ist. Es gibt keine Quellen, die einen so detaillierten Einblick in das Leben der einfachen Bevölkerung geben und daher braucht es Autoren wie Rushdie oder Pynchon, die das erfinden, was uns die Geschichtsbücher vorenthalten.

QUELLENVERZEICHNIS

Primärliteratur:

Pynchon, Thomas: Vineland. London: Vintage Books. 2000

Rushdie, Salman: Midnight's Children. London: Vintage Books. 2009

Scott, Walter: Dedicatory Epistle to the Rev. Dr. Dryasdust, F.A.S. Residing at the Castle Gate, York. In: The Waverly Novels. Ivanhoe. Edinburgh: Adam and Charles Black. 1860. S. 16-33

Scott, Walter: Waverly or 'Tis Sixty Years Since. Oxford: Oxford University Press. 2008 (Oxford World's Classics)

Sekundärliteratur:

Achilles, Jochen: Von der Moderne zur Postmoderne: Zu den Entstehungsbedingungen einer neuen Ästhetik. In: Hoffmann, Gerhard [Hrsg.]: Der zeitgenössische amerikanische Roman: Von der Moderne zur Postmoderne. Bd. 2.: Tendenzen und Gruppierungen. München: Wilhelm Fink Verlag. 1988. S. 7-30

Aristoteles: Poetik. [übers. und erkl. von Adolf Stahr]. Stuttgart: Kraiss & Hoffmann. 1859

Aust, Hugo: Der historische Roman. Stuttgart/Weimar: Metzler. 1994 (Sammlung Metzler, Bd. 278)

Aust, Hugo: Die Ordnung des Erzählens oder Die Geburt der Geschichte aus dem Geist des Romans. In: Holzner, Johann/Wiesmüller, Wolfgang [Hrsg.]: Ästhetik der Geschichte. Innsbruck: Institut für Germanistik. 1995 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe, Bd. 54). S. 39-59

A.S.: Postmoderne & Postmoderne Literatur. In: Burdorf, Dieter [u.a.] [Hrsg.]: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3. neu bearb. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler. 2007. S. 602f.

Banerjee, Mita: The Chutneyfication of History. Salman Rushdie, Michael Ondaatje, Bharati Mukherjee and the Postcolonial Debate. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter. 2002 (American Studies – A Monograph Series, Vol. 95)

Berger, James: Cultural Trauma and the ›Timeless Burst‹: Pynchon's Revision of Nostalgia in *Vineland*. In: Postmodern Culture. 5, 3. 1995. In: URL.: http://www.themodernword.com/pynchon/papers_berger.html [04.06.2010]

Berressem, Hanjo: „Forward Retreat“: Thomas Pynchon's *Vineland*. In: Engler, Bernd/Müller, Kurt [Hrsg.]: *Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature*. Paderborn/München [u.a.]: Ferdinand Schöningh. 1994 (Beiträge zur Englischen und Amerikanischen Literatur). S. 357-371

Booker, M. Keith: Introduction. Salman Rushdie: The Development of a Literary reputation. In: ders. [Hrsg.]: *Critical Essays on Salman Rushdie*. New York: G. K. Hall & Co. 1999. S. 1-15

Booker, M. Keith: *Midnight's Children*, History, and the Complexity: Reading Rushdie after the Cold War. In: ders. [Hrsg.]: *Critical Essays on Salman Rushdie*. New York: G. K. Hall & Co. 1999. S. 283-313

Brooks, David: Salman Rushdie [Interview]. März 1984. In: Reder, Michael [Hrsg.]: *Conversations with Salman Rushdie*. Jackson: University Press of Mississippi. 2000. S. 57-71

Chaudhuri, Una: Imaginative Maps: Excerpts from a Conversation with Salman Rushdie [Interview]. 1983. In: Pradyumna, S. Chauhan [Hrsg.]: *Salman Rushdie Interviews. A Sourcebook of his Ideas*. Santa Barbara: Greenwood Press. 2001. In: URL.: http://www.subir.com/rushdie/uc_maps.html [17.08.2010]

