



universität
wien

Diplomarbeit

Choose Welsh

Gesellschaftskritik durch Figurenkonzeption

Cornelia Lee
Matrikelnummer: a0302717

Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie an der
Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Stadt Wien

Wien, im September 2008

Studienkennzahl: A317
Studienrichtung: Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuer: Prof. Dr. Michael Gissenwehler

Vorwort

An dieser Stelle möchte ich mich bedanken.

Ich danke meinem Diplomarbeitsbetreuer Prof. Dr. Michael Gissenwehler, für den Enthusiasmus, die Inspiration, und die Motivation die er mir vermittelt hat.

Außerdem danke ich meinem Partner, Andreas, der mich zu jeder Zeit mental unterstützt oder wieder aufgebaut hat, und selbst ob meiner obskuren Arbeitsweise Verständnis aufbrachte.

Allen voran danke ich jedoch meinen Eltern, die mir meine Ausbildung ermöglicht haben und immer für mich da gewesen sind.

Ohne diese Menschen wäre diese Arbeit niemals zustande gekommen.

Danke. Vielmals.

1. Inhaltsverzeichnis

1. Inhaltsverzeichnis	4
2. Einleitung	6
3. Methodik	9
3.1 Figurencharakterisierung nach Pfister	9
3.1.1 Explizit-figurale Charakterisierungstechnik	10
3.1.2 Implizit-figurale Charakterisierungstechnik	10
3.1.3 Explizit-auktoriale Charakterisierungstechnik	11
3.1.4 Implizit-auktoriale Charakterisierungstechnik	12
3.2 Figurenkonzeption nach Pfister	12
3.2.1 Statische versus dynamische Figurenkonzeption	13
3.2.2 Ein- versus mehrdimensionale Figurenkonzeption	13
3.2.3 Geschlossene versus offene Figurenkonzeption	14
3.2.4 Transpsychologische vs. psychologische Figurenkonzeption ..	14
3.2.5 Identitätsverlust	15
3.3 Isotopien	15
4. Irvine Welsh	18
4.1 Sozio-politischer Kontext	19
4.2 Sprache	22
4.3 Welsh und der groteske Realismus	25
5. „Trainspotting“	28
5.1 Entstehung	28
5.2 Inhalt	30
5.3 Struktur	33
5.4 Die Hauptfiguren	35
5.4.1 Mark Renton	35
5.4.2 Simon Williamson	43
5.4.3 Francis Begbie	46
5.4.4 Danny Murphy	51
5.5 Figurenkonstellation in „Trainspotting“	55

5.6 Der Titel	59
6. „Marabou Stork Nightmares”	61
6.1 Inhalt	61
6.2 Struktur und Text	62
6.3 Orte	64
6.3.1 Muirhouse	65
6.3.2 Südafrika.....	67
6.4 Hauptfiguren	69
6.4.1 John Strang.....	71
6.4.2 Gordon	74
6.4.3 Sandy Jamieson	77
6.4.4 Dawson Lochart	80
6.4.5 Lexo.....	81
6.4.6 Roy Strang	84
6.5 Figurenkonstellation in “Marabou Stork Nightmares”	94
7. Dominante Isotopien der Figuren	99
7.1 Welsh und Brecht.....	103
8. Schlusswort	106
9. Bibliographie	108
9.1 Primärliteratur	108
9.2 Sekundärliteratur	108
10. Abstract.....	114
11. Curriculum Vitae	115

2. Einleitung

Irvine Welshs Figuren sind nicht nett.

Es sind keine Figuren, die man gerne als Freunde hätte.

Sie sind Drogensüchtige, Schläger, Vergewaltiger oder Zuhälter.

Als ich vor einigen Jahren über Welsh maturierte, fragte mich die Vorsitzende, weshalb ein Mädchen wie ich (klein, höflich, halb-koreanisch) Gefallen an derartiger Literatur fände. Meine Antwort war damals dieselbe wie heute: weil ich verstehen möchte, wie diese Figuren zu dem werden, wofür man sie verurteilt.

Welsh verteidigt seine Figuren nicht, sondern er erklärt sie. Hat man eines seiner Bücher gelesen, versteht man, wieso diese Figuren so sind. Und man versteht auch anderes um einiges besser; welche Auswirkungen die Wirtschaftspolitik einer Regierung auf den Einzelnen haben können beispielsweise. Und wenn man das alles versteht, möchte man es auch ändern.

Doch wie wird dieses Verständnis beim Leser erreicht?

Diese Arbeit versucht eine Antwort zu finden, indem sie folgende Forschungsfragen stellt und erörtert:

Was für Figuren entwirft Welsh und mit welchen textlichen Mitteln erreicht er das?

Und was für übergreifende Themenkomplexe wirft er somit auf?

Als methodologischer Arbeitsapparat wird hierzu Manfred Pfisters Terminologie zur Figurenanalyse in Anspruch genommen. Es wird durch Arbeit mit dem primären Textmaterial ermittelt, wie die Figuren durch Eigen- oder Fremdkommentar auf implizite oder explizite Weise charakterisiert werden. Anschließend wird eruiert, was sich aus diesen Charakterisierungen für Figurenkonzeptionen ergeben. Damit kann die erste Hälfte unserer Fragestellung beantwortet werden.

Zur Untersuchung der dominanten Themen wird Mario Andreottis Begriff der Isotopie auf die konnotative Ebene der Erzählungen angewandt, um auf einer höheren Beschreibungsebene, die wir als „Diskursebene“ konstituieren, rekurrente Themenkomplexe zu erörtern.

In Kapitel 4 werden der Autor Irvine Welsh und die Stadt Edinburgh als sozio-politischer Hintergrund- sowohl des Autors, als auch seiner Erzählungen- näher beleuchtet. Außerdem wird sein Umgang mit Sprache erläutert und seine Arbeit dem Genre des grotesken Realismus zugewiesen.

Von diesem Basiswissen ausgehend, werden in den Kapiteln 5 und 6 die Hauptfiguren aus Welshs Werken „Trainspotting“ und „Marabou Stork Nightmares“ durch Analyse des Textmaterials untersucht. Die Arbeit beschäftigt sich mit den zwei ersten Büchern, die von Welsh veröffentlicht wurden, da hier die Eigenheiten, welche untersucht werden sollen, am deutlichsten hervortreten. Außerdem haben diese Werke dank ihres großen Erfolgs einiges an medialer und wissenschaftlicher Aufmerksamkeit genossen. Daher erweist sich die Quellenlage als weitaus fruchtbarer, als zu seinen anderen Werken. In den vorangegangenen Kapiteln werden die dominanten Isotopien der beiden Erzählungen zu Tage treten, welche das Kapitel 7 zusammenfassen wird.

Es wird deutlich, dass sich die Themen Gewalt, Sexualität und repressive Gesellschaftsformen wie ein roter Faden durch Welshs Arbeit ziehen, welche hier durch zwei seiner Werke repräsentiert wird.

In einem kleinen Exkurs wird schließlich Brechts episches Theater in Verbindung mit Welshs Figuren gebracht, wodurch untermauert wird, wie Welsh mithilfe seiner Figuren Gesellschaftskritik betreibt.

Mit textlichen Mitteln kombiniert er Elemente dieses epischen Theaters mit Montageverfahren des Films und kreiert auf diese Weise eine zeitgemäße intermediale Ausdrucksform.

3. Methodik

Um Welshs Figuren wissenschaftlich zu analysieren, wird das primäre Textmaterial unter Verwendung von Manfred Pfisters Terminologie und Methodik untersucht. Die zentralen Forschungsfragen lauten: Mit welchen sprachlichen Mitteln werden die Figuren dargestellt? Was für eine Figurenkonzeption erschließt sich dadurch? Und welche übergreifenden Themen werden an Welshs Figuren erkennbar? Pfister zufolge wird jede fiktive Figur durch einen Satz von Informationen konstituiert, die im Textmaterial fixiert sind und „von einer noch so genauen Analyse allenfalls ausgeschöpft, nicht aber erweitert werden“¹ können. Ebendiese Informationen sollen in den analytischen Kapiteln als Arbeitsmaterial fungieren.

3.1 Figurencharakterisierung nach Pfister

Um ein Konzept zu vermitteln, können verschiedene Charakterisierungstechniken² angewandt werden. Der erste Schritt, um die Figurenkonzeption zu verstehen, ist, die Darstellung zu durchleuchten.

Pfister teilt die Charakterisierungstechniken nach vier Kriterien ein. Ausgangspunkt der Untersuchung ist die Frage, ob die Information von einer Figur selbst übermittelt wird („figural“) oder von einer Erzählerinstanz („auktorial“). Weiters erfolgt die Klassifizierung nach impliziter- oder expliziter Informationsvergabe. Durch diese Einteilung kommt man zu Kategorien, die in den folgenden Kapiteln 3.1.1 bis 3.1.4 erörtert werden.

¹ Pfister 2001, S. 221.

² Vgl. Pfister 2001, S. 250.

3.1.1 Explizit-figurale Charakterisierungstechnik

Diese Methode beschreibt ausschließlich sprachlich kommunizierte Informationen, die von Figuren ausgehen. Hierbei lässt sich unterscheiden zwischen Eigenkommentar und Fremdkommentar, je nachdem ob Subjekt und Objekt der Informationsvergabe identisch sind oder nicht. Außerdem gilt es zu beachten, ob der Fremdkommentar in Gegenwart oder in Abwesenheit der betroffenen Figur geäußert wird. Was in jedem Fall der explizit-figuralen Charakterisierung berücksichtigt werden muss, ist die Verzerrung der Informationen durch die psychologische Disposition der Figuren.³

3.1.2 Implizit-figurale Charakterisierungstechnik

Die implizite Informationsvergabe seitens der Figuren erfolgt entweder sprachlich oder außersprachlich. Was die Sprache betrifft, so kann implizit eine Figur gezeichnet werden, abhängig davon wie sie sich ausdrückt. Als Untersuchungsobjekt gilt hier die „stilistische Textur“:

„Da ist zunächst einmal die übergreifende Frage, ob die Sprache einer Figur einem regionalen oder sozialen Subcode angenähert ist, die Figur also durch die Verwendung von Hochsprache oder Dialekt, von elaboriertem oder restringiertem Code oder von einer besonderen Fachsprache [...] bereits in ihrem background charakterisiert wird. Ebenfalls ein transphrastischer, also ein über die Satzgrenze hinausgehender, stilistischer Aspekt ist die Frage nach der Beziehung der einzelnen Sätze einer Replik untereinander: hier haben zum Beispiel eine streng logische Verbindung, eine mehr assoziative Reihung oder ein

³ Vgl. Pfister 2001, S. 251f.

unverbundenes Nebeneinander Hinweischarakter auf die Bewußtseinsstruktur [sic] der Figur.“⁴

Auch das sprachliche Verhalten anderen Figuren gegenüber hat Aussagekraft, da es die Interrelationen und somit die Position der Figur darstellt. Durch die Art, wie stark oder wie wenig eine Figur auf den Gesprächspartner eingeht, ob sie ihn ausreden lässt oder ins Wort fällt, gewinnt die Figur an Charakterisierung.⁵

Die außersprachliche implizit-figurale Charakterisierung ist für die vorliegende Untersuchung irrelevant, da sie sich auf die Körpersprache und die nonverbale Kommunikation des Darstellers konzentriert⁶, in der vorliegenden Arbeit allerdings streng mit dem Textmaterial gearbeitet wird. Im Text wird die außersprachliche implizit-figurale- durch die explizit-auktoriale Figurencharakterisierung ersetzt.

Stattdessen sollen die Kategorien des Eigen- beziehungsweise Fremdkommentars von der explizit- auch auf die implizit-figurale Charakterisierung übertragen werden. Als impliziter Eigenkommentar wäre zum Beispiel das sprachliche Verhalten der Figur selbst zu bewerten, als impliziter Fremdkommentar hingegen das Verhalten des Gesprächspartners der Figur.

3.1.3 Explizit-auktoriale Charakterisierungstechnik

Diese Technik umfasst sämtliche Beschreibungen der Figuren vonseiten des Autors beziehungsweise Erzählers. Besonders im Roman wird diese Form der Charakterisierung stark eingesetzt. Auf diese Art wird dem Leser das äußere Erscheinungsbild der Figur und bis zu einem gewissen Grad ihre Körpersprache übermittelt. Im Falle eines dramatischen

⁴ Pfister 2001, S. 178.

⁵ Vgl. Pfister 2001, S. 179.

⁶ Vgl. Pfister 2001, S.260.

Textes sind die Regiekommentare und Anmerkungen zu den Figuren als explizit-auktoriale Figurencharakterisierung zu verstehen.⁷

3.1.4 Implizit-auktoriale Charakterisierungstechnik

Diese Darstellungsmethode betrifft zum einen die Namensgebung der Figuren, die bereits einige Aussagekraft haben kann, und zum anderen die „Pointierung von Korrespondenz- und Kontrastrelationen zu anderen Figuren“⁸.

Der Name, den ein Autor für seine Figur auswählt, ist Teil ihres Erscheinungsbildes. Irvine Welsh nutzt dieses Mittel besonders oft, wobei die Grenze zwischen impliziter und expliziter Namensgebung nicht eindeutig ist (zum Beispiel „Sick Boy“ oder „Spud“ aus „Trainspotting“).

Die Korrespondenz- und Kontrastrelationen beschreiben Gemeinsamkeiten beziehungsweise Differenzen zwischen den Figuren⁹, wodurch sowohl Figurenkonstellationen entstehen, als auch die einzelnen Figuren durch ihr Verhältnis zum restlichen Personal näher definiert werden.

3.2 Figurenkonzeption nach Pfister

„Wir verstehen unter Figurenkonzeption das anthropologische Modell, das der dramatischen Figur zugrunde liegt, und die Konventionen seiner Fiktionalisierung [...]“¹⁰

Da dieses Konzept von historischen, kulturellen, sozialen, und anderen Faktoren abhängt, muss mit allgemeinen Parametern selektiert und der

⁷ Vgl. Pfister 2001, S. 262.

⁸ Pfister 2001, S. 263.

⁹ Vgl. Pfister 2001, S. 227ff.

¹⁰ Pfister 2001, S. 240.

Zusammenhang von Figurenkonzeption und –charakterisierung berücksichtigt werden.¹¹

3.2.1 Statische versus dynamische Figurenkonzeption

Als statisch konzipiert versteht man eine Figur, wenn sich ihr Satz an Differenzmerkmalen im Laufe der Erzählung nicht verändert. Selbst wenn dem Rezipienten erst nach und nach Informationen geliefert werden, die ihn dazu zwingen, seine Auffassung der Figur zu revidieren, gilt diese als statisch.

Erst wenn die Differenzmerkmale variieren und im Textverlauf eine merkliche Entwicklung der Figur erkennbar ist, kann sie als dynamisch konzipiert bezeichnet werden.¹²

3.2.2 Ein- versus mehrdimensionale Figurenkonzeption

Verfügt eine Figur über einen kleinen Satz von Merkmalen, so fällt sie in die Kategorie der Eindimensionalität. Durch starke Reduzierung der Merkmale verbleibt eine Idiosynkrasie¹³, die zu einer redundanten Charakterisierung der Figur führt.

Beispielhaft für extrem eindimensionale Konzeption sind allegorische Figuren oder die Typen der Commedia dell'Arte.

Die mehrdimensional konzipierte Figur weist einen komplexen Satz von Merkmalen auf,

„die auf den verschiedensten Ebenen liegen und zum Beispiel ihren biographischen Hintergrund, ihre psychische Disposition, [...] und ihre ideologische Orientierung betreffen können. In jeder Figurenperspektive und in jeder Situation

¹¹ Vgl. Pfister 2001, S. 241.

¹² Vgl. Pfister 2001, S. 241f.

¹³ Pfister 2001, S.243.

scheinen neue Seiten ihres Wesens auf, so daß [sic] sich ihre Identität [...] dem Rezipienten als mehrdimensionales Ganzes erschließt.“¹⁴

Die letztere Form der Figurenkonzeption ist für diese Arbeit von größerem Interesse, da Welshs Figuren für gewöhnlich mit einem großen Satz von Merkmalen versehen sind.

3.2.3 Geschlossene versus offene Figurenkonzeption

Die Klassifizierungen „offen“ und „geschlossen“ entsprechen zwei „Extrempositionen eines Spektrums von Möglichkeiten“¹⁵, und lassen sich daher in der Praxis eher als Tendenzen interpretieren. Eine geschlossene Figurenkonzeption entspricht einem klar definierten und begrenzten Satz von Informationen, die dem Rezipienten als „vollständig und ohne unauflösbare Widersprüche“¹⁶ erscheint. Wenn allerdings das Gefühl entsteht, dass einige wichtige Informationen zurückgehalten werden, dass die Motive der Figur ungeklärt sind oder dass diverse Informationen nicht vereinbar sind, so wird die Konzeption als offen verstanden.¹⁷

3.2.4 Transpsychologische versus psychologische Figurenkonzeption

Während die Wahrnehmung einer psychologisch konzipierten Figur immer innerhalb ihrer subjektiven Grenzen bleibt und ihr Verhalten von Emotionen und dem Unterbewusstsein beeinflusst wird, ist die transpsychologisch konzipierte Figur in der Lage, sich über diese Grenzen fortzusetzen. Sie nimmt teilweise die Instanz des

¹⁴ Pfister 2001, S. 244.

¹⁵ Pfister 2001, S. 246.

¹⁶ Pfister 2001, S. 247.

¹⁷ Vgl. Pfister 2001, S. 247.

außenstehenden Erzählers ein, indem sie „ihr Wesen mit einer Explizitheit und Bewußtheit [sic] ausspricht, über die sie gar nicht verfügen kann.“¹⁸

Die psychologische Figurenkonzeption entspricht dem naturalistischen und realistischen Drama, wo die Figuren in ihrem Milieu oder ihrer Artikulationsfähigkeit gefangen sind.

Gerade in Welshs Werken, welche im Kontext der working-class zu lesen sind, spielt diese psychologische Konzeption eine große Rolle. Die Begrenztheit der Figuren ist ein wichtiger Schlüssel zu ihrem Verständnis.