Collingwood, Robin George: Philosophie der Geschichte. [aus d. Englischen von Dr. Gertrud Herding]. Stuttgart: W. Kohlhammer. 1955

Conner, Marc C.: Postmodern Exhaustion: Thomas Pynchon's ›Vineland‹ and the Aesthetic of the Beautiful. In: Studies in American Fiction. 24, 1. 1996. S. 65. In: URL.: <http://go.galegroup.com/ps/i.do?&id=GALE%7CA18439278&v=2.1&u=43wien&it=r&p=LitRC&sw=w> [25.08.2010]

Cowart, David: Attenuated Postmodernism: Pynchon's Vineland. In: Green, Geoffrey/Greiner, Donald J./McCaffery, Larry [Hrsg.]: The Vineland Papers. Critical Takes on Pynchon's Novel. Dalkey Archive Press. 1994. S. 3-13

D.F.: Historischer Roman. In: Burdorf, Dieter [u.a.] [Hrsg.]: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3. neu bearb. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler. 2007. S. 318f.

DoCarmo, Stephen N.: History, Refusal and the Strategic-Essentialist Politics of Pynchon's Vineland. In: Pynchon Notes. 44-45. 1999. S. 173-194

Durix, Jean-Pierre: Salman Rushdie [Interview]. September 1982. In: Reder, Michael [Hrsg.]: Conversations with Salman Rushdie. Jackson: University Press of Mississippi. 2000. S. 8-16

Eggert, Hartmut: Historischer Roman. In: Fricke, Harald: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. II. Berlin/New York: Walter de Gruyter. 2000. S. 53-55

Elias, Amy J.: Spatializing History: Representing History in the Postmodernist Novel. Pennsylvania: Univ. Diss., 1991

Engler, Bernd: The Dismemberment of Clio: Fictionality, Narrativity, and the Construction of Historical Reality in Historiographic Metafiction. In: Engler, Bernd/Müller, Kurt [Hrsg.]: Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature. Paderborn/München [u.a.]: Ferdinand Schöningh. 1994 (Beiträge zur Englischen und Amerikanischen Literatur). S. 13-33

Fludernik, Monika: History and Metafiction: Experientiality, Causality, and Myth. In: Engler, Bernd/Müller, Kurt [Hrsg.]: *Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature*. Paderborn/München [u.a.]: Ferdinand Schöningh. 1994 (Beiträge zur Englischen und Amerikanischen Literatur). S. 81-101

Frye, Northrop: *Analyse der Literaturkritik*. [aus d. Amerikanischen von Edgar Lohner und Henning Clewing]. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag. 1964

Fugmann, Nicole: Situating Postmodern Aesthetics: Salman Rushdie's Spatial Historiography. In: Grabes, Herbert [Hrsg.]: *REAL. Yearbook of Research in English and American Literature*. Tübingen: Gunter Narr. 13, 1997 (Literature and Philosophy). S. 333-345

Geppert, Hans Vilmar: *Der ›andere‹ historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*. Tübingen: Niemeyer. 1976 (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 42)

Geppert, Hans Vilmar: *Im imaginären Exil. Anmerkungen zu Tradition, Moderne und Postmoderne im historischen Roman*. In: Bartl, Andrea [Hrsg.]: *›In Spuren gehen...‹: Festschrift für Helmut Koopmann*. Tübingen: Niemeyer. 1998. S. 359-374

Gorra, Michael: *›This Angrezi in which I am forced to write‹: On the Language of *Midnight's Children**. In: Booker, M. Keith [Hrsg.]: *Critical Essays on Salman Rushdie*. New York: G. K. Hall & Co. 1999. S. 188-204

Hartung, Heike: *Die dezentrale Geschichte. Historisches Erzählen und literarische Geschichte(n) bei Peter Ackroyd, Graham Swift und Salman Rushdie*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier. 2002 (Studien zur anglistischen Literatur- und Sprachwissenschaft, Bd. 16)