3.2.5 Identitätsverlust

Pfister beschreibt diese Konzeption als „spezifisch moderne Variante“¹⁹ und bündelt unter diesem Begriff das „Phänomen der sinnfälligen Auflösung der Identität von Figuren für den Rezipienten“²⁰.

Diese Auflösung kann entweder durch die Teilung einer Figur in mehrere, oder durch die Verschmelzung mehrerer Figuren zu einer einzigen umgesetzt werden.

Diese Variante der Figurenkonzeption wird vor allem in Hinblick auf „Marabou Stork Nightmares“ von Bedeutung sein.

3.3 Isotopien

Andreotti verwendet den Begriff „Lexem“ als Hyperonymie für „das in einem bestimmten Zeichenvorrat oder im Lexikon einer Sprache vorkommende Zeichen/Wort mit seinen z.T. verschiedenen begrifflichen Inhalten.“²¹

¹⁸ Pfister 2001, S. 248.

¹⁹ Pfister 2001, S. 249.

²⁰ Pfister 2001, S. 249.

Diese verschiedenen Inhalte sind semantische Merkmale, die Andreotti als „Seme“ bezeichnet, welche „untereinander in hierarchischer Relation“²² stehen.

Eine Isotopie beschreibt er als Semrekurrenz, wenn sich also diverse Semen in einem Text wiederholen und ihm dadurch eine Kohärenz verleihen. Andreotti führt hier beispielsweise den Satz „Der Knabe kann schwimmen.“ an. Sowohl die Begriffe „schwimmen“ als auch „Knabe“ enthalten das Sem „menschlich“, wodurch eine Isotopie hergestellt wird.²³

Um nun allerdings mit dieser Terminologie die übergreifenden Themen in Welshs Figuren untersuchen zu können, ist es nicht sinnvoll, das Textmaterial in seiner „Mikrostruktur“²⁴ zu analysieren. Relevant sind die höheren Bedeutungsebenen, die sich durch den gesamten Text ergeben.

In Zusammenhang mit den Bedeutungsebenen eines literarischen Textes spricht Andreotti von der konnotativen Ebene.

„Der Begriff ‚Konnotation‘ meint in diesem Sinne den nicht unmittelbar zur Sprache gehörenden und daher grundsätzlich nicht starr geregelten Hof von Assoziationen zu einem Wort.“²⁵

Diese Konnotationen können zusätzlich an einen Diskurs gebunden sein, wie zum Beispiel an einen politischen, religiösen oder ethischen Diskurs.²⁶

Roland Barthes erläutert in „Das semiologische Abenteuer“ die Sinnebenen eines Textes, also die verschiedenen Ebenen, von denen aus ein Text analysiert werden kann (phonologisch, grammatikalisch, etc.). Er wirft dabei Tzvetan Todorovs Vorschlag auf,

²¹ Andreotti 1996, S. 20.

²² Andreotti 1996, S. 21.

²³ Vgl. Andreotti 1996, S. 27.

²⁴ Andreotti 1996, S. 30.

²⁵ Andreotti 1996, S. 36.

²⁶ Vgl. Andreotti 1996, S. 36.

„mit zwei großen Ebenen zu arbeiten, die ihrerseits unterteilt sind: der Geschichte (dem Inhalt), die eine Logik der Handlungen und eine ‚Syntax‘ der Protagonisten umfasst, und dem Diskurs, der die Zeiten, Aspekte und Modi der Erzählung erzählt.“²⁷

Für unsere Fragestellung übernehmen wir Todorovs Einteilung der Ebenen auf

1. den Inhalt, der den Handlungsverlauf, die Figurenkonzeption und -konstellation umfasst, und
2. den Diskurs.

Unser Diskursbegriff bezieht sich allerdings wiederum auf Andreotti, der den Diskurs in Zusammenhang mit der konnotativen Ebene bringt. Um den Begriff zu differenzieren, soll diese zweite Ebene als „Diskursebene“ bezeichnet werden.

Die rekurrenten Seme der Isotopien Andreottis werden zu unserem Zweck durch rekurrente Diskurse ersetzt, wodurch wir die den terminologischen Begriff erreichen, der uns bei der Beantwortung unserer Forschungsfrage nach wiederkehrenden Themen bei Welshs Figuren behilflich sein kann.

Als Isotopien bezeichnen wir fortan wiederkehrende Diskurse in Welshs Figurenkonzeptionen.

²⁷ Barthes 1988, S. 107.

4. Irvine Welsh²⁸

Irvine Welsh wurde 1958 in Leith, dem Arbeiterviertel der Stadt Edinburgh, geboren. Sein Vater verdiente sein Geld als Hafenarbeiter, bis er aus Gesundheitsgründen gezwungen war, stattdessen einen weniger anstrengenden Job als Teppichvertreter auszuüben. Seine Mutter arbeitete als Kellnerin. Als Welsh vier Jahre alt war, zog seine Familie von Leith nach Muirhouse, einer Wohnsiedlung die nach dem Zweiten Weltkrieg im Zuge eines „urban redevelopment programme“²⁹ gebaut wurde. Robert Morace beschreibt Siedlungen wie diese als

„characterless, depressingly modern housing estates [...] that would have disastrous consequences in cities throughout UK [...], undermining community while breeding the boredom, hopelessness, and individual social pathologies [...]“³⁰.

Diese “housing estates” wurden in den Peripherien der Städte gebaut, während die Stadtzentren sich zunehmend nach kommerziellen und touristischen Ansprüchen orientierten.

Mit sechzehn Jahren verließ Welsh die Ainslee Secondary School, machte eine Ausbildung zum Elektrotechniker und arbeitete als „television repairman“.

1978 ging er nach London, wo er mit Drogen experimentierte, in zwei Punkbands spielte und immer wieder zwischen schlechten Jobs und dem Arbeitsamt pendelte.

Er nahm zu dieser Zeit „copious amounts of alcohol and lesser quantities of speed and (briefly) heroin“³¹ zu sich und es kam zu einigen Verhaftungen für kleinere Verbrechen.

Zu Beginn der Achtziger Jahre unternahm Welsh eine Reise durch die USA, während der er Notizen in seine Tagebücher machte, welche

²⁸ Die folgenden Informationen entstammen Kelly 2005, S. 1ff; Morace 2001, S.7ff und Morace 2007, S.28ff.

²⁹ Kelly 2005, S. 1.

³⁰ Morace 2001, S. 8.

³¹ Morace 2001, S. 9.

später in „Trainspotting“ und „The Acid House“ einfließen sollten. Mitte der 1980er hatte Welsh sein Leben wieder in Ordnung gebracht und nutzte den Aufschwung des Londoner Immobilienmarktes, indem er Wohnungen kaufte, renovierte und wieder verkaufte. Er kehrte nach Edinburgh zurück, wo er als Beamter für das „City Council's Housing Department“ arbeitete. Welsh bekam die Möglichkeit, an der Heriot-Watt University seinen MBA zu machen und schrieb seine Abschlussarbeit über die Benachteiligung von Frauen am Arbeitsplatz. Ab 1991 wurden sukzessive in diversen Magazinen Textabschnitte publiziert, aus denen später „Trainspotting“ entstehen sollte. Welsh selbst meinte zur Entstehungsphase seines Buches: „It was a seven year gestation period writing that novel.“³² 1993 erschien sein Erstlingswerk schließlich und wurde von der Kritik euphorisch aufgenommen.

1996 kam Danny Boyles Verfilmung von „Trainspotting“ in die Kinos und machte Welsh, der es zu diesem Zeitpunkt bereits mit vier Werken auf die Bestsellerliste geschafft hatte, vom nationalen zum internationalen Star.

Seither bringt Irvine Welsh in regelmäßigen Abständen Romane, Kurzgeschichten und Theaterstücke heraus.

4.1 Sozio-politischer Kontext

Nach Ende des Zweiten Weltkriegs änderten sich die wirtschaftlichen Anforderungen an Schottland, das sich auf Kohle- und Stahlindustrie spezialisiert hatte.

Die Zahlen der Arbeitslosen stiegen und

„The image of the working-class urban labourer who had replaced the earlier centuries' rural image of the Highland crofter

³² Kelly 2005, S.11.

as a repository of laudable Scottish values now became an image of disillusionment and failure.“³³

Diese Situation sollte mit der Einrichtung eines Wohlfahrts-Staates und den Bau der bereits erwähnten Wohnsiedlungen im Umfeld der Städte entspannt werden.

Mit steigender Arbeitslosenrate nahm die Befürwortung des British Empire von Seiten Schottlands stetig ab und die Bevölkerung sehnte sich zunehmend nach einer eigenen schottischen Identität.³⁴

Das erste geschichtliche Ereignis, auf das Irvine Welsh anhand seiner Figuren immer wieder Bezug nimmt, ist das Referendum zur Autonomie Schottlands 1979. Das Referendum scheiterte, da im letzten Moment eine Klausel hinzugefügt worden war, die verlangte dass 40 Prozent aller Wahlberechtigten im Land zustimmen müssten. Dieser Misserfolg wurde allgemein aufgefasst als

„proof of both English treachery- of London’s and therefore England’s power over Scotland- and Scottish cowardice, thus provoking intense debates and feelings of self-loathing, national and personal.“³⁵

Dieses problematische Selbstwertgefühl haftet Welshs Figuren stark an und geht aus all ihre Ansichten über Schottland, England und sich selbst hervor.

1979 begann überdies die Ära der Ministerpräsidentin Margaret Thatcher und ihrer neoliberalistischen Propaganda- das zweite historische Ereignis, das für ein Verständnis der Welsh’schen Figuren notwendig ist. Die Interessen der Tories unter Thatcher kollidierten mit „Scotland’s perception of itself as socialist, communitarian, and

³³ March 2002, S. 3.

³⁴ Vgl. Morace 2007, S. 14.

³⁵ Morace 2007, S. 14.

working-class. “³⁶ Schottland fühlte sich in der britischen Regierung unterrepräsentiert und zunehmend von politischen Entscheidungen ausgeschlossen, wodurch die nationalistische Stimmung im Land stark angeheizt wurde.³⁷ Dieser Nationalismus äußerte sich unter anderem in einer Hinwendung zur eigenen Geschichte, Musik, Tradition und Dichtung.

Im Laufe der 1980er erlebten die Tories zwar einige Rückschläge, doch die Auswirkungen von Thatchers Wirtschaftspolitik machten sich trotzdem bemerkbar. Die Partei kolportierte ihre Anschauungen mit der Kampagne „Labour isn’t working“³⁸ oder mit Proklamationen wie „there is no such thing as society“³⁹, deren Anliegen es war Privatbesitz und Unternehmertum zu fördern.

„The party that had made such effective use of media and advertising in coming to power in 1979 ushered in both a winner-take-all mentality that deeply divided the nation geographically and economically and a more dynamic, hyper-capitalist economy [...] appeared.“⁴⁰

Welsh projiziert die Ideologie der Partei auf die Gesellschaftsschicht der Drogenabhängigen und Dealer, wodurch er das Geschäft mit den Drogen als „capitalism in its purest and most lethal form“⁴¹ entlarvt.

„Rather than outcasts from society, Welsh’s addicts and pushers and users are the mirror image of the free market capitalism [...]“⁴²

³⁶ Morace 2007, S. 14.

³⁷ Vgl. March 2002, S. 3.

³⁸ Morace 2007, S. 16.

³⁹ Kelly 2005, S. 6.

⁴⁰ Morace 2001, S. 20.

⁴¹ Morace 2001, S. 65.

⁴² Craig 1999, S. 97.

4.2 Sprache

Die Verwendung eines schottischen Dialekts ist für die englischsprachige Literatur nichts Neues. Bereits im 19. Jahrhundert wurde die Sprachform „Scots“ unter Verwendung einer englischen Orthographie eingesetzt, um konkreten Bezug zu Schottland herzustellen, wie zum Beispiel „loch“ oder „glen“ [schottische Bezeichnung für „See“ und „Tal“; Anm. d. Verf.]. Die Sprachform genoss allerdings kein hohes Ansehen, da sie mit Emotionalität und mit Ländlichkeit in Verbindung gebracht wurde⁴³. Erst im 20. Jahrhundert wurde mit dem „Scots Style Sheet“ eine Standardisierung der Orthographie angestrebt⁴⁴. In den 1970ern und -80ern verliehen schließlich Alasdair Gray und James Kelman der schottischen Literatur neuen Aufschwung. Ihre Figuren

„[...] struggle with the fragmentations of identity that such stereotypes of Scottishness, and other concerns of modern life, have created.“⁴⁵

Kelman verwendet in seinen Romanen Scots, wobei er auf eine phonetische- anstatt einer standardisierten Orthographie zurückgreift⁴⁶.

Sowohl die Forschungsliteratur als auch die Kritiker rezipieren Welsh in Verbindung mit Kelman, da die Parallelen zwischen den Schriftstellern unbestreitbar sind. Allerdings wird Welshs „vernacular“ als variationsreicher und vor allem authentischer erachtet, und zwar insofern, dass er die Sprache seiner Figuren nicht zensiert, was er Kelman vorwirft⁴⁷. Er legt großen Wert darauf, dass seine Figuren ihre

⁴³ Vgl. Weißenberg 2006, S. 373ff.

⁴⁴ Vgl. Weißenberg 2006, S. 385.

⁴⁵ March 2002, S. 4.

⁴⁶ Vgl. Craig 1999, S. 99f.

⁴⁷ Vgl. Morace 2001, S. 26.

eigenen Konflikte und Meinungen ausdrücken, selbst wenn diese sexistisch oder rassistisch sind⁴⁸.

Alan Freeman erkennt in Welshs Umgang mit Sprache das Prinzip „form over content“⁴⁹, wonach nicht die Aussage einer Figur relevant ist, sondern ihre Formulierung und Artikulationsfähigkeit. Diese Eigenschaft liefern implizite Hintergrundinformationen über die Herkunft und das soziale Umfeld der Figur.

In „The Modern Scottish Novel“ vertritt Cairns Craig die These, dass durch Literatur Nationalität hergestellt werden kann und sieht in Welsh ein Exempel seiner Theorie. Da die schottische Sprache in schriftlicher Form lange Zeit durch das Standard English unterdrückt worden ist, trägt sie seiner Meinung nach besonders große Bedeutung für die Konstitution einer nationalen Identität. Der große Erfolg von „Trainspotting“ in Schottland erklärt sich wohl daraus, dass Welsh mit seiner Sprache ein Gemeinschaftsgefühl evoziert⁵⁰.

Diese Aussage ist allerdings nicht auf die inhaltliche Ebene zu übertragen, wo die Figuren durch ihre Sprache nicht nur miteinander verbunden, sondern auch durch sie getrennt werden. Durch ihre Unfähigkeit ihre Gefühle richtig beziehungsweise überhaupt zu formulieren, isolieren sie sich voneinander.

Craig zufolge verweist das „vernacular“ in „Trainspotting“ auf

„[...] the lost community which dialect had represented in the Scottish tradition and which has now been corrupted into fearful individualism.“⁵¹

Welsh selbst gesteht in einem Interview, er habe kein politisches Statement machen, sondern schlichtweg das Gefühl von House Music

⁴⁸ Vgl. Berman (sämtliche Zitate aus Internetquellen werden nur durch d. Nachnamen des Autors gekennzeichnet, für nähere Angaben s. Bibliographie).

⁴⁹ Freeman 1996, S. 255.

⁵⁰ Vgl. Weißenberg 2006, S. 380f.

⁵¹ Craig 1999, S. 97.

aufs Papier bringen wollen. Dafür scheint ihm das Standard English ungeeignet:

„I'd read stories in books, and they'd be dead. I got to thinking that it had a lot to do with standard English. I mean, nobody talks like that in cinema, nobody talks like that on television, nobody sounds like that in song. In any other cultural representation, we don't talk like that, so why do we in the novel?“⁵²

Der Dialekt wird nicht durch Standard English erklärt oder reguliert, soll sich dem Rezipienten aus dem Kontext erschließen⁵³. Außerdem werden direkte Reden der Figuren nicht durch Anführungszeichen gekennzeichnet, was Aaron Kelly folgendermaßen erläutert:

„Where working-class characters are permitted to speak in the conventional novel the quotation marks around their words helps cordon them off from the authoritative Standard English of the main narrative and its reflective, interpretative power. Welsh [...] dissolves this narrative hierarchy by placing the speech of his characters on an equal register with that of the narrative itself to produce a democracy of voice.“⁵⁴

Ein vereinheitlichtes Schottisch, das von manchen Seiten gefordert wird, lehnt Welsh allerdings ab. Er kombiniert eine

„[...] Celtic oral tradition, lower-class Edinburgh slang, including rhyming slang and gypsy influences, and an intertextuality drawn from popular culture [...]“.⁵⁵

Welshs Stil wird häufig als Naturalismus oder Realismus aufgefasst, findet jedoch in Michail Bachtins Terminus des „grotesken Realismus“ eine besonders treffende Beschreibung.

⁵² Weich.

⁵³ Berman.

⁵⁴ Kelly 2005, S. 18f.

⁵⁵ Vgl. Morace 2007, S. 25f.

4.3 Welsh und der groteske Realismus

Am Beispiel von Jean Rabelais' Werk untersucht Bachtin die volkstümliche Lachkultur, welche den Karneval als festen Bestandteil des Alltags und der Kultur anerkannte.⁵⁶ Auf dieser Volkskultur beruht Bachtin zufolge die „ästhetische Konzeption der Renaissance“⁵⁷, welche unter den Begriff „grotesker Realismus“ fällt. Wie konstituiert sich dieser?

Eine wesentliche Rolle spielt das materiell-leibliche Prinzip, das alle Menschen verbindend wirkt und somit eine Absonderung des Einzelnen verhindert.

„Träger des materiell-leiblichen Prinzips ist weder eine selbstständige Person noch das bürgerliche egoistische Individuum, sondern das Volk [...]. Daher ist hier alles Körperliche so grandios, hyperbolisiert und maßlos. Die Übertreibung hat positiven, bestätigenden Charakter.“⁵⁸

Das materiell-leibliche Prinzip ist auch bei Welsh sehr stark miteinbezogen, allerdings hat es nichts Positives mehr. Das Motiv des Karnevals ist durch das Motiv des Neoliberalismus ersetzt worden, was sich auch auf die Körperlichkeit auswirkt.

Die Betonung des Materiell-leiblichen bei Welsh wird nicht mehr mit Fruchtbarkeit und Leben, sondern eben entgegengesetzt, mit Tod und Krankheit assoziiert. Die Körper in Welshs Romanen sind abgemagert, auf Entzug, werden zusammengeschlagen oder missbraucht. Das materiell-leibliche Prinzip verbindet die Menschen auch nicht, sondern isoliert sie von ihrer Umwelt. Mark Renton konsumiert Heroin, um sich

⁵⁶ Vgl. Bachtin 1995, S. 51ff.

⁵⁷ Bachtin 1995, S. 69.

⁵⁸ Bachtin 1995, S. 69.

seiner Umwelt zu entziehen, Roy Strang fühlt sich aufgrund seiner abstehenden Ohren von der Umgebung abgelehnt.

Ein weiteres Merkmal des grotesken Realismus ist die Degradierung, bei der das Oben - stellvertretend für den Himmel oder den Kopf - an das Unten - stellvertretend für die Erde, den Tod oder den Unterleib - angenähert wird. Die Metapher des Todes und des Begrabens weist auf die Geburt von etwas Neuem hin.

„Nichts anderes bedeutet ‚Unten‘ für den grotesken Realismus, als die erneuernde Erde und den Schoß, von unten kommt immer ein neuer Anfang.“⁵⁹

Der Tod ist ein überaus präsent Thema bei Welsh. Heroinabhängige riskieren ihr Leben, Leute erkranken an Aids, immer wieder werden Beerdigungen abgehalten und ein Baby, Dawn, stirbt durch plötzlichen Kindstod. Besonders der Tod eines Babies widerlegt das erneuernde Prinzip der Degradierung nach Bachtin. Der Unterleib bei Welsh gebiert nicht, sondern leidet an Verstopfung, ist impotent aufgrund von Drogen, wird vergewaltigt oder, im Fall von Roy Strang, sogar kastriert.

Bachtins groteske Körperkonzeption besteht vor allem aus der Unabgeschlossenheit. Körperöffnungen und –wölbungen werden als Verbindungsstellen mit der äußeren Welt verstanden⁶⁰. Welsh widmet sich dieser Thematik ausgiebig, doch wiederum nicht in der Rabelais'schen Form der lebensbejahenden Karnevalkultur. Körperöffnungen entstehen durch die Nadelstiche der Heroinspritzen, Kirsty wird in „Marabou Stork Nightmares“ vergewaltigt, Roy wird durch seinen eigenen Penis erstickt. Öffnungen und Wölbungen bei Welsh sind nicht mehr dazu da, für die Umwelt offen zu stehen oder Verbindung mit ihr aufzunehmen, sondern sind Schwachstellen und Waffen.

⁵⁹ Bachtin 1995, S. 71.

⁶⁰ Vgl. Bachtin 1995, S. 76.

Bachtin nimmt die weitere Entwicklung des grotesken Realismus in seinen Überlegungen vorweg und verwendet den Begriff „Degeneration des Lachprinzips“⁶¹. Die befreiende Kraft ist noch vorhanden, das erneuernde Moment ist allerdings reduziert oder geht vollständig verloren. Am Ende dieser Entwicklung steht Welsh und bietet den grotesken Realismus in einer neuen Form an, die dem Zeitalter des Post-Thatcherism entspricht.

Der von Bachtin als „homo oeconomicus“⁶² bezeichnete egoistische Einzelne ist der Urheber des neuen grotesken Realismus, dem Welshs Stil entspricht.

⁶¹ Bachtin 1995, S. 89.

⁶² Bachtin 1995, S. 69.

5. „Trainspotting“

5.1 Entstehung

Nach seiner Rückkehr aus London nach Edinburgh fielen Welsh die Missstände in seiner Umgebung stärker auf als zuvor:

„[...] the widespread use of heroin among people he had known in Leith and Muirhouse, some of them already dead from overdoses and AIDS-related causes, others HIV-positive, mainly as a result of sharing needles.“⁶³

Durch „Trainspotting“ versuchte Welsh den Hintergründen und Ursachen dieser Situation auf den Grund zu kommen.

Er begann kurze Geschichten und Episoden zu schreiben, die in Glasgows „West Coast Magazine“, in „Rebel Inc“ und auch in „Scream, If You Want to Go Faster: New Writing Scotland No.9“ erschienen.

Schließlich entschied sich Robert Robertson, Redaktionschef von Secker & Warburg, „Trainspotting“ herauszubringen, obwohl weder er noch Welsh sich nennenswerten Erfolg ausrechneten.

Wie weit ihre Erwartungen vom Ergebnis abwichen, wurde bereits erwähnt.

„First published in the summer of 1993 in a print of 3,000 copies, Trainspotting had sold 50,000 copies by early 1995 and three times that number a year later [...].“⁶⁴

Außerdem schaffte Welsh es mit seinem Erstlingswerk unter die letzten Zehn bei der Auswahl des Booker Prize- „Britain’s most prestigious (some would say most hyped) literary prize“⁶⁵.

Harry Gibson verfasste eine Theateradaptation, die erstmals 1994 am Citizens Theatre in Glasgow aufgeführt wurde. Es folgten Produktionen

⁶³ Morace 2001, S. 10.

⁶⁴ Morace 2001, S. 73.

⁶⁵ Morace 2001, S. 21.

in zahlreichen anderen Städten. Besonders der Londoner Produktion unter der Regie von Ian Brown im Jahr 1995 wurde große Aufmerksamkeit zuteil.⁶⁶ In der Bühnenfassung wurden 20 der 43 kurzen Episoden gestrichen und das gesamte Personal wurde auf vier Figuren (Mark, Tommy, Begbie und Alison⁶⁷) reduziert. Außerdem wird größeres Augenmerk auf „the unrelieved grimness and futility of the character’s lives“⁶⁸ gelenkt, wohingegen die humorvollen Aspekte des Romans stark zurückgenommen werden.

Schließlich übertrug Welsh auch die Filmrechte zu „Trainspotting“ an Andrew MacDonald, John Hodge und Danny Boyle.⁶⁹ MacDonald produzierte den Film, Hodge schrieb das Drehbuch und Boyle führte Regie. Aus diesem Projekt wurde „the most successful British film of 1996“⁷⁰. Auch im Film wird das überaus breite Personal des Romans reduziert und der Fokus auf Mark Renton als Hauptfigur wird deutlicher. Die Stimmung des Films ist, im Gegensatz zur Bühnenadaptation, humorvoller und erinnert stilistisch an den damals jungen Sender MTV. Diesem heiteren Flair verdankt der Film einerseits seine Beliebtheit beim jungen Publikum, und andererseits Vorwürfe der unverantwortlichen Darstellung der Drogenproblematik.⁷¹ Welsh sagt von sich selbst, er nehme keinen Einfluss mehr auf spätere Adaptationen seiner Arbeiten, sondern wünsche sich eine Weiterentwicklung des Stoffes.⁷²

⁶⁶ Vgl. Morace 2001, S. 78f.

⁶⁷ Vgl. Paget 1999, S. 133

⁶⁸ Morace 2001, S. 78.

⁶⁹ Vgl. Morace 2001, S. 79.

⁷⁰ Morace 2001, S. 80.

⁷¹ Vgl. Morace 2001, S. 63ff

⁷² Vgl. Berman

5.2 Inhalt

Die erste Auflage von „Trainspotting“ im Jahr 1993 enthielt auf der ersten Seite einen Teaser, der den Inhalt folgendermaßen zusammenfasste:

„Mark Renton is a very sick young man. He's sick of heroin and sick of trying to get off it. He's also sickened by what he sees around him in the AIDS capital of Europe: forgotten housing schemes, derelict docklands and ignorant bigotry. Above all, Renton is thoroughly sick of himself. Surrounded by friends like the exploitative Sick Boy, the psychopathic Begbie and the thieving, feline-obsessed Spud, the last thing Renton needs is enemies, but he's finding out that the old cliché about your own worst enemy has more than a ring of truth. What with vampire ghost babies, exploding siblings, disastrous sexual encounters and the Hibs' worst season ever, it's plain to see why Renton gloomily contends that 'life does not get any easier.'“⁷³

Dieser Teaser erweckt beim Rezipienten Antizipationen, die nicht mit dem übereinstimmen, was ihn bei „Trainspotting“ erwartet. Dem Leser wird suggeriert, dass Mark Renton als klar definierter Protagonist innerhalb eines linearen Plots auftritt. Eine Linearität in diesem konventionellen Sinn existiert nicht.

Mark Renton lässt sich zugegebenermaßen als eine der Hauptfiguren festmachen, da seine Perspektive am häufigsten geschildert wird und fast alle Figuren ihn kennen beziehungsweise in Relation zu ihm stehen.⁷⁴ Die Handlung besteht allerdings aus einer Aneinanderreihung von Episoden, geschildert aus der Perspektive diverser Figuren oder von einer auktorialen Erzählposition. Durch diese Erzählstrategie hat Welsh die Möglichkeit, den Rezipienten sehr nahe an die Figur heranzubringen,

⁷³ Morace 2001, S. 39f.

⁷⁴ Vgl. Weißenberger 2006, S. 412.

quasi in sie hineinzusetzen, und gleichzeitig durch die distanziertere auktoriale Schilderung die Selbsttäuschungen der Figuren aufzudecken.⁷⁵

Der Handlungsort ist Leith, das Industrie-und Hafenviertel von Edinburgh, wodurch Welsh eine Seite von Edinburgh an den Tag legt, die Touristen und Festivalbesuchern meist verborgen bleibt. Alan Freeman beschreibt Leith und seine Bewohner:

„Inhabitants of society's periphery, the trainspotters may be citizens of the world, but they live in a decentred city, in a peripheral nation within a fading imperial state. In all ways, they are on edge. They are shadows cast by the social mainstream, beyond the rail tracks which no longer extend to their homes in sunny Leith [...].“⁷⁶

Außerdem beschreibt Welsh Heroin- beziehungsweise Drogensucht auf realistische Art und Weise, wobei je nach Perspektive sowohl eine Verherrlichung als auch eine Abschreckung herausgelesen werden kann, was vielerorts Diskussionen über den „moralischen Standpunkt des Buches“⁷⁷ auslöste. Bert Cardullo fasst als Antwort auf diese Diskussion treffend zusammen:

„It is neither a glorification of heroin use, [...] nor, at the opposite end of the spectrum, a moralistic condemnation of drug addiction. Instead the book makes the characters' desire for chemically induced oblivion comprehensible, given the sordid, disaffecting environment in which they live [...].“⁷⁸

⁷⁵ Vgl. Cardullo 1997, S. 159.

⁷⁶ Freeman 1996, S. 254.

⁷⁷ Heiler 2004, S. 144.

⁷⁸ Cardullo 1997, S. 159.

Dabei wird oft außer Acht gelassen, dass gerade die Konfrontation von Kontrasten ein wichtiger Bestandteil von Welshs Stil ist. So werden häufig tragische und komische Elemente einander gegenübergestellt, Zynismus und Sehnsucht existieren nebeneinander.⁷⁹

Indem Welsh, wie bereits erwähnt, gewisse Figuren immer wieder in die Handlung oder oft nur ins Gespräch einfließen lässt, wird dem Leser ein lokaler Personenkreis vermittelt.

Morace teilt das große Personal des Romans entsprechend der quantitativen Dominanzrelationen⁸⁰ folgendermaßen ein:

- a. „those, who are merely mentioned or who have a small, clearly defineable function to perform“⁸¹, von Manfred Pfister als “backstage characters” bezeichnet⁸²
- b. Figuren, die ein- oder zweimal auftreten, “who have a [...] localized role to play”
- c. “characters who circulate through the novel and thereby create the sense of a wider [...] but nonetheless severely circumscribed world”
- d. “the inner circle”, die definierbaren Hauptfiguren von „Trainspotting“

Gemäß dieser Einteilung lassen sich Mark Renton, Simon Williamson (alias Sick Boy), Danny Murphy (alias Spud) und Francis Begbie als Hauptfiguren bezeichnen. Um diese vier Figuren dreht sich der Großteil der Episoden und bildet einen unkontinuierlichen Handlungsbogen. Welsh geht es allerdings nicht darum, eine Geschichte von A nach B zu führen, sondern er liefert uns vielmehr ein Panorama an Einblicken in

⁷⁹ Vgl. Heiler 2004, S. 145.

⁸⁰ Vgl. Pfister 2001, S.226.

⁸¹ dieser und die folgenden Punkte der Aufzählung entstammen Morace 2001, S.52.

⁸² Pfister 2001, S. 225f.

Figuren, Situationen und Lebenslagen, die aus dem working-class Milieu des Stadtteils Leith stammen.

Themen wie Drogenabhängigkeit und ihre Folgen, Gewalt oder das Verhältnis des Individuums zu anderen Menschen beziehungsweise zur Gesellschaft werden dabei aus mehreren Perspektiven betrachtet. Die Illustration dieser Topoi stellt den eigentlichen Kern der Handlung dar.

5.3 Struktur

Der Aufbau des Romans besteht aus 43 Kapiteln, die in sieben Abschnitte eingeteilt sind: „Kicking“, „Relapsing“, „Kicking again“, „Blowing it“, „Exile“, „Home“ und „Exit“⁸³. Die Episoden werden aus unterschiedlichen Erzählperspektiven diverser Figuren geschildert und stehen in keinem linearen Kausalitätsverhältnis zueinander. Was Welsh selbst als „bunch of voices shouting to be heard“⁸⁴ beschreibt, kommentiert Cristie L. March folgendermaßen:

„Trainspotting’s combination of first-person and third-person narratives also serves to further illustrate the variety of perspectives and fragmentations that confront the reader. [...] In the process of these introspections, Welsh summarises some of the splintered identities that loosely characterise the darker side of Scottish urban culture.“⁸⁵

Die Perspektive wechselt von Kapitel zu Kapitel, ohne dem Rezipienten zu erläutern, wessen Sichtweise gerade präsentiert wird. Die Identität des Ich-Erzählers kann durch den inneren Monolog explizit (zum Beispiel durch Bezugnahme auf sich selbst) oder implizit (zum Beispiel durch typische Ausdrucksweisen oder persönliche Einstellung und Anschauungen) offen gelegt werden. Manchmal lässt sich die Figur auch

⁸³ Vgl. Welsh 1993, „Contents“.

⁸⁴ Morace 2001, S. 39.

⁸⁵ March 2002, S. 16.

identifizieren, wenn sie von einem Gesprächspartner im Roman direkt angesprochen wird. Hierbei ergibt sich allerdings das Problem, dass Welshs männliche Figuren mehrere Namen tragen:

„The central and secondary male characters [...] are multiply named, with the names often indicating the various groups and subcultures to which the characters belong and their roles and degree of power within those subcultures.“⁸⁶

Der Rezipient steht also immer wieder vor der Herausforderung, Figuren einzuordnen beziehungsweise zu erkennen, wobei er jedes Mal neue Aspekte kennen lernen kann. Die Figuren gewinnen durch diese Einbindung in das soziale Umfeld laufend an Tiefe und Komplexität.

Ein zusätzlicher Effekt dieser abgehackten Erzählstruktur ist Alan Freeman zufolge die Betonung der „discontinuous“⁸⁷- oder auch „segmented moments“⁸⁸, woraus eine „eternal presence“⁸⁹ resultiert. Durch diese Übergewichtung der Gegenwart wird die Zukunft dementiert und die „No future“-Parole der Punk-Generation eingelöst⁹⁰. Trotz dieser Diskontinuität schafft Welsh eine Kohärenz zwischen den Kapiteln durch die redundante Erwähnung der immer selben Motive und Figuren. Durch die Hauptfiguren, die im Kapitel 5.4 behandelt werden sollen, wird eine Entwicklung von „Kicking“ bis „Exit“ aufgezeigt, die allerdings keinem „Handlungsbogen“, sondern vielmehr einer unvollständigen Schatzkarte entspricht.

⁸⁶ Morace 2001, S. 53.

⁸⁷ Freeman 1996, S. 257.

⁸⁸ Freeman 1996, S. 261.

⁸⁹ Freeman 1996, S. 261.

⁹⁰ Freeman 1996, S. 256.

5.4 Die Hauptfiguren

Um Welshs Figuren genauer untersuchen zu können, werden hier aus dem Panoptikum von Figuren nur die Vier herausgehoben, die bereits als Hauptfiguren eingeführt wurden, da zu ihnen das meiste Textmaterial vorliegt.

5.4.1 Mark Renton

Mark Renton ist, wie bereits erwähnt, die quantitativ dominanteste Figur in „Trainspotting“.

Der Rezipient erhält die meisten Informationen über Mark, seinen Lebenslauf, seine familiären Hintergründe et cetera. Über die gesamte Erzählung verteilt erfährt man zahlreiche explizite Fakten, wohingegen das Bild der restlichen Figuren eher durch implizite Informationen entsteht. Folgende Angaben über Marks Leben werden im Erzählverlauf bekannt:

„He is ,twenty-five going on forty,’ his ginger hair dyed black and spiked, a Hibs fan and IV drug-user; Catholic mother, Protestant Glaswegian father, one older brother, Billy, one younger, the mentally and physically handicapped David, formerly institutionalized and now dead a year; a good student when doing well academically results in getting away from Begbie; otherwise unmotivated, he settles for much less: a certificate in joining followed by a half year at Aberdeen University, where he spends his education grant on drugs and prostitutes.“⁹¹

Durch die große Anzahl und die Konkretheit der Angaben entsteht eine mehrdimensionale Figur, die in zahlreichen inneren Monologen auf explizit-figurale Weise sehr deutlich charakterisiert wird.

⁹¹ Morace 2001, S. 57.