Hassan, Ihab: *Die Frage des Postmodernismus*. In: Hoffmann, Gerhard [Hrsg.]: *Der zeitgenössische amerikanische Roman: Von der Moderne zur Postmoderne*. Bd. 3.: Autoren. München: Wilhelm Fink Verlag. 1988. S. 355-364

Hassan, Ihab: Noch einmal: Die Postmoderne. In: Hoffmann, Gerhard [Hrsg.]: Der zeitgenössische amerikanische Roman: Von der Moderne zur Postmoderne. Bd. 3.: Autoren. München: Wilhelm Fink Verlag. 1988. S. 365-374

Hassumani, Sabrina: Salman Rushdie. A Postmodern Reading of His Major Works. Madison/Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press. 2002

Hayles, N. Katherine: ›Who was Saved?‹: Families, Snitches, and Recuperation in Pynchon's Vineland. In: Green, Geoffrey/Greiner, Donald J./McCaffery, Larry [Hrsg.]: The Vineland Papers. Critical Takes on Pynchon's Novel. Dalkey Archive Press. 1994. S. 14-30

Hirsch, Bernd: Geschichte und Geschichten. Zum Verhältnis von Historizität, Historiographie und Narrativität in den Romanen Salman Rushdies. Heidelberg: Winter. 2001 (Anglistische Forschungen, Bd. 300)

Hitchens, Christopher: Salman Rushdie: ›Even This Colossal Threat Did Not Work. Live Goes On.‹ [Interview]. Oktober 1997. In: The Progressive. In: URL.: http://findarticles.com/p/articles/mi_m1295/is_n10_v61/ai_19841067/?tag=content;coll [24.06.2010]

Hite, Molly: Feminist Theory and the Politics of Vineland. In: Green, Geoffrey/Greiner, Donald J./McCaffery, Larry [Hrsg.]: The Vineland Papers. Critical Takes on Pynchon's Novel. Dalkey Archive Press. 1994. S. 135-153

Hoffmann, Gerhard: Das narrative System der Postmoderne und die Auflösung des Charakters im Erzähltext: Die Rekonstruktionsformen von Handeln und Bewußtsein. In: derselbe [Hrsg.]: Der zeitgenössische amerikanische Roman: Von der Moderne zur Postmoderne. Bd. 1.: Elemente und Perspektiven. München: Wilhelm Fink Verlag. 1988. S. 145-224

Höyng, Peter: ›Erzähl doch keine Geschichte‹. Zum Verhältnis von Geschichtsschreibung und erzählender Literatur. In: Scheuer, Helmut [Hrsg.]: Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung. 1991, IV (Literatur und Geschichte). S. 80-89

Hutcheon, Linda: A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New York/London: Routledge. 1988

Ickstadt, Heinz/Poenicke, Klaus: Zum Romanwerk Thomass Pynchons. In: Hoffmann, Gerhard [Hrsg.]: Der zeitgenössische amerikanische Roman: Von der Moderne zur Postmoderne. Bd. 3.: Autoren. München: Wilhelm Fink Verlag. 1988. S. 246-276

Irmer, Thomas: Metafiction, Moving Pictures, Moving Histories. Der historische Roman in der Literatur der amerikanischen Postmoderne. Tübingen: Gunter Narr Verlag. 1995 (Buchreihe zu den Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik, Bd. 11)

Juraga, Dubravka: ›The Mirror of Us All‹: *Midnight's Children* and the Twentieth-Century Bildungsroman. In: Booker, M. Keith [Hrsg.]: Critical Essays on Salman Rushdie. New York: G. K. Hall & Co. 1999. S. 169-187

Kebbel, Gerhard: Geschichtengeneratoren. Lektüren zur Poetik des historischen Romans. Tübingen: Niemeyer. 1992 (Communicatio, Bd. 2)

Klepper, Martin : Pynchon, Auster, DeLillo. Die amerikanische Postmoderne zwischen Spiel und Rekonstruktion. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag. 1996 (Nordamerikastudien, Bd. 3)

Lämmert, Eberhard: „Geschichte ist ein Entwurf“: Die neue Glaubwürdigkeit des Erzählens in der Geschichtsschreibung und im Roman. In: The German Quarterly. 63, 1. 1990. S. 5-18

Link, Franz: In Search of the Figure in the Carpet of History: Thomas Pynchon, Ishmael Reed, and Umberto Eco. In: Engler, Bernd/Müller, Kurt [Hrsg.]: Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature. Paderborn/München [u.a.]: Ferdinand Schöningh. 1994 (Beiträge zur Englischen und Amerikanischen Literatur). S. 185-196

Lukács, Georg: Der historische Roman. Neuwied/Berlin: Luchterhand. 1965 (Georg Lukács Werke, Bd. 6, Probleme des Realismus III)

Majetschak, Stefan: Jürgen Habermas und Jean-Francois Lyotard über Moderne und Postmoderne. Anmerkungen zu einer gescheiterten Debatte aus kunsttheoretischer Sicht. In: Maler, Anselm/San Miguel, Ángel/Schwaderer, Richard [Hrsg.]: Europäische Romane der Postmoderne. Frankfurt a.M. [u.a.]: Peter Lang. 2004 (Studien zur neueren Literatur, Bd. 12)

Matschiner, Arno: Historischer Roman. In: Meid, Volker [Hrsg.]: Literatur Lexikon. Begriffe, Realien, Methoden. Bd. 13. Gütersloh/München: Bertelsmann Lexikon Verlag. 1992. S. 401-404

McHale, Brian: Postmodernist Fiction. New York/London: Routledge. 1987

Müllenbrock, Heinz Joachim: Der historische Roman. Aufsätze. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. 2003 (Anglistische Forschungen, Bd. 317)

Müller, Kurt: The Development Toward Historiographic Metafiction in the American Novel. In: Engler, Bernd/Müller, Kurt [Hrsg.]: Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature. Paderborn/München [u.a.]: Ferdinand Schöningh. 1994 (Beiträge zur Englischen und Amerikanischen Literatur). S. 35-51

Nünning, Ansgar: Beyond the Great Story. Der postmoderne historische Roman als Medium revisionistischer Geschichtsdarstellung. In: Anglia 117. 1999, Heft 1. S. 15-48

Nünning, Ansgar: Der englische Roman des 20. Jahrhunderts. Stuttgart/Düsseldorf/Leipzig: Ernst Klett Verlag. 1998 (Uni-Wissen Anglistik, Amerikanistik)

Nünning, Ansgar: Historiographie und Literatur. In: derselbe [Hrsg.]: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 4., akt. und erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler. 2008. S. 288f.

Gumbrecht, Hans Ulrich: Postmoderne. In: Müller, Jan-Dirk [Hrsg.]: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. III. Berlin/New York: Walter de Gruyter. 2003. S. 136-140

Nünning, Ansgar: Historiographische Metafiktion als Inbegriff der Postmoderne? Typologie und Thesen zu einem theoretischen Kurzschluß. In: Maler, Anselm/San Miguel, Ángel/Schwaderer, Richard [Hrsg.]: Europäische Romane der Postmoderne. Frankfurt a.M. [u.a.]: Peter Lang. 2004 (Studien zur neueren Literatur, Bd. 12)

Nünning, Ansgar: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans. (Bd. 1). Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier. 1995 (Literatur, Imagination, Realität, Bd. 11)

Nünning, Ansgar: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Erscheinungsformen und Entwicklungstendenzen des historischen Roman in England seit 1950. (Bd. 2). Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier. 1995 (Literatur, Imagination, Realität, Bd. 12)

Parameswaran, Uma: Handcuffed to History: Salman Rushdie's Art. In: ARIEL. A Review of International English Literature. 14, 4. 1983. S. 34-45

Porush, David: ›Purring into Transcendence‹: Pynchon's Puncutron Machine. In: Green, Geoffrey/Greiner, Donald J./McCaffery, Larry [Hrsg.]: The Vineland Papers. Critical Takes on Pynchon's Novel. Dalkey Archive Press. 1994. S. 31-45