Morace beschreibt Mark treffend als „ [...] more observant and self-conscious and self-critical, as well as less prone to self-deception, than most, maybe all, of those around him.“⁹²

Besonders im Kapitel „Searching for the Inner Man“ wird diese distanzierte Selbstreflexion deutlich, wenn Mark diverse psychologische und psychiatrische Behandlungen schildert, zu denen er wegen seiner Drogensucht genötigt wurde:

„Ah did learn a few things though, based oan Forbe’s [the psychiatrist; Anm.d.Verf.] disclosures and ma ain researches into psychoanalysis and how ma behaviour should be interpreted.“⁹³

In der oft zitierten Szene, als Mark auf der Toilette eine Fliege an der Wand zerdrückt und mit ihren Überresten “Hibs”- den Namen seiner Lieblings-Fußballmannschaft- schreibt, reflektiert er:

„The vile bluebottle, which caused me a great deal of distress, has been transformed intae a work of art which gives me much pleasure tae look at. Ah am speculatively thinking about this as a positive metaphor for other things in my life [...]“⁹⁴

Aus diesen Zitaten gehen auch die Redegewandtheit und Artikulationsfähigkeit Mark Rentons hervor, die seine Figur zur „most linguistically resourceful“⁹⁵ von allen machen.

Auch was seine Drogensucht anbelangt ist Mark fähig, sich rational einzuschätzen:

„Ma problem is, whenever ah sense the possibility, or realise the actuality ay attaining something that ah thought ah wanted, be it girlfriend, flat, job, education, money and so on, it jist seems

⁹² Morace 2001, S. 56.

⁹³ Welsh 1993, S. 184.

⁹⁴ Welsh 1993, S. 25f.

⁹⁵ Morace 2001, S. 56.

so dull and sterile, that ah cannae value it any mair. Junk's different though. Ye cannae turn yir back oan it sae easy."⁹⁶

"[...] ah'm pittin smack intae ma body tae claim power over it vis-à-vis society in general."⁹⁷

In Anbetracht derartiger Aussagen stellt sich die Frage, ob Mark nicht bereits die Grenze zur transpsychologischen Figurenkonzeption überschritten hat. Gegen diese Annahme spricht die Tatsache, dass nicht nur Marks Eigenkommentare, sondern auch die Fremdkommentare der anderen Figuren und selbst die explizit-auktorialen Informationen ihn als distanziert-reflexive Figur beschreiben:

„He notes that he is operating his self-deception mechanism again."⁹⁸

Die transpsychologisch anmutende Fähigkeit zur akkuraten Selbsteinschätzung ist also als Teil der Figurenkonzeption zu verstehen.

Sein Drogenberater Tom stellt die Diagnose, dass Marks

„[...] concept ay success and failure only operates on an individual rather than an individual and societal level. Due tae this failure tae recognise societal reward, success (and failure) can only ever be fleeting experiences [...] What Tom's trying tae say, ah suppose, is that ah dinnae gie a fuck."⁹⁹

In einem späteren Kapitel bestätigt Mark diese Beurteilung durch den Eigenkommentar:

„[...] brand new, ah sais, tryin tae sound like Jimmy Cagney n failin pathetically; like ah dae wi maist things. Still, failure, success, what is it? Whae gies a fuck. "¹⁰⁰

⁹⁶ Welsh 1993, S. 90.

⁹⁷ Welsh 1993, S. 185.

⁹⁸ Welsh 1993, S. 131.

⁹⁹ Welsh 1993, S. 185f.

¹⁰⁰ Welsh 1993, S. 208.

Besonders im Neoliberalismus gewinnt das Prinzip von Belohnung und Bestrafung an Relevanz. Seine Gleichgültigkeit demgegenüber ist Teil seiner Ablehnung des Thatcherism, die im folgenden noch genauer erörtert wird.

Die explizit-figuralen Charakterisierungstechniken, großteils als Eigenkommentar formuliert, entwerfen soweit eine Figur, die:

- (1) sich vor allem durch ausgeprägte Selbstwahrnehmung auszeichnet,
- (2) deren Ausdrucksfähigkeit auf hohe Intelligenz schließen lässt und
- (3) die sich gegen gesellschaftliche Konventionen sträubt.

Mark Renton's Intelligenz wird in etlichen Situationen unter Beweis gestellt. Es wird erwähnt, dass Mark an der Aberdeen University Geschichte belegt hat und ihm die Kurse leicht fielen, er das Studium allerdings abbrach, weil er sein Geld nur für Drogen und Prostituierte ausgegeben hatte.¹⁰¹ Seine Belesenheit kommt ihm des Öfteren zugute, wenn er zum Beispiel zwei Touristinnen mit seinen Ansichten über die Stücke Brechts beeindrucken kann¹⁰² oder als er mit Spud wegen Bücherdiebstahls vor Gericht steht. Es gelingt Mark, den Richter davon zu überzeugen, dass er die Bücher für den Eigengebrauch gestohlen hat, indem er über Kierkegaard philosophiert. Was in dieser Szene besonders ins Auge sticht ist Mark Rentons Fähigkeit, sich in überaus gewähltem Standard English auszudrücken. Ricarda Weißenberger bemerkt hierzu, Mark sei

„ [...] able to code-switch easily from Standard English to Scots and vice versa. His code-switching is applied deliberately in

¹⁰¹ Vgl. Welsh 1993, S. 147.

¹⁰² Vgl. Welsh 1993, S. 29.

order to achieve a certain aim or reaction from his conversation partner.”¹⁰³

Auf seinen Freispruch hin entgegnet er dem Richter zynisch aber eloquent:

„Thank you, your honour. I’m only too well aware of the disappointment I’ve been to my family and friends and that I am now wasting valuable court time.”¹⁰⁴

Marks Opposition zur Gesellschaft wird mit zahlreichen Mitteln dargestellt. Durch explizit-figurale Eigenkommentare erfährt der Rezipient, dass Mark die Aberdeen University hasste, weil er alle Leute dort für „boring middle-class cunts“¹⁰⁵ hielt, oder dass er, wie bereits zitiert, seinen Organismus mit Heroin vergiftet, um der Gesellschaft gegenüber die Macht über seinen eigenen Körper zu behaupten¹⁰⁶. An einer der berühmtesten Stellen aus „Trainspotting“ erläutert Mark seine Anschauungen über die Gesellschaft, und wie er durch seinen Drogenkonsum rebellieren kann:

„They won’t let ye dae it [use Heroin; Anm.d.Verf.], because it’s seen as a sign ay thir ain failure. The fact that ye jist simply choose tae reject whit they huv tae offer. Choose us. Choose life. [...] Well, ah choose no tae choose life.”¹⁰⁷

Welsh spielt damit auf den Marketing Slogan „Choose life“ an, der in den 1980ern populär war und Alan Freeman zufolge für die Verschiebung zwischen „life“ und „lifestyle“ steht¹⁰⁸.

Mark lehnt nicht nur gesellschaftliche Normen ab, sondern stellt erneut seinen Rationalismus dadurch unter Beweis, dass er sich zwar aller

¹⁰³ Weißenberger 2006, S. 414.

¹⁰⁴ Welsh 1993, S. 167.

¹⁰⁵ Welsh 1993, S. 182.

¹⁰⁶ Vgl. Welsh 1993, S. 185.

¹⁰⁷ Welsh 1993, S. 187f.

¹⁰⁸ Vgl. Freeman 1996, S. 260.

gesundheitlichen und sozialen Folgen bewusst ist und sich explizit trotzdem für Heroin entscheidet. Die körperlichen Nebeneffekte, die Entzugerscheinungen und die Lebensgefahr werden in „Trainspotting“ nicht heruntergespielt, sondern vielmehr im Duktus des Naturalismus¹⁰⁹ beziehungsweise des grotesken Realismus dargestellt.

Dass Mark sich gegen die gesellschaftlichen Normen stellt, ohne es zu bereuen oder mit dem Leben dafür zu bezahlen, ist Welshs Rebellion auf der Metaebene. Der Autor widersetzt sich damit den etablierten Vorstellungen, wie Heroinabhängigkeit und Drogenkonsum in einer Erzählung geschildert werden müssten.¹¹⁰

Von einer auktorialen Instanz erfährt der Rezipient, dass Mark Renton sein Geld verdient, indem er von fünf Wohnadressen aus Sozialhilfe kassiert, und stolz darauf ist, die Regierung so überlisten zu können.¹¹¹ Dass die Figur sich so mit dem System arrangiert hat steht im krassen Kontrast zum expliziten Fremdkommentar Begbies, Mark sei „[...] the cunt thits eywis fuckin gaun oan aboot killin the rich n aw that anarchy shite.“¹¹²

Ähnlich befremdlich wirkt Marks Bemerkung zu Sick Boy: „You’s shag the crack ay Dawn if it hud hairs oan it.“¹¹³, was eine grobe Geschmacklosigkeit ist, da Dawn das Baby war, das im Verlauf der Erzählung durch plötzlichen Kindstod gestorben ist und dessen Mutter von Sick Boy selbst geschwängert worden war. Die Aussage wird von Mark explizit ausgesprochen, die Situation allerdings aus Spuds Perspektive geschildert.

¹⁰⁹ Vgl. Morace 2001, S. 28.

¹¹⁰ Heiler 2004, S. 143.

¹¹¹ Vgl. Welsh 1993, S. 146.

¹¹² Welsh 1993, S. 153.

¹¹³ Welsh 1993, S. 160.

Derartige Informationen zwingen den Rezipienten, seine Auffassung der Figur zu überdenken, da Mark im inneren Monolog nie so drastische beziehungsweise taktlose Aussagen formuliert.

Die Figur gewinnt eine weitere Dimension, der eine gewisse Unberechenbarkeit anhaftet da hier ein Widerspruch zwischen Eigen- und Fremdkommentar herrscht. Durch diese Diskrepanz kommt das Konzept einer offenen Figur zum tragen.

Gegensätzlich scheint auch, dass Mark zwar gesellschaftliche Konventionen und Normen zuwider sind, nicht allerdings die neoliberalistischen Methoden, die er einsetzt, um den Wohlfahrtsstaat zu betrügen. Besonders das Drogenmilieu ist von diesen Methoden, dem Recht des Stärkeren, geprägt. Mark bemerkt dazu, als er seinen Freund Spud leiden lässt, während er sein Heroin für sich behält:

„However, there was no sympathy in business, and much less in this particular one than in any other.“¹¹⁴

Der Drogenhandel in Trainspotting, fungiert als Metapher für den „Thatcherite opportunism“¹¹⁵. Die Junkies, die das Schlusslicht der gesellschaftlichen Hierarchie bilden, versuchen in einem System zu überleben, welches auf die Idee der „deserving poor“¹¹⁶ zurückgekommen ist.

Dieser ambivalenten Einstellung zum Neoliberalismus steht Marks eindeutige Ablehnung des Nationalismus gegenüber. Seine Rede über Schottland und England spiegelt die von Komplexen behaftete Selbstwahrnehmung Schottlands nach dem gescheiterten Referendum 1979 wider:

¹¹⁴ Welsh 1993, S. 332.

¹¹⁵ Gardiner 2006, S. 89.

¹¹⁶ Gardiner 2006, S. 89.

„Ah don't hate the English. They're just wankers. We are colonised by wankers. We can't even pick a decent, vibrant, healthy culture to be colonised by. No. We're ruled by effete arseholes. What does that make us? The lowest of the fuckin low, the scum of the earth. [...] Ah don't hate the English. They just git oan wi the shite thuv goat. Ah hate the Scots.“¹¹⁷

Diese anti-nationalistische Einstellung ist nur ein Bruchstück eines allgemeinen „lack of commitment to social systems“¹¹⁸, das Teil der Figurenkonzeption ist:

„Ah've never felt British, because ah'm not. It's ugly and artificial. Ah've never really felt Scottish either, though. Scotland the brave, ma arse; Scotland the shitein cunt. [...] Ah've never felt a fuckin thing about countries, other than total disgust, They should abolish the fuckin lot ay them.“¹¹⁹

Diese mangelnde Bekenntnisfähigkeit betrifft auch seine interpersonellen Beziehungen, wie die weibliche Figur Kelly als Fremdkommentar in absentia diagnostiziert: „Mark can be affectionate, but he doesnae seem tae really need people.“¹²⁰

In einer anderen Szene wird Mark zu einer Hasstirade auf Leith und dessen Einwohner bewegt, allerdings nicht wie in obigen Beispielen, aus Anti-Nationalismus, sondern in diesem Fall aus persönlicher Motivation, weil seine Eltern von anderen Einwohnern von Leith aus verschiedenen Gründen missachtet werden:

„[...] these trivial things, they petty jealousies become part ay the mythology in a place like Leith, a place fill ay nosey cunts who willnae mind their ain business. A place ay dispossessed white trash in a trash country fill ay dispossessed white trash.

¹¹⁷ Welsh 1993, S. 78.

¹¹⁸ Freeman 1996, S. 260.

¹¹⁹ Welsh 1993, S. 228.

¹²⁰ Welsh 1993, S. 302.

Some say that the Irish are the trash ay Europe. That's shite. It's the Scots."¹²¹

Das Verhältnis des Arbeiterviertels Leith zur Touristenstadt Edinburgh wird hier mit dem Verhältnis Schottlands zu Europa pars pro toto gleich gesetzt.

Außerdem impliziert Marks Hass auf die Leute in Leith die Liebe zu seinen Eltern, die er an anderer Stelle explizit folgendermaßen artikuliert:

„Nae doubt aboot it, thir no bad auld cunts. Ah love the fuck oot ay the bastards, if the truth be telt. AH think aboot how they must feel aboot me huvin turned oot the wey ah huv. Fuckin shame.“¹²²

Die Figur Mark Rentons wird also auch durch die Merkmale der Elternliebe und des Schuldgefühls ihnen gegenüber gekennzeichnet, vor allem aber durch Anti-Nationalismus, einem Mangel an sozialem „commitment“, einem neoliberalistischen Opportunismus, einer hohen Eloquenz und an erster Stelle durch die Fähigkeit zur streng rationalen Selbstreflexion.

5.4.2 Simon Williamson

Diese Figur taucht hauptsächlich unter dem Namen „Sick Boy“ auf, was ihn sowohl auktorial charakterisiert, als auch explizit-figural von Mark Renton in Form eines Fremdkommentars erläutert wird:

„They call um Sick Boy, no because he's eywis sick wi junk withdrawal, but because he's just one sick cunt.“¹²³

Diese Figur wird vor allem durch zwei Differenzmerkmale beschrieben, nämlich seine Egomanie und Erotomanie.

¹²¹ Welsh 1993, S. 190.

¹²² Welsh 1993, S. 203.

¹²³ Welsh 1993, S. 3.

Sick Boy empfindet keine ehrlich freundschaftlichen Gefühle den anderen Hauptfiguren gegenüber, sondern fühlt sich ihnen überlegen.

„Mates are a waste of fucking time. They are always ready to drag you down tae their level of social, sexual and intellectual mediocrity.“¹²⁴

“It’s me, me, fucking ME, Simon David Williamson, NUMERO FUCKING UNO, versus the world, and it’s a one-sided swedge.“¹²⁵

Die Figur Sick Boy setzt somit das Gedankengut der Thatcher-Propaganda in die Tat um, die den Individualismus, den Profit und das darwinistische Prinzip als höchste Priorität etabliert¹²⁶. In seiner Negierung jedweder Form von Gemeinschaft, sei es Freundschaft unter Männern oder eine ernsthafte Liebesbeziehung, verwirklicht Sick Boy den „myth of individualism“¹²⁷.

Sexualität ist für ihn eine Herausforderung, durch die er sich beweisen kann und seinen überlegenen Status vor den anderen konsolidiert.

Seine Fixiertheit umschreibt Spud „desire tae rip open every binliner in toon“¹²⁸, und nennt ihn „chick crazy“¹²⁹. Spud vermutet außerdem, dass Sick Boy sich in Gesellschaft von anderen Männern nach einiger Zeit langweilt.¹³⁰

Tatsächlich ist die Figur regelrecht süchtig nach der Bestätigung, die sie durch sexuelle Eroberungen erfährt. Morace fasst dieses

Verhaltensmuster prägnant zusammen: „High on himself, he doesn’t need drugs and is able to quit almost at will.“¹³¹

Sein Verhältnis zu Frauen ist von einem Machtverhältnis geprägt, in dem Sick Boy immer den dominanten Part einnimmt, der als Einziger

¹²⁴ Welsh 1993, S. 28.

¹²⁵ Welsh 1993, S. 30.

¹²⁶ Kelly 2005, S. 6f.

¹²⁷ Freeman 1996, S. 257.

¹²⁸ Welsh 1993, S. 161.

¹²⁹ Welsh 1993, S. 153.

¹³⁰ Vgl. Welsh 1993, S. 153.

¹³¹ Morace 2001, S. 54.

aus der Beziehung profitiert. Diese Einstellung der Figur wird zunehmend aufgedeckt und zugespitzt.

Ungefähr nach der Hälfte der Erzählung betätigt sich Sick Boy das erste Mal explizit als Zuhälter.¹³² Gegen Ende wird seine Skrupellosigkeit dem Rezipienten schließlich schonungslos offengelegt. Er bittet eine seiner Liebschaften zärtlich um Geld, bekommt dieses auch von ihr, doch sobald sie außer Hörweite ist, bezeichnet er sie als „Fucked-up wee hoor [...]“¹³³ und als „wee slut“¹³⁴.

Ebenso wie Mark Renton ist Sick Boy in der Lage, situationsabhängig in verschiedene Rollen zu schlüpfen, wobei seine Motivation stets reiner Eigennutzen ist. In der Szene, als die Hauptfiguren gemeinsam im Bus nach London fahren, wird Sick Boys Verwandlungsfähigkeit aus Marks Perspektive in auktorialer Form geschildert:

„Renton observes, with a mixture of admiration and distaste, the metamorphosis of Sick Boy from waster into this woman's ideal man. Voice modulation and accent subtly change. An interested, earnest expression comes over his face as he fires seductively interrogative questions [...].“¹³⁵

Aufgrund dieser Anpassungsfähigkeit und seiner offensiven Freundlichkeit, wird Sick Boy von der Gesellschaft als Gewinnertyp angesehen. Mark Rentons Eltern vertreten exemplarisch diese Ansicht:

„Young Simon is identified with conspicuous success in their eyes. There's Young Simon's girlfriends, Young Simon's smart clathes, Young Simon's suntan, Young Simon's flat up the toon. [...] Young Simon can do no wrong [...].“¹³⁶

¹³² Vgl. Welsh 1993, S. 174.