Price, David W.: Salman Rushdie's ›Use and Abuse of History‹ in ›Midnight's Children‹. In: ARIEL. A Review of International English Literature. 25, 2. 1994. S. 91-107

Pynchon, Thomas: Words for Salman Rushdie. In: New York Times Book Review. 12. März 1989. S. 29. In: URL.: <http://www.nytimes.com/1989/03/12/books/words-for-salmanrushdie.html?scp=3&sq=Words%20for%20Salman%20Rushdie&st=cse&pagewanted=3> [24.06.2010]

Reder, Michael: Rewriting History and Identity: The Reinvention of Myth, Epic, and Allegory in Salman Rushdie's *Midnight's Children*. In: Booker, M. Keith [Hrsg.]: Critical Essays on Salman Rushdie. New York: G. K. Hall & Co. 1999. S. 225-249

Rege, Josna E.: Victim into Protagonist? Midnight's Children and the Post-Rushdie National Narratives of the Eighties. In: Booker, M. Keith [Hrsg.]: Critical Essays on Salman Rushdie. New York: G. K. Hall & Co. 1999. S. 250-282

Reinhart, Werner: Pikareske Romane der 80er Jahre. Ronald Reagan und die Renaissance des politischen Erzählens in den USA (Acker, Auster, Boyle, Irving, Kennedy, Pynchon). Tübingen: Narr. 2001 (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 52)

Riemenschneider, Dieter: Rushdie, Salman: Midnight's Children. In: Kindlers Literaturlexikon. Metzler. Onlineausgabe. URL.: [https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+dh756767633A2F2F6A726F31342E7072717662612E7172++/nxt/gateway.dll/kll/r/k0597700.xml/k0597700_010.xml?f=templates\\$fn=index.htm\\$q=%5Brank,500%3A%5Bdomain%3A%5Band%3A%5Bfield,body%3ARushdie%5D%5D%5Bsum%3A%5Bfield,lemmatitle%3ARushdie%5D%5Bfield,body%3ARushdie%5D%5D%5D\\$x=server\\$3.0#LPHit1](https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+dh756767633A2F2F6A726F31342E7072717662612E7172++/nxt/gateway.dll/kll/r/k0597700.xml/k0597700_010.xml?f=templates$fn=index.htm$q=%5Brank,500%3A%5Bdomain%3A%5Band%3A%5Bfield,body%3ARushdie%5D%5D%5Bsum%3A%5Bfield,lemmatitle%3ARushdie%5D%5Bfield,body%3ARushdie%5D%5D%5D$x=server$3.0#LPHit1) [17.08.2010]

R.M.: Postmoderne/Postmodernismus. In: Nünning, Ansgar [Hrsg.]: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 4., akt. und erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler. 2008. S. 589-591

Rushdie, Salman: »Errata«: Or, Unreliable Narration in *Midnight's Children*. In: ders.: Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991. London: Penguin Books. 1992. S. 22-25

Rushdie, Salman: Imaginary Homelands. In: ders.: Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991. London: Penguin Books. 1992. S. 9-21

Rushdie, Salman: Thomas Pynchon. In: ders.: Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991. London: Penguin Books. 1992. S. 352-357

Sachs, Michael: Fictional historians narrate their fantastic histories. Salman Rushdie's *Midnight's Children* and Elisabeth Kostova's *The Historian*. Wien: Univ. Dipl.-Arb. 2008

Safer, Elaine B.: Pynchon's World and Its Legendary Past: Humor and the Absurd in a Twentieth-Century Vineland. In: Green, Geoffrey/Greiner, Donald J./McCaffery, Larry [Hrsg.]: The Vineland Papers. Critical Takes on Pynchon's Novel. Dalkey Archive Press. 1994. S. 46-67

Schabert, Ina: Die Postmoderne und danach: Geschichtserfahrung im englischen Roman der Gegenwart. In: Holzner, Johann/Wiesmüller, Wolfgang [Hrsg.]: Ästhetik der Geschichte. Innsbruck: Institut für Germanistik. 1995 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe, Bd. 54). S. 213-237