¹³³ Welsh 1993, S. 327.

¹³⁴ Welsh 1993, S. 330.

¹³⁵ Welsh 1993, S. 335.

¹³⁶ Welsh 1993, S. 197f.

Sick Boy pflegt ein systemkonformes Image für die diegetische Außenwelt, wird allerdings für den Rezipienten teils durch seine Eigenkommentare im inneren Monolog, teils durch Marks Fremdkommentare demaskiert.

Dass die Figur allerdings nicht glücklich mit der Situation ist, bleibt allen Figuren verborgen und wird nur dem Rezipienten figural-implizit im Eigenkommentar von Sick Boy vermittelt:

„[...] tae get off wi a woman and her purse, and that's it, that is it, ah've found fuck all else, ZERO, tae fill this big, BLACK HOLE like a clenched fist in the centre ay my fucking chest...“¹³⁷

Anhand dieser kurzen, fragmentarischen Charakterisierung, die auch im restlichen Verlauf der Erzählung nicht weiter ausgeführt wird, eröffnet sich dem Rezipienten ein wesentlicher Aspekt der Figurenkonzeption „Sick Boy“. Anhand der obigen Aussage wird seine sexuelle Fixierung als ein MacGuffin destruktiven Suchtverhaltens offengelegt. Sex ist Sick Boys Heroin, sein Versuch das Vakuum an „community“ und „commitment“ auszufüllen; und es ist nicht weniger lebensgefährlich, da das HIV-Virus in der Erzählung stark gegenwärtig ist und er dieses Risiko nicht wahrnimmt.¹³⁸ Durch dieses Suchtverhalten und seine kriminellen Handlungen ist er an die Gruppe von Junkies gebunden, obwohl er nach Beginn der Erzählung kein Heroin mehr konsumiert.

5.4.3 Francis Begbie

Begbie, auch Beggar¹³⁹ oder General Franco betitelt¹⁴⁰, unterscheidet sich insofern von den anderen Hauptfiguren, als er überhaupt kein Heroin konsumiert. Stattdessen betrifft das Suchtverhalten dieser Figur

¹³⁷ Welsh 1993, S. 31.

¹³⁸ vgl. Welsh 1993, S. 31.

¹³⁹ Vgl. Welsh 1993, S. 120.

¹⁴⁰ Vgl. Welsh 1993, S. 77.

Alkohol und Gewalt.¹⁴¹ Begbie gilt im Diskurs als „the novel's most menacing character“¹⁴², da er noch einen Schritt weiter geht als Sick Boy, der zwar andere Menschen zu seinem Nutzen manipuliert, darüber allerdings nicht hinausgeht. Begbie schrickt vor keiner Art der Gewalt zurück.

Die Figur wird in einem Kapitel eingeführt, das aus der Perspektive einer der Nebenfiguren geschildert wird. In Form eines Fremdkommentars im inneren Monolog wird dem Rezipienten ein erster vager Eindruck Begbies vermittelt:

„Franco not so much suggested, as commanded. That was his way.“¹⁴³

Auch im weiteren Verlauf der Erzählung wird die Figur Begbie hauptsächlich durch Fremdkommentare charakterisiert, weil seine Selbstwahrnehmung stark von dem Bild, das andere von ihm haben, differiert. Diese Tatsache wird auch auf diegetischer Ebene thematisiert. Mark erörtert die Ursachen Begbies verzerrten Selbstbewusstseins wie folgt:

„A whole Begbie mythology hud been created by oor lies tae each other n oorsels. Like us, Begbie believed that bullshit. We played a big part in making him what he was. [...]

Myth: Begbie is a 'hard man'.

Reality: Ah would not personally rate Begbie that highly in a squarego, without his assortment ay Stanley knives, basebaw bats, knuckledusters, beer glesses, sharpened knitting needles etc. [...]

Myth: Begbies mates like him.

Reality: They fear him.“¹⁴⁴

¹⁴¹ Vgl. Heiler 2004, S. 161.

¹⁴² Morace 2001, S. 55.

¹⁴³ Welsh 1993, S. 41.

¹⁴⁴ Welsh 1993, S. 82f.

Lars Heiler leitet von diesem Lügenkonstrukt um Begbie ein „regressives Sozialverhalten“¹⁴⁵ der Figur ab, welches sich äußert in:

- narzisstischen Größenphantasien
- dem vorbehaltlosen Ausagieren von destruktiven Trieben und
- seiner Unfähigkeit zur Realitätsprüfung.

Der letzte Punkt spiegelt sich in der oben zitierten „Begbie-Mythologie“ deutlich wider. Sein triebhaftes Handeln äußert sich in zahlreichen Schlägereien die entweder Teil der Erzählung sind, oder innerhalb der Erzählung anekdotisch eingebracht werden.¹⁴⁶ Die narzisstischen Größenphantasien, von denen Heiler spricht, zeigen sich in Begbies Selbstinszenierung als Vaterfigur seiner Freunde was von Mark ebenfalls als Mythos entlarvt wird:

„Myth: Begbie backs up his mates.

Reality: Begbie smashes fuck oot ay innocent wee daft cunts whae accidently spill your pint or bump intae ye.“¹⁴⁷

Begbies Figur entspricht einem schottischen Stereotyp, nämlich dem des “hard man”¹⁴⁸. Wie Mark in der Mythologie bereits aufgedeckt hat, handelt es sich um eine Geschlechter-Rolle, die Begbie bewusst anstrebt. Als Beispiel sei hier eine Szene angeführt, die aus Marks Perspektive beschrieben wird:

„Tae get ma attention, Begbie smashes an elbow into ma ribs with such ferocity that it would be construed as an assault, were it not between two companions. He then starts telling us about some gratuitously violent video he’s been watching. Beggar insists on acting the whole fucking thing oot, demonstrating karate blows, throttlings, stabbings, etc., on me.“¹⁴⁹

¹⁴⁵ dieser und die folgenden Begriffe s. Heiler 2004, S. 162.

¹⁴⁶ Vgl. z.B. Welsh 1993, S. 82, S. 109f, S. 154, S. 309.

¹⁴⁷ Welsh 1993, S. 83.

¹⁴⁸ Vgl. Morace 2007, S. 26.

¹⁴⁹ Welsh 1993, S. 77.

Ein weitaus ernsteres Beispiel für die Gewaltbereitschaft der Figur ist Begbies Umgang mit seiner Freundin June, die er, trotz ihrer Schwangerschaft, ins Gesicht und in ihre Leisten schlägt. Die Schuld schiebt er auf sie, mit der Begründung:

„It’s her fuckin fault, ah’ve telt the cunt thit that’s what happens when any cunt talks tae us like that. That’s the fuckin rules ay the game, take it or leave it.“¹⁵⁰

Durch die überspitzte Darstellung der Figur Begbie und durch die häufige Charakterisierung durch Fremdkommentare, ist es dem Rezipienten möglich, den „leeren patriarchalen gestus“¹⁵¹ zu erkennen. Morace schreibt über Welshs Darstellung von Männlichkeitsmodellen:

„[...] it makes readers [...] aware of the baleful effects of hypermasculinity [...].“¹⁵²

Begbie ist so sehr geprägt von seiner Rolle als „hard man“, dass er auch positive Gefühle, wie die der Freundschaft, nur mehr mit Gewalt beziehungsweise mit der Sprache der Gewalt ausdrücken kann. Nach dem Begräbnis von Matty, einer Nebenfigur die an ihrer Heroinsucht starb, droht Begbie Mark:

„If you go the same fuckin wey as Matty, ah’ll fuckin sort you right oot ya cunt.“¹⁵³

Als Mark darauf entgegnet, dass in dem Fall ohnehin nicht viel von ihm übrig bleiben würde womit Begbie abrechnen könnte, versichert ihm dieser:

„Dinnae you fuckin believe it. Ah’ll dig yir fuckin boady up n boot it up n doon Leith fuckin Walk. Git us?“¹⁵⁴

Doch trotz der groben Formulierung scheint eine rührende Fürsorge um einen Freund durch sie hindurch.

¹⁵⁰ Welsh 1993, S. 110.

¹⁵¹ Heiler 2004, S. 187.

¹⁵² Morace 2001, S. 69.

¹⁵³ Welsh 1993, S. 298.

¹⁵⁴ Welsh 1993, S. 298.

Durch diese Fixierung auf die Differenzmerkmale „gewalttätig“ und „hard man“, liefe die Figur Gefahr, zur Idiosynkrasie zu verblassen, wenn nicht doch ein paar Textstellen eine tiefere Figurenkonzeption enthüllten.

In der Szene als er und Mark sich in der stillgelegten Leith Central Station unterhalten, bemerkt Begbie:

„If it still hud fuckin trains, ah'd be oan one oot ay this fuckin dive.“¹⁵⁵,

und Mark formuliert stellvertretend für den Rezipienten:

„It wis uncharacteristic for him tae talk aboot Leith in that way. He tended tae romanticise the place.“¹⁵⁶

In der Tat ist dieser Kommentar schwer zu deuten, da er den restlichen Differenzmerkmalen der Figur völlig widerspricht und auch später in der Erzählung nicht mehr weiter ausgeführt wird. Diese Öffnung der Figurenkonzeption gibt Grund zur Hoffnung, dass das patriarchale Rollenmodell durchbrochen werden kann.

Noch in derselben Szene treffen die beiden allerdings auf einen alten Säufer mit einer Weinflasche in der Hand, woraufhin Begbie „strangely subdued and uncomfortable“¹⁵⁷ erscheint. Es stellt sich heraus, dass der Mann Begbies Vater ist. Diese Information eröffnet dem Leser eine ganz neue Dimension an Interpretationsmöglichkeiten für die Figur.

Der gesamte Themenkontext von Alkoholismus innerhalb der Familie wird mit dieser Information aufgeschlagen. Gleichzeitig wird der Teufelskreis veranschaulicht, in dem Begbie sich befindet, da er auf dem besten Weg ist, seinem Sohn ebenso ein Vater zu werden, wie seiner es war.

¹⁵⁵ Welsh 1993, S. 308.

¹⁵⁶ Welsh 1993, S. 308.

¹⁵⁷ Welsh 1993, S. 309.

5.4.4 Danny Murphy

Dieser Name taucht im Roman eher selten auf, da die Figur sowohl in Fremdkommentaren als auch im Eigenkommentar hauptsächlich unter dem Spitznamen „Spud“ vorkommt.

„[...] ah git called ‚Spud‘ that often, even ma Ma calls us it, ah sometimes forget ma name tae.“¹⁵⁸

Am Beispiel dieser Figur lässt sich am klarsten Welshs Verwendung von „idiolects“ darlegen - persönlichen Sprachsystemen, die zur Charakterisierung der Figurenkonzeption beitragen.¹⁵⁹ Spud ist „the novel’s most easily recognizable character“¹⁶⁰, da sich seine Erzählperspektive sprachlich stark von den anderen Perspektiven abhebt. Seine Ausdrucksweise ist geprägt von einer großen Anzahl von „assertive softeners“¹⁶¹ wie „ken“, „likes“ oder „likesay“, mit denen er die Lücken zwischen seinen Satzfragmenten füllt.

„It’s hard for me man...ken? It’s difficult tae git it thegither like that, likesay...ken? Ah git sortay likes, pure shy, ken?“¹⁶²

Diese stilistische Textur kann gemäß Pfister als implizit-figurale Charakterisierung unterschiedlich interpretiert werden. Alan Freeman sieht in der unzusammenhängenden Struktur den Ausdruck einer inkohärenten Persönlichkeit¹⁶³, Morace deutet Spuds Sprache als Zeichen seiner „intellectual limitations“¹⁶⁴.

Im Gegensatz zu Mark ist Spud nicht fähig, zwischen Mundart und Standard English zu wechseln.¹⁶⁵ Er stößt häufig auf die Grenzen seiner Artikulationsfähigkeit, wenn es darum geht diffizile Emotionen

¹⁵⁸ Welsh 1993, S. 124.

¹⁵⁹ Vgl. Kelly 2005, S. 50 oder Paget 1999, S. 132ff.

¹⁶⁰ Morace 2001, S. 54.

¹⁶¹ Weißenberger 2006, S. 403.

¹⁶² Welsh 1993, S. 63.

¹⁶³ Vgl. Freeman 1996, S. 259.

¹⁶⁴ Morace 2001, S. 54.

¹⁶⁵ Vgl. Weißenberger 2006, S. 428.

auszudrücken. An einer Stelle im Text verbalisiert er beispielsweise seine Sehnsucht nach zwischenmenschlicher Nähe:

„[...] ah think that it wid be really great tae huv a woman... tae love likesay...no shaggin likes, well no jist shaggin... but tae love, cause ah sortay feel like lovin everybody, but no sortay wi sex...jist hulin somebody tae love [...].“¹⁶⁶

Dieses Textbeispiel zeugt allerdings nicht nur von Spuds limitierter Eloquenz, sondern auch von seiner Einstellung zum schottischen “hard man”-Mythos. Den Figuren Begbie und Sick Boy, die die Gewalt und den Sexismus dieses Mythos’ repräsentieren, steht Spud diametral gegenüber. Im Kapitel „Strolling Through The Meadows“ wird seine Abscheu vor Gewalt besonders dezidiert dargestellt, als Mark und Sick Boy versuchen, ein Eichhörnchen umzubringen. Spud beschreibt das Tier als „Magic wee silvery grey thing“¹⁶⁷, wohingegen die anderen darin nur „vermin“¹⁶⁸ sehen. Im inneren Monolog sinniert er über Marks Aggression auf das Eichhörnchen:

„[...] it’s wrong man. Ye cannae love yirsel if ye want tae hurt things like that... ah mean... what hope is thir? The squirrel’s likes fuckin lovely. He’s daein his ain thing. He’s free. That’s mibbe what Rents cannae stand. The squirrel’s free, man.“¹⁶⁹

Gerade die Figur mit den geringsten Ausdrucksmitteln erkennt Zusammenhänge, die den anderen entgehen, weil sie durch ihre psychologische Konzeption in ihrem Bewusstsein eingeschränkt sind. Bemerkenswert ist demzufolge auch, wie Spud die gesellschaftliche Parallele zwischen dem Eichhörnchen und ihnen selbst, den Junkies, zu ziehen vermag:

¹⁶⁶ Welsh 1993, S. 156.

¹⁶⁷ Welsh 1993, S. 159.

¹⁶⁸ Welsh 1993, S. 160.

¹⁶⁹ Welsh 1993, S. 159.

„It's mibbe nae mair vermin thin you or me, likesay... whae's tae say what's vermin... they [...] think people like us ur vermin, likesay, does that make it right thit they should kill us [...]“¹⁷⁰

In diesem Vergleich wird auch spürbar, dass Spud, obwohl er sich den gesellschaftlichen Normen nicht einordnen will, doch unter dem Außenseiterstatus zu leiden scheint, den sie im hierarchischen System einnehmen.

Ein weiteres Beispiel für seine Abneigung zur gängigen Männlichkeitsdarstellung ist eine Äußerung über den IRA-Kommandanten Bobby Sands, der an den Folgen seines Hungerstreiks starb¹⁷¹. Während in einem Pub Männer ein Spottlied über Sands singen, reflektiert Spud:

„Ah dunno much aboot politics, but Sands tae me, seemed a brave dude, likes, whae never killed anybody. Likesay, it must take courage tae die like that, ken?“¹⁷²

Spud widerspricht mit dieser Aussage völlig der Vorstellung vom schottisch-männlichen Stereotyp des „hard man“, der wie Marks Bruder Billy als stolzer Soldat für sein Land zu kämpfen und zu sterben hat.¹⁷³

Die Figur ist von ihrer Konzeption her zwar kaum fähig zur objektiven Selbstreflexion, verfügt dafür aber über das beste Einfühlungsvermögen und das stärkste Mitgefühl von allen.¹⁷⁴

Im Kapitel „Na Na and other Nazis“ erlebt der Rezipient den vielleicht stärksten Gefühlsausbruch der Figur Spud, als sein Cousin aufgrund seiner dunklen Hautfarbe von Rassisten zusammengeschlagen wird:

„[...] ah'm sortay greetin like tears ay anger n fear but maistly frustration [...] it's aw hate, hate, hate wi some punters,

¹⁷⁰ Welsh 1993, S. 160.

¹⁷¹ MacBride 2004, S. 11ff.

¹⁷² Welsh 1993, S. 127.

¹⁷³ Vgl. Welsh 1993, S. 171 und S. 209.

¹⁷⁴ Vgl. Kelly 2005, S. 59.

and whair does it git us likesay, man? Whair the fuck does it git us?”¹⁷⁵

So eigenständig und vernünftig Spuds Ansichten sein mögen, so fehlt ihm doch das Durchsetzungs- beziehungsweise Artikulationsvermögen, um innerhalb der Diegese etwas zu bewirken. Er ist „doomed to be a victim of the dominant grammar“¹⁷⁶.

Innerhalb des Gesellschaftsbildes, das Welsh in „Trainspotting“ entwirft, gehört Spud zu den Verlierern. Marks Eltern vertreten pars pro toto die öffentliche Meinung und spiegeln somit wider, wer gesellschaftlich ge- oder verachtet wird. Sick Boys Egoismus und Kalkül wird als Ehrgeiz verkannt, Begbie als Beispiel schottischer Männlichkeit geschätzt, Spud hingegen als Verursacher von Marks Drogenproblemen beschuldigt.¹⁷⁷ Dabei ist Spuds Heroinabhängigkeit nicht das Resultat einer bewussten Entscheidung, wie in Marks Fall, sondern er fällt ihr zum Opfer. Dies wird dem Rezipienten bewusst, wenn er seine Reaktion mitverfolgt, als Mark vorschlägt, wieder mit Heroin anzufangen, zu einem Zeitpunkt, an dem beide gerade „clean“ sind.

„Yeah, but it’s a fuckin miserable life, likesay, man. It’s nae life at aw, ken? Likesay whin yir sick man... that is the fuckin lowest ay the low... the grindin bones... the poison man, the pure poison... Dinnae tell us ye want aw that again, cause that’s likesay, fuckin bullshit.“¹⁷⁸

Anders als Marks Drogenkonsum aus Protest ist Spuds Abhängigkeit ein Verzweiflungsakt, die Flucht aus einer Welt, in der Gemeinschaft und Mitgefühl missachtet werden. Freeman sieht im mangelnden Zynismus der Figur ihre größte Schwäche.¹⁷⁹ Andererseits kann ebendiese

¹⁷⁵ Welsh 1993, S. 128f.

¹⁷⁶ Freeman 1996, S. 260.

¹⁷⁷ Vgl. Welsh 1993, S. 198.

¹⁷⁸ Welsh 19893, S. 133.

¹⁷⁹ Freeman 1996, S. 259.

Eigenschaft auch als ihre größte Stärke gewertet werden. In jedem Fall ist der mangelnde Zynismus - die Verletzlichkeit und das Mitgefühl - das zentrale Differenzmerkmal der Figur Danny Murphy.

5.5 Figurenkonstellation in „Trainspotting“

Einige Kontrast- und Korrespondenzrelationen wurden in den vorangehenden Kapiteln bereits angesprochen, und sollen nun näher untersucht werden, da manche Aspekte der Figurenkonzeption erst im Vergleich richtig zur Geltung kommen.

Die Beziehung zwischen Mark und Sick Boy verändert sich im Laufe der Erzählung. Zu Beginn noch durch ihre jahrelange Freundschaft¹⁸⁰ und ihre Heroinabhängigkeit verbunden, bleibt ihnen letzten Endes nur ihr gemeinsamer Zynismus, wobei Marks Aussage:

„[...] I envy the cunt. He doesnae care. Because he doesnae care, he cannae be hurt.“¹⁸¹,

implizit darauf hinweist, dass er zumindest einen Teil seiner Gefühlskälte nur vortäuscht. Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Figuren ist, wie bereits erwähnt, ihre Herangehensweise an den neoliberalistischen Individualismus. Während Mark sich in eine durch Drogen gestärkte Verweigerungshaltung zurückzieht, versucht Sick Boy das System zu seinen Gunsten aktiv zu nutzen. Er kritisiert Marks Haltung:

„And what is Rents proposing, on this beautiful afternoon of vintage cruisin weather? The cunt has the audacity tae suggest that we go back to his gaff [...] Well, non, non, non, Monsieur

¹⁸⁰ Vgl. Welsh 1993, S. 198.

¹⁸¹ Welsh 1993, S. 208.

Renton, Simone is not cut out to sit in darkened rooms with Leith plebs and junkies [...]"¹⁸²

Marks Gefühle der Figur Sick Boy gegenüber sind hingegen ambivalent von „admiration and distaste“¹⁸³ geprägt, da er ihn gleichzeitig ob seiner sexuellen Erfolge beneidet¹⁸⁴ und doch seine diesbezügliche Skrupellosigkeit missbilligt¹⁸⁵.

Mark lehnt, wie in seinem „Choose life“-Monolog¹⁸⁶ deutlich wird, die oktroyierte Lebensbejahung der Regierung ab, welche die Substitution von „life“ durch „lifestyle“ lanciert¹⁸⁷. Sick Boys Befürwortung der individualistischen Propaganda hingegen wird durch seine „NUMERO FUCKING UNO“¹⁸⁸-Rede verbalisiert.

In ihrem drogeninduzierten Rückzug aus dem gesellschaftlichen Geschehen sind Mark und die Figur Spud einander ähnlich, wobei Spuds Abneigung nicht der Dekadenz, sondern der Brutalität des Neoliberalismus gilt. Er begegnet seiner Umgebung nicht zynisch, wie Mark, sondern sehr sensibel.¹⁸⁹ Weiters unterscheidet sich Spud dadurch, dass ihm die Fähigkeit mangelt, seine Ausdrucksweise an die Gegebenheiten anzupassen, wie Mark und Sick Boy. Deren intensiver Selbstwahrnehmung steht sein Einfühlungsvermögen gegenüber. Spud und die Figur Mark werden dafür korrespondenzrelativistisch durch eine Freundschaft verbunden, die aufrichtiger erscheint, als die zwischen anderen Figuren. Dieser Anschein wird besonders durch eine Szene bekräftigt, in der Mark Spud umarmt und ihm seine amikalen Gefühle darlegt:

¹⁸² Welsh 1993, S. 28.

¹⁸³ Welsh 1993, S. 335.

¹⁸⁴ Vgl. Welsh 1993, S. 131.

¹⁸⁵ Vgl. Welsh 1993, S. 208.

¹⁸⁶ Vgl. Welsh 1993, S. 187.

¹⁸⁷ Vgl. Freeman 1996, S. 256.

¹⁸⁸ Welsh 1993, S. 30.

¹⁸⁹ Vgl. Welsh 1993, S. 128f.

„Yir one ay the best, man. Remember that. That's no drink n drugs talking, that's me talking.“¹⁹⁰

Diese Freundschaft ist klarer innerhalb der Korrespondenzrelationen positioniert als die Heroinabhängigkeit, da sich die beiden Figuren in letzterer nicht vollständig gleichen. Beide geraten aufgrund ihres Drogenkonsums in die gesellschaftliche Verlierer- beziehungsweise Außenseiter-Stellung. Allerdings hat Mark sich, wie bereits dargelegt wurde (s. 5.4.1), in einem bewussten Akt dafür entschieden, was man von Spud aufgrund der Informationen im Text nicht behaupten kann. Er ist vielmehr ein Opfer seines Suchtverhaltens.

Das Fehlen einer distanzierten Selbstwahrnehmung koppelt wiederum die Figuren Spud und Begbie in der Figurenkonstellation aneinander, obwohl die beiden ansonsten gegensätzlicher nicht sein könnten. Ihre Einstellungen zu Gewalt beziehungsweise zum gesamten Männlichkeits-Diskurs sind gegensätzlich, wie ihr öffentliches Auftreten insgesamt. Beide sind jedoch nicht fähig zwischen den sprachlichen Codes zu wechseln und sind sich nicht bewusst, wie sie von ihrer Umwelt wahrgenommen werden. Spuds fehlende Selbsteinschätzung zeigt sich im Kapitel „Speedy Recruitment“, als er trotz eines völlig verpatzten Vorstellungsgesprächs denkt, es bestünde die Möglichkeit, dass ihm die Stelle angeboten würde.¹⁹¹

Begbie weiß nichts über die „Begbie-Mythologie“ oder, dass seine Freunde, Mark und Sick Boy

„[...] collect aw his stupidest, most sexist and violent quotes tae use whin impersonating him whin he's no aroond.“¹⁹²

¹⁹⁰ Welsh 1993, S. 161.

¹⁹¹ Vgl. Welsh 1993, S. 67.

¹⁹² Welsh 1993, S. 172.

Sick Boy macht sich zwar über Begbie lustig, allerdings haben die beiden eine wesentliche Gemeinsamkeit, nämlich das prozessgebundene Suchtverhalten.¹⁹³

Der eine ist süchtig nach sexueller Bestätigung¹⁹⁴, der andere danach, körperliche Gewalt auszuüben. Mit diesen Verhaltensweisen entsprechen sie der Vorstellung vom schottischen „hard man“, wenn auch auf zwei verschiedene Arten, wie Freeman formuliert: „Begbie and Sick Boy reflect two sides of the coin of social power.“¹⁹⁵ Ihr Suchtverhalten ist allerdings gesellschaftlich anerkannt, wodurch sie innerhalb der Hierarchie zu den Gewinnern zählen, wie auch Mark konstatiert:

„He [Mark; Anm.d.Verf.] notes the depressing haste with which the successful, in the sexual sphere as in all others, segment themselves from the failures.“¹⁹⁶

Was die beiden Figuren noch verbindet ist, dass beiden im Text eine kurze Stelle der konzeptionellen Offenheit zuteil wird: Begbie, als er auf seinen Vater trifft¹⁹⁷, und Sick Boy, als er im inneren Monolog über das „BLACK HOLE“¹⁹⁸ in seiner Brust spricht. In beiden Fällen wird diese widersprüchliche Charakterisierung nicht aufgelöst, sondern bleibt als paradoxe Verletzlichkeit der harten Männer im Raum stehen.

Der Kontrast dieser zwei Figuren besteht in der Art, wie sie Gewalt ausüben. Während Begbie körperliche Gewalt gegen Wehrlose und Schwächere anwendet, passiert Sick Boys Gewalt auf einer psychisch-sexuellen Ebene.

„Sex is another power struggle, women are opponents to be defeated, and vaginas exist to be used, their creative potential

¹⁹³ Vgl. Heiler 2004, S. 165.

¹⁹⁴ Freeman 1996, S. 259.

¹⁹⁵ Freeman 1996, S. 258.

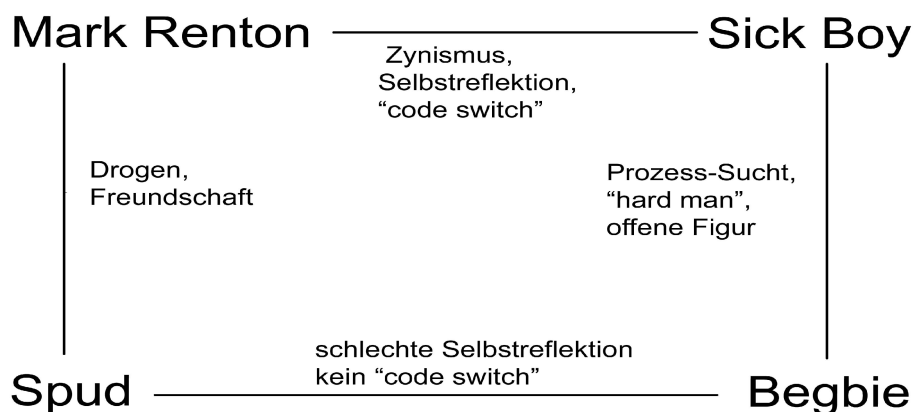
¹⁹⁶ Welsh 1993, S. 132.

¹⁹⁷ Vgl. Welsh, S. 309.

¹⁹⁸ Welsh 1993, S. 31.

repressed. Sick Boy's penis is a weapon, and [...] there's always some cunt he can fuck.¹⁹⁹

In den Figurenkonzeptionen von Renton und Begbie sind keine Korrespondenzen, sondern nur Kontrastrelationen auszumachen. Ebenso verhält es sich mit Sick Boy und Spud, wodurch sich folgende Konstellation von Korrespondenzrelationen ergibt:



eigene Abbildung 1

5.6 Der Titel

Der Titel "Trainspotting" bezieht sich auf eine britische Freizeitbeschäftigung, deren Inhalt das Sammeln von Lokomotiv-Kennzeichennummern ist. Welsh verwendet dieses Hobby als Metapher für Heroinsucht, wie er selbst in einem Interview erläutert:

„It's pointless. They collect train engine numbers. It's the same with heroin after a while. It becomes pointless. Trainspotting is a very obsessive thing.“²⁰⁰

¹⁹⁹ Freeman 1996, S. 259.

²⁰⁰ Laurence.

Beide Tätigkeiten sind obsessiv und sinnlos, verleihen dabei aber dem alltäglichen Leben eine gewisse Strukturiertheit. Das fragliche Hobby zu „trainspotten“ symbolisiert auch das monotone Leben der mittleren Bürgerschicht und deren Konsumsucht.²⁰¹

Durch den Vergleich von Trainspotting und Heroinsucht entsteht ein Kontrast, da Personen, die ersterem Hobby frönen, allgemein als „nerds“²⁰² verspottet werden, wohingegen die Figuren des Romans von einer „intense aura of cool“²⁰³ umgeben sind.

Cardullo subsummiert die Aussage des Titels – und des Romans überhaupt - wie folgt:

„Philosophically speaking, life without drugs is just as absurd, just as pointless in the end, as life on drugs; in this view, each is its own kind of inane trainspotting, and the sole issue becomes how much you can, or want to, take of either.“²⁰⁴

²⁰¹ Vgl. Morace 2001, S. 70.

²⁰² Vgl. Laurence .

²⁰³ Weißenberger 2006, S. 452.

²⁰⁴ Cardullo 1997, S. 161.

6. „Marabou Stork Nightmares“

6.1 Inhalt

„Marabou Stork Nightmares“ wurde 1995 als Welshs zweiter Roman veröffentlicht und schaffte es ebenso wie „Trainspotting“ auf die Bestseller-Liste²⁰⁵, wenngleich er dem Bekanntheitsgrad seines Vorgängers niemals entsprechen konnte.

Der gesamte Roman wird aus der auktorialen Erzählposition der Figur Roy Strang geschildert, der nach einem Selbstmordversuch seit zwei Jahren im Koma liegt. Drei Handlungsebenen werden in der Erzählung miteinander verknüpft:

1. Roys Phantasiewelt, wo er mit seinem imaginären Kumpanen Sandy Jamieson in einem idealisierten Südafrika einen bössartigen Marabu jagt;
2. seine Erinnerungen, durch die der Rezipient über Roys Leben vor dem Koma und über sein soziales Umfeld erfährt;
3. die Gegenwart im Krankenhaus, welche wiederholt die obigen zwei Ebenen unterbricht beziehungsweise beeinflusst, da die Figur Roy seine Umgebung zeitweilig wahrnimmt.

Wie schon seinen ersten Erfolgsroman, siedelt Welsh auch diese Erzählung in einer Gegend abseits des touristischen Edinburghs an. Roys Familie lebt in einem Wohnkomplex in „Muirhouse“, einem Teil Edinburghs, der Leith sehr ähnlich ist. Die Familie besteht aus den Eltern, John und Vet Strang, Roys zwei italienischen Halbbrüdern Tony und Bernard, seiner jüngeren Schwester Kim und seinem autistischen Bruder Elgin. Die Familie emigriert nach Südafrika, wo Roy von seinem Onkel Gordon wiederholt sexuell missbraucht wird. Nach einem 18-monatigen Aufenthalt muss die Familie nach Edinburgh zurückkehren,

²⁰⁵ Vgl. Morace 2001, S. 14.

weil John Strang in Konflikt mit dem Gesetz in Johannesburg gekommen ist. Nach seinem Schulabschluss arbeitet Roy für ein Versicherungsunternehmen als Computer System Analyst und beginnt, sich lokalen Hooligan-Gruppierungen anzuschließen. Gemeinsam mit ebendiesen Freunden vergewaltigt Roy eine Frau, bleibt jedoch von rechtlichen Konsequenzen verschont. Um seinem schlechten Ruf und seinem schlechten Gewissen zu entkommen, geht Roy nach Manchester. Dort entdeckt er die Droge Ecstasy für sich, verliebt sich in ein Mädchen, verfällt nach Ende ihrer Beziehung allerdings in schwere Depression. Er kehrt nach Edinburgh zurück und versucht mit Tabletten und einem Plastiksack über dem Kopf Selbstmord zu begehen, woraus sein gegenwärtiges Koma resultiert.

In Roys komatöser Traumwelt jagen er und sein imaginärer Freund Sandy Jamieson einen Marabu. Dieser Vogel steht allegorisch für Roys sexuelle (und allgemeine) Aggression, die in der Vergewaltigung kulminierte. Erst wenn diese Jagd erfolgreich war, ist Roy bereit, vom Koma aufzuwachen.²⁰⁶ Dieser Phantasiewelt entspringt auch die Figur des Dawson Lochart, der sowohl als Auftraggeber als auch als Sponsor für Roys und Sandys Jagd fungiert, und gleichzeitig ein imaginäres Pendant zum pädophilen Onkel Gordon darstellt.