Schmidt, Burghart: Das Geschichtsproblem der postmodernen Ästhetik. In: Holzner, Johann/Wiesmüller, Wolfgang [Hrsg.]: Ästhetik der Geschichte. Innsbruck: Institut für Germanistik. 1995 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe, Bd. 54). S. 239-259

Schöpp, Joseph C.: Pynchon, Thomas: Vineland. In: Kindlers Literaturlexikon. Metzler. Onlineausgabe. URL.: [https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+dh756767633A2F2F6A726F31342E7072717662612E7172++/nxt/gateway.dll/kll/p/k0563500.xml/k0563500_050.xml?f=templates\\$fn=index.htm\\$q=%5Brank,500%3A%5Bdomain%3A%5Band%3A%5Bfield,body%3APynchon%5D%5D%5D%5Bsum%3A%5Bfield,lemmatitle%3APynchon%5D%5Bfield,body%3APynchon%5D%5D%5D\\$x=server\\$3.0#LPHit1](https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+dh756767633A2F2F6A726F31342E7072717662612E7172++/nxt/gateway.dll/kll/p/k0563500.xml/k0563500_050.xml?f=templates$fn=index.htm$q=%5Brank,500%3A%5Bdomain%3A%5Band%3A%5Bfield,body%3APynchon%5D%5D%5D%5Bsum%3A%5Bfield,lemmatitle%3APynchon%5D%5Bfield,body%3APynchon%5D%5D%5D$x=server$3.0#LPHit1) [17.08.2010]

Schürer, Norbert: Salman Rushdies *Midnight's Children*. A Reader's Guide. New York/London: Continuum. 2004

Slade, Joseph W.: Communication, Group Theory, and Perception in *Vineland*. In: Green, Geoffrey/Greiner, Donald J./McCaffery, Larry [Hrsg.]: *The Vineland Papers. Critical Takes on Pynchon's Novel*. Dalkey Archive Press. 1994. S. 68-88

Smith, Sahwn: *Pynchon and History. Methahistorical Rhetoric and Postmodern Narrative Form in the Novels of Thomas Pynchon*. New York/London: Routledge. 2005

Solomon, Eric: Argument by Anachronism: The Presence of the 1930s in *Vineland*. In: Green, Geoffrey/Greiner, Donald J./McCaffery, Larry [Hrsg.]: *The Vineland Papers. Critical Takes on Pynchon's Novel*. Dalkey Archive Press. 1994. S. 161-178

Strehle, Susan: Pynchon's ›Elaborate Game of Doubles‹ in *Vineland*. In: Green, Geoffrey/Greiner, Donald J./McCaffery, Larry [Hrsg.]: *The Vineland Papers. Critical Takes on Pynchon's Novel*. Dalkey Archive Press. 1994. S. 101-118

Wesseling, Elisabeth: *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins Publishing Company. 1991 (Utrecht Publications in General and Comparative Literature, Vol. 26)

White, Hayden: *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen: Studien zur Topologie des historischen Diskurses*. [aus d. Amerikanischen von Brigitte Brinkmann-Siepmann u. Thomas Siepmann]. Stuttgart: Klett-Cotta, 1986 (Sprache und Geschichte, Bd. 10)

White, Hayden: *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. [aus d. Amerikanischen von Margit Smuda]. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag. 1990

White, Hayden: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. [aus d. Amerikanischen von Peter Kohlhaas]. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag. 1991

Zapf, Hubert: *Literatur und Geschichte in der Postmoderne. Vorwort*. In: *Anglia* 117. 1999, Heft 1. S. 1-3