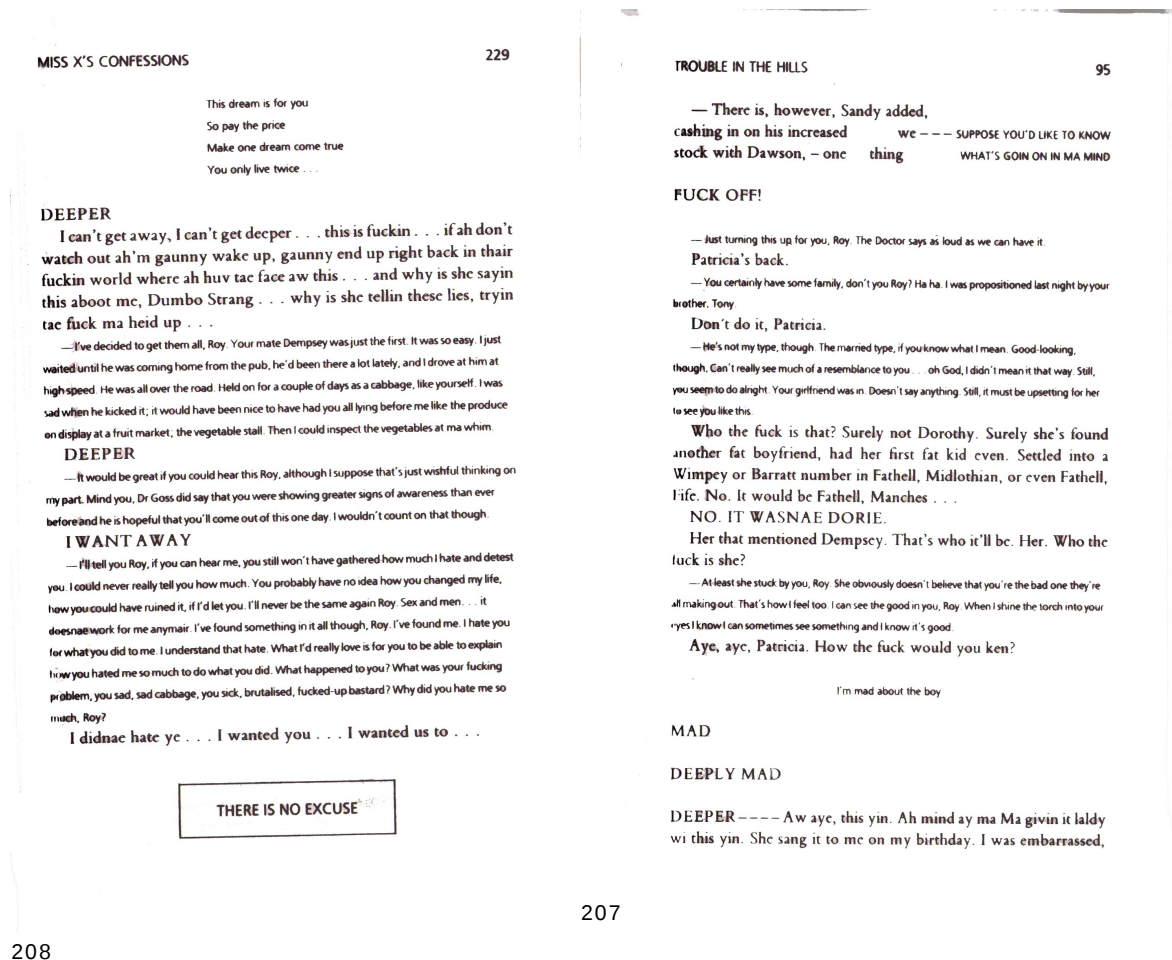
In der realen Welt nimmt Roy die regelmäßigen Visiten seiner Familie, die Pflege und die Gespräche der Krankenschwestern sowie die Besuche einer mysteriösen Frau wahr, welche sich als Kirsty entpuppt, das Opfer seiner Vergewaltigung. Sie übt Selbstjustiz an ihren Peinigern, was mit Roys Ermordung im Krankenhaus endet.

6.2 Struktur und Text

Der Roman besteht aus 21 Kapiteln, die in vier Überkapitel unterteilt sind. Innerhalb der Kapitel wechseln einander die diversen

²⁰⁶ Vgl. Welsh 1995, S. 9f, S. 145, S. 171.

Erzählebenen in manchmal größeren, manchmal kleineren Intervallen ab. Die Abgrenzung zwischen diesen Ebenen wird durch typographische Differenzierung erreicht. Was Roy aus der Welt außerhalb seiner Phantasie wahrnimmt, wird in kleinerer Schriftgröße dargestellt. Textpartien die besondere emotionale Erregung wie beispielsweise Wut ausdrücken, scheinen in Großbuchstaben auf.



208

207

Cairns Craig betont die Bedeutsamkeit dieses visuellen Effekts:

„[...] typography ceases to be the neutral medium through which meaning is conveyed and becomes itself one of the key components of meaning, [...] typography itself becomes the

²⁰⁷ Abbildung von Welsh 1995, S. 229.

²⁰⁸ Abbildung von Welsh 1995, S. 95.

medium of creation rather than simply the frame that holds the outcome of creation in place. „²⁰⁹

Das Ausdruckspotenzial der Sprache wird also durch dieses visuelle Mittel weiterentwickelt, was Cairns zufolge ebenso auf den schottischen Charakter des Textes hinweist, wie der Dialekt:

„For a culture whose whole existence since 1707 has been shaped by the medium of a learned written language which displaced its own cultures, and whose native languages were never properly standardized within the domain of type, typography becomes the symbol of its own culturally repressed condition.“²¹⁰

Welsh selbst äußerte sich dazu in einem Interview:

„[...]you've got to remember that a lot of the people who are reading the book are growing up in a video technology, a computer games, graphics era. They're used to seeing things laid out differently, so text presented in different ways doesn't really present as much of a challenge as it does to say, people my age [...] It's just meat and drink to younger people, 'cause they've grown up with similar types of representations in different media.“²¹¹

6.3 Orte

Roy stellt sich selbst als Opfer seiner Umgebung dar, unwillentlich geformt durch seine Erfahrungen und menschlichen Beziehungen. Wie sehr diese passive Opferrolle tatsächlich zutrifft, lässt sich nicht nachvollziehen, da besonders das letzte Kapitel nahe legt, den Wahrheitsgehalt der subjektiven Darstellung noch einmal zu

²⁰⁹ Cairns 1999, S. 168f .

²¹⁰ Cairns 1999, S. 181.

²¹¹ Berman.

überdenken (s. Kap. 6.4.5). Um analytisch mit dem Textmaterial zu arbeiten, ist es allerdings sinnvoll, sich auf die Figur als Produkt ihres sozio-politischen Hintergrundes zu stützen, so wie sie überwiegend in „Marabou Stork Nightmares“ dargestellt wird. Zu diesem Hintergrund gehören unter anderem die Orte seiner Kindheit, nämlich:

1. das Leben in Muirhouse
2. die kurzzeitige Emigration nach Südafrika (und der damit zusammenhängende Missbrauch durch seinen Onkel)

6.3.1 Muirhouse

Wie bereits in „Trainspotting“ spielt auch hier der Schauplatz der Handlung eine wesentliche Rolle. Das „Scheme“ steht nicht nur für einen Ort, sondern für eine Lebenssituation, die in einer Haltung der Bewohner resultiert. Roy beschreibt es als „concentration camp for the poor“²¹² und betont vor allem die Enge und die Monotonie, die dort vorherrschten:

„Being so close to those other families, it became impossible for people, as much as they tried, to keep their lives from each other.“²¹³

Dieses Fehlen von Privatsphäre wird auch dadurch deutlich, dass Roys Vater John Strang über das Verhalten, Kommen und Gehen der gesamten Nachbarschaft genauestens Buch führt.²¹⁴ Abgesehen von Misstrauen und Argwohn herrscht allerdings kein Interesse der Bewohner des Wohnkomplexes aneinander, was Roy folgendermaßen subsumiert:

²¹² Welsh 1995, S. 22.

²¹³ Welsh 1995, S. 19.

²¹⁴ Welsh 1995, S. 149f.

„In Muirhouse nae cunt can hear ye scream... well, they can hear ye, they just dinnae gie a fuck.“²¹⁵

Morace liest aus dieser Feststellung eine allgemeine Darlegung des Verhältnisses zwischen der Arbeiterklasse und der höheren Bürgerschicht unter Margret Thatchers Regierung heraus,²¹⁶ die sich dieser Kritik zufolge nicht ausreichend um die untere Mittelschicht kümmert.

Die Langeweile und das mangelnde Angebot an Freizeitmöglichkeiten in Muirhouse beeinflusst sowohl das Verhalten der Erwachsenen, die die Zeit zu Hause vor dem Fernseher verbringen,²¹⁷ als auch das der Kinder:

“The first thing I learned tae dae was tae fling a stane. That was what you did as a kid in Muirhouse, you flung stanes; flung them at radges, at windaes, at buses. It was something to do.”²¹⁸

Aaron Kelly sieht in der Figur Roy ein klassisches Problem der spät-kapitalistischen Gesellschaft, in der Bürger der unteren Mittelschicht quasi in städtischen Peripherien festsitzen, und gleichzeitig mit Idealen wie Mobilität und Vielfalt von den Medien überhäuft werden.²¹⁹

Dementsprechend positiv ist für Roy die Aussicht, nach Südafrika auszuwandern und folglich ist die Rückkehr nach Muirhouse umso traumatischer:

„[...] I were devastated at the prospect of going back. [...] I was gloomy in my resignation, only a sick anxiety brought on by the dread of leaving occasionally alleviating my depression. [...] I detested the thought of going back to all that shite.”²²⁰

²¹⁵ Welsh 1995, S. 141.

²¹⁶ Vgl. Morace 2007, S. 111.

²¹⁷ Vgl. Welsh 1995, S.27.

²¹⁸ Welsh 1995, S. 25.

²¹⁹ Vgl. Kelly 2005, S. 105.

²²⁰ Welsh 1995, S. 79f.

6.3.2 Südafrika

Als die Figur Roy elf Jahre alt ist, beschließt sein Vater voller Hoffnungen, nach Südafrika auszuwandern. John Strang verspricht seiner Familie ein großes Haus²²¹ und beschwichtigt die Xenophobie seiner Ehefrau damit, dass Südafrika „a white man's country“²²² sei. Roys autistischer jüngerer Bruder Elgin wird in einem Heim in Schottland zurückgelassen. Diese Geste steht für den utopisch-eskapistischen Charakter der Emigration, insofern dass die Familie versucht, ihre Probleme hinter sich zu lassen. Roy nimmt an diesen, auf Verdrängung basierenden, Hoffnungen teil, wie sich in seiner Erleichterung darüber äußert, dass Elgin zurückbleibt:

„I was relieved. To me it was one less embarrassment to have to worry about [...].“²²³

In Südafrika stößt die Familie zu Onkel Gordon, der schon vor mehreren Jahren nach Johannesburg ausgewandert ist und dort materiell sehr erfolgreich war.

Der historische Zeitraum, in dem die Erzählung von Südafrika handelt, ist um das Jahr 1979. Es herrschte ein Apartheid-Konflikt: Nelson Mandela, Anführer des African National Congress, war seit 1963 inhaftiert und der schwarze Widerstand griff zunehmend auf gewaltsame Mittel zurück²²⁴, um Veränderungen zu erreichen.²²⁵ Pieter Willem Botha, Vorsitzender der ultra-rechten National Party, war Premierminister und Verfechter der Apartheid.²²⁶

Zimbabwe-Rhodesia erlangte 1979 die Unabhängigkeit, was an einer Stelle von der Figur Gordon kommentiert wird:

²²¹ Vgl. Welsh 1995, S. 26.

²²² Welsh 1995, S. 24.

²²³ Welsh 1995, S. 48.

²²⁴ Im Roman verweist Gordon öfter auf „terrorist atrocities“ (Welsh 1995, S. 64).

²²⁵ Mahncke 1989, S. 58.

²²⁶ Vgl. Bernstein.

„Botha’s fucking sold out our people on Rhodesia [...] I can’t believe that they would do it. P.W. Botha. Maggie Thatcher. Fucking whore!“²²⁷

Im selben Jahr scheiterte in Schottland das Referendum mit demselben Ziel - der Unabhängigkeit von England.²²⁸

Die Umkehrung der politischen Situation, wodurch die Strangs von den Kolonialiserten zu den Kolonisten werden, steht für Schottlands Verhältnis zum Imperialismus und zum British Empire;²²⁹

„as the schemies from Muirhouse seek to improve themselves through embracing an oppressively racist system that disempowers black Africans.“²³⁰

Anstatt den Kreislauf des Unterdrückens und Unterdrückt-Werdens zu verweigern, nehmen die Strangs Teil daran, so wie die Figur Roy später diesen Teufelskreis der Gewalt weiterführen wird.

Er lernt hier die Relativität von Macht beziehungsweise Machtpositionen kennen und begreift, dass sie in Muirhouse zur unterlegenen Bevölkerungsschicht gehören.

„Edinburgh for me represented serfdom. I realised that it was exactly the same situation as Johannesburg; the only difference was that the Kaffirs²³¹ were white and called schemies [...]“.²³²

Roy ist zu dieser Zeit noch ein Kind und hat kein Interesse an politischen Standpunkten, übernimmt allerdings die rassistischen Ansichten seines Onkels “eager to impress”²³³, und beginnt sie zu verinnerlichen.

²²⁷ Welsh 1995, S. 82.

²²⁸ Vgl. Morace 2007, S. 112.

²²⁹ Vgl. Morace 2007, S. 107.

²³⁰ Kelly 2005, S. 112.

²³¹ in Südafrika übliche, abwertende Bezeichnung für Schwarzafrikaner; Anm.d.Verf.

²³² Welsh 1995, S. 80.

²³³ Welsh 1995, S. 65.

„ We [Roy und seine Schwester Kim; Anm.d.Verf.] made up nasty songs with words like ‚coon‘ and ‚Kaffir‘ and ‚nigger‘ in them and sang them lustily around the house. Dad and Gordon would laugh approvingly at us.“²³⁴

Worauf sich die spätere Entwicklung der Figur allerdings viel stärker bezieht, als auf den Rassismus, ist das Gefühl der Selbstsicherheit, dass Roy in Südafrika erfährt. Er hat Erfolg in der Schule („I had, for the first time, ambition of a sort“²³⁵), wähnt sich der herrschenden Klasse anzugehören und bezieht anfangs auch aus dem Missbrauch seines Onkels ein gewisses Machtgefühl:

„I felt a sense of power, a sense of attractiveness, and a sense of affirmation that I hadn't previously experienced [...].“²³⁶

In diesen bestätigenden Erfahrungen liegt die Basis für Roys späteres Verlangen nach Respekt, das sich in dem ständig wiederkehrenden Motto „Nae cunt laughs at Roy Strang.“²³⁷ widerspiegelt. Gleichzeitig wird dieses Ego mit der Rückkehr nach Schottland untergraben, da Roy dort keinen Ausweg aus der Unterlegenheit, dem „serfdom“, sieht.

6.4 Hauptfiguren

Da die gesamte Erzählung aus Roys Perspektive geschildert wird, werden die Figuren nahezu ausschließlich durch explizit-figuralen Fremdkommentar (beziehungsweise in Roys Fall Eigenkommentar) charakterisiert. Der Rezipient ist auf den subjektiven Informationsgehalt der Figur Roy angewiesen und kann nicht feststellen, wie stark der subjektive Verzerrungsfaktor tatsächlich ist. Dies schließt auch die erzählende Hauptfigur Roy Strang mit ein, obgleich der Rezipient sich,

²³⁴ Welsh 1995, S. 71.

²³⁵ Welsh 1995, S. 77.

²³⁶ Welsh 1995, S. 72.

²³⁷ Welsh 1995, S. 98, S.106, S.256.

aufgrund einiger impliziter Eigenkommentare der Figur, bis zu einem gewissen Grad ein eigenes Bild von Roy machen kann.

Angesichts dieser Erzählsituation spielt die Figurenkonstellation in diesem Fall eine unvergleichlich große Rolle: die Figuren können ausschließlich in Hinblick auf ihre Relation zu Roy Strang, und dieser kann vice versa nur im Kontext der anderen Figuren verstanden werden.

In der reminiszenten Erzählebene wird die Geschichte der Figur von ihrer Kindheit bis dato in chronologischer Linearität geschildert. Die Figuren, die hier von besonderer Bedeutung sind (John Strang, Onkel Gordon), vermitteln dem Rezipienten Erklärungen für Roys Entwicklung vom unschuldigen Kind zum gewalttätigen Hooligan und Vergewaltiger, für seine Motive, Stärken und Schwächen.

Diese Ebene wird, wie bereits erwähnt, wiederholt von den zwei anderen unterbrochen, allerdings macht sie den quantitativ größten Teil der Erzählung aus und vermittelt die Figurenkonzeption maßgeblich. Die imaginäre Ebene und die darin relevanten Figuren (Sandy Jamieson, Dawson Lochhart) sind Teil der Figurenkonzeption Roy Strangs und gewähren daher eine Introspektive, kehren die Mehrdimensionalität der Figur hervor. Die phantastischen Figuren stehen einerseits für bestimmte Teile seiner Persönlichkeit, andererseits auch für reale Personen aus Roys Vergangenheit, die er auf der imaginären Ebene verarbeitet.

Die dritte Ebene, die reale Welt um das Krankenbett des Komapatienten, hat zweierlei Funktionen: Erstens wirkt sie auf die zuvor genannten zwei Ebenen ein und beeinflusst was in der Phantasiewelt passiert oder gibt Anstoß zu diversen Erinnerungen. Zweitens fungiert sie als Prüfstein, an dem sich Roys Schilderungen bestätigen oder widerlegen können. Der Rezipient hat beispielsweise die

Möglichkeit, John Strangs Betragen am Krankenbett mit dem aus den Erinnerungen zu vergleichen und auf Widersprüche beziehungsweise Korrelationen zu untersuchen.

6.4.1 John Strang

Diese Figur wird von Roy eingeführt als „total basket case“²³⁸, dessen Launen unberechenbar sind²³⁹ und der aufgrund seiner Cholerik eine Gefahr für seine Umgebung darstellen kann:

„[...] we were all frightened of him. He was far too intense about things, and got himself worked up over nothing. I worried about the shotgun he kept under the bed.“²⁴⁰

Des Weiteren wird der Vater im Laufe der Erzählung zwei Mal inhaftiert: einmal in Schottland - weshalb bleibt ungeklärt - und einmal in Johannesburg, wo er einem Taxifahrer einige Zähne ausgeschlagen hat.²⁴¹

Johns Vorlieben sind die Ornithologie²⁴², was ihn und Roy in dessen Kindheit verbindet, und Winston Churchills Kriegsansprachen.

„Pools of tears would well up behind his thick lenses as he was moved by his idol's stirring rhetoric.“²⁴³

Auch Margaret Thatcher ist John sehr zugetan, bezeichnet sie als „best fuckin leader Britain's hud“²⁴⁴ und fühlt sich England offenkundig zugehörig:

„ [...] he shouted, raising his glass, -- THIS IS STILL THE GREATEST FUCKIN COUNTRY IN THE WORLD!

²³⁸ Welsh 1995, S. 19.

²³⁹ Vgl. Welsh 1995, S. 26.

²⁴⁰ Welsh 1995, S. 27.

²⁴¹ Vgl. Welsh 1995, S. 22 und S. 79.

²⁴² Vgl. Welsh 1995, S. 27.

²⁴³ Welsh 1995, S. 29.

²⁴⁴ Welsh 1995, S. 83.