ABSTRACT

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Gattung des historischen Romans, genauer gesagt mit dem postmodernen historischen Roman und der Art und Weise, wie Geschichte in diesem Genre verarbeitet wird. Seit den Anfängen der Gattung bei Sir Walter Scott im 19. Jahrhundert war dessen Hauptmerkmal, nämlich die Verbindung von historischen Fakten mit literarischen Fiktionen, nicht nur unter Wissenschaftlern, sondern auch unter Kunstschaaffenden umstritten. Während in früheren Zeiten viel Wert darauf gelegt wurde, die Literatur der Historie anzupassen, um den Vorsatz der Faktentreue nicht zu gefährden, zielt das Genre in der Postmoderne darauf ab, den Konstruktcharakter jeglicher vermeintlich glaubwürdiger und feststehender Wahrheiten der Geschichte sichtbar zu machen, ebendiese Wahrheiten zu hinterfragen und zu verdeutlichen, dass die Möglichkeit einer alleingültigen Version der Geschichte eine utopische Vorstellung ist, da selbst vor dem Hintergrund der löblichsten und ernsthaftesten Absichten zur Verfassung einer realen, wahren und faktischen Historie jeder Historiograph seine subjektiven Anschauungen und Vorstellungen in seine Arbeit miteinfließen lässt.

Zwei sehr eindrucksvolle Beispiele für solch postmoderne historische Romane sind Salman Rushdies *Midnight's Children* und Thomas Pynchons *Vineland*. Beide Werke üben, so unterschiedlich sie auch sein mögen, scharfe Kritik an herkömmlichen Geschichtsbildern. Rushdie benutzt seinen Protagonisten/Erzähler Saleem Sinai um zu veranschaulichen, wie leicht Geschichte verfälscht und verdreht werden kann, ohne dass es dazu immer eine böse Absicht bräuchte. Außerdem stellt Rushdie mit Hilfe des Erzählers private Geschichte auf eine Stufe mit der Weltgeschichte und zeigt, wie die reale Vergangenheit, die wir in unserem Gedächtnis gespeichert zu haben glauben, tatsächlich durch den Filter einer unzuverlässigen Erinnerung verzerrt wird.

Thomas Pynchon prangert vor allem die Medien und die Regierung an, Geschichte zu manipulieren, um in den Köpfen der Bürger eine für die Obrigkeit weitaus günstigere Version zu festigen, als dies die Realität je sein könnte. Pynchon wehrt sich gegen diesen Umstand, indem er unverhohlen eine radikale Gegengeschichte von Erpressung, Zerstörung und Betrug erzählt, in der das medial aufwändig geschönte Bild der Großen und Mächtigen grobe Risse erhält.

CURRICULUM VITAE

Angaben zur Person

Name: Martina Breithofer
Geburtsdaten: 11. November 1986, Oberpullendorf
Staatsbürgerschaft: Österreich

Aus- und Weiterbildung

2008 – 2010	Weiterbildung im Bereich DaF-/DaZ, Universität Wien
2006 – 2008	Ausbildung zur DaF-/DaZ-Trainerin, Universität Wien
seit Oktober 2005	Diplomstudium Vergleichenden Literaturwissenschaft, Universität Wien
Juni 2005	Matura mit ausgezeichnetem Erfolg
2001 – 2005	Bundesoberstufenrealgymnasium, Eisenstadt – Kurzwiese
1997 – 2001	Bundesgymnasium, Eisenstadt – Kurzwiese
1993 – 1997	Volksschule, Eisenstadt

Praktische und Berufserfahrung

Oktober 2009 – Feber 2010	DaZ-Trainerin, Interface Wien, Paulangergasse 3/1, 1040 Wien
Feber – Mai 2009	DaF-Auslandspraktikum, Universität Minho, Braga, Portugal
November 2007	Hospitations- und Unterrichtspraktikum bei „Peregrina – Bildungs-, Beratungs- und Therapiezentrum für Migrantinnen“, Währingerstraße 59, 1090 Wien
September 2007	Praktikum in der Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Seidengasse 13, 1070 Wien
März bis August 2007	Mitarbeit an der digitalen „Klagenfurter Ausgabe Robert Musil“ des Robert Musil-Instituts, Universität Klagenfurt

Sprachenkenntnisse

Deutsch (Muttersprache)
Englisch (fließend in Wort und Schrift)
Ungarisch (Grundkenntnisse)
Portugiesisch (Grundkenntnisse)
Latein