Most people nodded approvingly, thinking he meant Scotland. I was one of the few present who knew he meant Britain.”²⁴⁵

Das Äußere seines Vaters, das Roy auch als den “Strang look”²⁴⁶ bezeichnet, ist geprägt durch ein konkaves Gesicht, Brillen mit dicken Gläsern, prominentem Kinn und hoher Stirn. „A sort of retarded man-in-the-moon face.”²⁴⁷

Eine Kindheitserinnerung Roys besteht aus Boxkämpfen mit seinem Halbbruder Bernard, zu denen ihr Vater sie des Öfteren zwang, um ihre Männlichkeit unter Beweis zu stellen. Bernard entstammt einer vorehelichen Affäre der Mutter mit einem Italiener. Er ist in seiner Art bereits als Kind effeminiert und bekennt als er älter wird seine Homosexualität. John nötigt die beiden Jungen solange zu kämpfen, bis einer von ihnen zusammenbricht, wobei er Roy als seinen leiblichen Sohn favorisiert.²⁴⁸

In einer anderen Situation zieht John allerdings nicht seinen Sohn vor, nämlich als sein Hund Winston Roy eine schwere Bisswunde am Bein zufügt.

„Dinnae tell nae cunt it wis Winston, Dad threatened and pleaded. He was terrified in case they took the dog away.”²⁴⁹

Für Roy bedeutet dieser Vorfall, dass der Vater den Hund präferiert, dass er den Hund beschützt, anstatt seiner. Die Eifersucht, die hier entsteht, kompensiert Roy später in der Erzählung durch eine grausame Hinrichtungsszene an dem Hund Winston.

Der Beschluss, nach Südafrika auszuwandern, wird von John Strang alleine getroffen, denn „Dad’s word generally went in our family.”²⁵⁰. Er

²⁴⁵ Welsh 1995, S. 214.

²⁴⁶ Welsh 1995, S. 20f.

²⁴⁷ Welsh 1995, S. 20.

²⁴⁸ Vgl. Welsh 1995, S. 29.

²⁴⁹ Welsh 1995, S. 21.

verspricht sich von diesem Umzug einen besseren Job und ein großes Haus²⁵¹, arbeitet stattdessen allerdings als Sicherheitswachmann in einem Supermarkt. Auf die Desillusionierung folgt die bereits erwähnte Haftstrafe, weshalb Roy und seine Familie nach Edinburgh beziehungsweise Muirhouse zurückkehren.

Die Figur John Strang ist in ihren Differenzmerkmalen statisch, allerdings nicht eindimensional illustriert. In Roys geschilderten Erinnerungen kommen einige Momente vor, die John auch bis zu einem gewissen Grad Wärme und Menschlichkeit zusprechen. An die Zeit seines Schulabschlusses erinnert sich Roy wie folgt:

„John was adamant that no sacrifice was too much during my study time. He was proud that a Strang was sitting his O Grades, and he and my Ma would embarrass the fuck out of me by telling every cunt.“²⁵²

Als Roy wegen der Vergewaltigung an Kirsty vor Gericht muss, befragt John ihn zu Hause:

„Ah'm gaunny ask ye this once, and jist once. Did you touch that wee lassie? Did you hurt that wee lassie?“²⁵³

Schließlich glaubt er jedoch an die Unschuld seines Sohnes.

An Stellen dieser Art wird implizit die Figurenkonzeption eines fürsorglichen Vaters erkennbar und ein Mindestmaß an Respekt vor Frauen, der dem üblichen Gestus des schottischen „hard man“ nicht entspricht. Das wird auch in einer anderen Textpassage bestätigt, in der John zu seinen Söhnen über ihre Mutter spricht:

„A fuckin great woman, the best yir ivir likely tae find. [...] Whativir else yis dae, yis eywis treat that fuckin woman wi respect, like ah sais, respect.“²⁵⁴

²⁵⁰ Welsh 1995, S. 25.

²⁵¹ Vgl. Welsh 1995, S. 26.

²⁵² Welsh 1995, S. 112.

²⁵³ Welsh 1995, S. 192.

John Strang, dessen Meinung nach “five good men with shotguns”²⁵⁵ die Lösung aller Probleme in Muirhouse wären, verkörpert durchaus den Mythos des “hard man”, der bereits am Beispiel von Francis Begbie erörtert wurde und noch anhand der Figur Lexo untersucht werden wird. Was jedoch seine Einstellung zu Frauen anbelangt, stellt John eine positive Ausnahme dar, wodurch die Figur an Tiefe gewinnt, anstatt zur Idiosynkrasie zu verblassen.

Sprachlich wird die Figur implizit durch einen „idiolect“²⁵⁶ charakterisiert, der vor allem durch hohe Redundanz gekennzeichnet ist. John neigt dazu, Satzteile oder ganze Sätze zu wiederholen, was nicht nur in Roys Erinnerungen, sondern auch während Johns Besuchen auffällt.

„Lookin better the day though, son. Mair colour. Like ah
sais, eh Vet, like ah sais, Roy’s goat mair colour aboot um.“²⁵⁷

Geht man von Alan Freemans These aus, dass unzusammenhängende Sätze auf ein gleichermaßen zerstreutes Bewusstsein hinweisen,²⁵⁸ so offenbart die pleonastische Ausdrucksweise die rechthaberische und autoritäre Konzeption der Figur John Strang.

6.4.2 Gordon

Die Figur des Onkel Gordon spielt zwar quantitativ keine große Rolle, allerdings ist sein Einfluss auf Roy, neben dem seines Vaters, wohl am stärksten bemerkbar.

²⁵⁴ Welsh 1995, S. 149.

²⁵⁵ Welsh 1995, S.197.

²⁵⁶ Vgl. Kelly 2005, S. 50 oder Paget 1999, S. 132ff.

²⁵⁷ Welsh 1995, S. 10.

²⁵⁸ Vgl. Freeman 1996, S. 259.

Gordon ist Johns Bruder²⁵⁹ und ist schon 15 Jahre vor den Strangs nach Südafrika ausgewandert, wo er sich als erfolgreicher Geschäftsmann etablieren konnte.

„ By the time we arrived, Gordon had this large suburban home, a mansion, really, and a fair-sized timber farm out in the veld of the Eastern Transvaal [...]”²⁶⁰

Gordon wohnt in diesem Haus mit einer schwarzafrikanischen Haushälterin. Es gab einmal eine Ehefrau, über die zu sprechen allerdings Tabu ist. Roy traut seinem Onkel zu, sie umgebracht zu haben,²⁶¹ wodurch zum ersten Mal Roys Gefühl des Misstrauens Gordon gegenüber zum Ausdruck kommt.

Die Information, Gordon sei ein „unreconstructed pro-apartheid white supremacist“²⁶², stellt eine Hauptcharakteristik der Figur dar, sowie einen Verweis auf die damalige politische Situation in Südafrika (s. Kapitel 6.3.6.2).

Sein Äußeres wird beschrieben wie folgt:

„[...] a thin, spindly man, with tired watery eyes, which could suddenly glow with violence [...]”²⁶³

Diese latente Gefährlichkeit manifestiert sich, als Gordon während eines Ausflugs in den Busch seinen Neffen zum ersten Mal sexuell missbraucht.²⁶⁴

Um den Jungen ruhig zu halten, macht Gordon ihm teure Geschenke, wie zum Beispiel ein Teleskop, und beschenkt dessen Geschwister ebenfalls, um keinen Verdacht zu erregen.²⁶⁵ Der Missbrauch findet regelmäßig statt und nimmt an Ausmaß zu:

²⁵⁹ Vgl. Welsh 1995, S. 25.

²⁶⁰ Welsh 1995, S. 63.

²⁶¹ Vgl. Welsh 1995, S. 62.

²⁶² Welsh 1995, S. 62.

²⁶³ Welsh 1995, S. 65.

²⁶⁴ Vgl. Welsh 1995, S. 71.

²⁶⁵ Vgl. Welsh 1995, S. 72.

„The things he wanted to do were getting heavier and I was getting more scared.“²⁶⁶

Roy versucht den Übergriffen zu entgehen, indem er sich in einem alten Brunnen versteckt,²⁶⁷ was bereits seine spätere Flucht in seine Phantasiewelt vorwegnimmt.

Schließlich kommt Gordon bei einem terroristischen Anschlag ums Leben, der, wie durch eine Randbemerkung suggeriert wird, von einer Splittergruppe des ANC (African National Congress; Anm. d. Verf.) ausgeübt wurde (s. auch 6.3.6.2).

Roy beschreibt Gordon nachträglich als „sneaky, bigheided poofy auld cunt“²⁶⁸ und seinen Tod als „good riddance“²⁶⁹.

John Strang sitzt zu dieser Zeit im Gefängnis und ist als einzige Person vom Ableben seines Bruders schwer getroffen.

„He [John; Anm. d. Verf.] seemed a sadder, weaker figure, broken by his brother's death and the end of the South African dream.“²⁷⁰

Die Figur Gordon kommt in konkreter Form nur auf der reminiszenten Erzählebene vor. Der Rezipient hat also keine Vergleichsmöglichkeit, um das Ausmaß der subjektiven Verzerrung durch Roys Erinnerungen zu eruieren. Allerdings ist die Subjektivität beziehungsweise Objektivität der Schilderung völlig irrelevant, da allein die Auswirkung der Figur Gordon auf die Hauptfigur von Bedeutung ist. Er prägt Roys Beziehung zu und Umgang mit Sexualität wesentlich. Wie groß der Einfluss Gordons auf Roy ist, wird dadurch deutlich, dass in seiner komatösen Phantasiewelt ein imaginäres Pendant für den Onkel existiert (s. 6.3.4).

²⁶⁶ Welsh 1995, S. 75.

²⁶⁷ Vgl. Welsh 1995, S. 75.

²⁶⁸ Welsh 1995, S. 86.

²⁶⁹ Welsh 1995, S. 86.

²⁷⁰ Welsh 1995, S. 136.

6.4.3 Sandy Jamieson

Sandy Jamieson ist eine der Figuren, die nur in der imaginären Ebene existieren. Er jagt mit Roy gemeinsam in einem idealisierten Südafrika nach einem böartigen Marabu.

Die Figur Sandy wird etabliert als Roys „best friend down here“²⁷¹, früherer Profisportler, der nun Löwen jagt.²⁷²

Der Ursprung der Figur ist der Profifußballer Jimmy Sandison, der das Letzte ist was Roy sieht, als er versucht, sich mit einem Plastiksack über dem Kopf umzubringen, was zu seinem gegenwärtigen Koma geführt hat:

„The bag was clear and I continued watching the telly through it as I drifted into unconsciousness. I could see Jimmy Sandison. Jimmy Sandison, the fitba player. The expression on his face as he gesticulated to the referee made me almost want to tear the bag off. I wanted to help him, I wanted to help all the people who'd ever suffered injustices [...]“²⁷³

Es handelt sich in dieser Szene um ein Fußballmatch, dass 1991 zwischen Airdrie und Dunfermline im Zuge des Scottish League Cup ausgetragen wurde und bei dem Jimmy Sandison fälschlicherweise vom Schiedsrichter des Handspiels beschuldigt wurde.²⁷⁴ In seiner Phantasie entwickelt Roy auf dieser Basis die Figur Sandy Jamieson, auf die er seine Schuldgefühle projiziert.

„You're a metaphor Jamieson. You don't exist outside of me. [...] you're just a manifestation of my guilt. You're a projection.“²⁷⁵

²⁷¹ Welsh 1995, S. 3.

²⁷² Vgl. Welsh 1995, S. 4 und S. 44.

²⁷³ Welsh 1995, S. 255.

²⁷⁴ Vgl. Kelly 2005, S. 109.

²⁷⁵ Welsh 1995, S. 6.

Derartige explizite Aussagen deuten auf ein starkes selbstanalytisches Bewusstsein hin, dass die Figur Roy stellenweise transpsychologisch erscheinen lässt. Eine transpsychologische Figurenkonzeption wird nach Pfister allerdings vorrangig dadurch definiert, dass das Selbstverständnis der Figur „über das Maß des psychologisch Plausiblen hinausgeht“²⁷⁶ und dadurch auf eine „episch vermittelnde Kommentarinstantz“²⁷⁷ hinweist. Die Figur Roy Strang ist trotz ihrem Bewusstsein, was Sandy Jamiesons Rolle anbelangt, nicht als transpsychologisch zu verstehen, da ihre Erkenntnisse durchaus plausibel sind. Trotzdem dienen derartige Stilmittel als „vermittelnde Kommentarinstantz“, um dem Rezipienten einiges zu verdeutlichen, wie in diesem Fall die metaphorische Bedeutung der Figur Sandy. Er steht allegorisch für die Ungerechtigkeit, welche Roy bekämpfen möchte, um sein schlechtes Gewissen zu beruhigen. Umso bezeichnender ist es, wenn Sandy sagt:

„Justice [...] is not a commodity we enjoy to any great extent. Yes, we strive towards it, but it seems to be the miserable lot of our wretched species that it persistently evades us.“²⁷⁸

An einer Textstelle stellt Roy eine Assoziation zwischen Sandy und John Strang her, wenn er über Sandy erzählt:

„We’ve been companions [...] sharing an interest in wildlife, particularly ornithology, and a concern for social justice and the environment.“²⁷⁹

Im Vergleich dazu steht eine andere Stelle, an der Roy beschreibt, wie die Beziehung zwischen ihm und seinem Vater in Südafrika war:

²⁷⁶ Pfister 2001, S. 248.

²⁷⁷ Pfister 2001, S. 248.

²⁷⁸ Welsh 1995, S. 120.

²⁷⁹ Welsh 1995, S. 256.

„John and I became big pals at this time. Our mutual interest in the natural world and animals flowered into an obsession.“²⁸⁰

Bezüglich „social justice“ wird an einer Stelle erwähnt, dass John regelmäßig nachts in Muirhouse patrolliert.²⁸¹

Durch diese Parallelen wird Sandy nicht nur als Metapher, sondern auch als idealisierte Vaterfigur charakterisiert.

Die Figur Sandy Jamieson ist nicht sonderlich mehrdimensional konzipiert, sondern spielt vor allem als Manifestation von Roys Schuldgefühlen, und in Hinblick auf Roys Verhältnis zu seinem Vater eine Rolle.

Im Freud'schen Sinne stellt Sandy Roys Über-Ich dar.

Das Über-Ich ist eine der drei von Sigmund Freud entworfenen Instanzen. Es repräsentiert kulturelle, ethische und moralische Werte, die von den Eltern in der Kindheit vermittelt wurden. Gleichzeitig steht es für das Gewissen, welches dazu motivieren soll, diesen Werten gerecht zu werden.²⁸²

Sandy erfüllt diese Vorgaben, da er durch seine Sportlichkeit und seinen Mut als Löwenjäger jene Werte verkörpert, die Roy in seiner Kindheit von seinem Vater weitergegeben wurden. Außerdem entspricht seine metaphorische Bedeutung der des schlechten Gewissens.

Unter dem Aspekt der Psychoanalyse Freuds, steht Sandy als Über-Ich dem Es gegenüber, das in Roys Imagination in der Form des Marabu Storchs auftaucht.

²⁸⁰ Welsh 1995, S. 72.

²⁸¹ Vgl. Welsh 1995, S. 21.

²⁸² Vgl. Sandler 2003, S. 187f.

6.4.4 Dawson Lochart

Ebenso wie Sandy Jamieson entspringt diese Figur Roys Phantasiewelt und stellt dabei ebenso das imaginäre Pendant zu einer anderen Figur dar, nämlich die des Onkel Gordon.²⁸³

Im Zusammenhang mit Roys imaginärer Jagd nach dem Marabu fungiert die Figur Dawson als Sponsor.

Die textliche Darstellung der Figur ist durchgehend mit Argwohn beziehungsweise Abneigung konnotiert.

“Dawson’s skin was the colour of barbecued tandoori chicken; clashing vividly with a Brylcreemed shock of brown, thinning hair, white and blue eyes, and pearly teeth which seemed permanently hanging out to dry. He also appeared to be covered in a strange, translucent oil.”²⁸⁴

„There was a snidey, manipulative aspect to his eyes which was totally incongruent with the open, garrulous set of his mouth.“²⁸⁵

Wird die Figur anfangs vor allem durch ihre Trägheit und physische Schwäche charakterisiert,²⁸⁶ so wird nach und nach zunehmend die Brutalität der Figur enthüllt und kulminiert in der Szene, als Dawson zwei eingeborene Männer nackt an einen Baum fesseln lässt, um sie anal zu vergewaltigen.²⁸⁷

Doch nicht nur durch diese sexuelle Gewalt wird Dawson mit Gordon assoziiert, auch durch die parallelen Bemerkungen über Terrorismus entstehen Berührungspunkte zwischen den Figuren. Gordon spricht über

²⁸³ Vgl. Morace 2007, S. 110.

²⁸⁴ Welsh 1995, S. 42.

²⁸⁵ Welsh 1995, S. 41.

²⁸⁶ Vgl. Welsh 1995, S. 42, S. 91.

²⁸⁷ Vgl. Welsh 1995, S. 218.

„terrorist atrocities“²⁸⁸, Dawson über „terrorist activity“²⁸⁹. Gordon fürchtet derartige Anschläge, weil er Vertreter der Apartheid und Gegner der ANC ist. Dass Dawson ähnliche Befürchtungen kundgibt, weist auf eine ebenso rassistische Einstellung hin.

Neben dieser personenbezogenen Verbindung steht Dawson auch allegorisch für Gewalt generell, wobei Roys Einstellung zu derselben definitiv stark durch den sexuellen Missbrauch Gordons geprägt wurde. Dawson formuliert die Metaphorik seiner Figur wie folgt:

„[...] it's only through resistance that one can sense one's own power: in the overcoming of that resistance. Power always goes on and on until it finds its limits.“²⁹⁰

6.4.5 Lexo

Alex Setterington, alias Lexo, ist einer der Hooligans, mit denen Roy die Fußballspiele besucht und spielt eine Schlüsselrolle im Verständnis der Figurenkonzeption Roy Strangs. Die Figur wird ausschließlich durch Gewaltbereitschaft und Brutalität charakterisiert, ohne dass die Motive oder Beweggründe erläutert würden. Vor einer Schlägerei kauft sich Lexo beispielsweise Bier nach dem Auswahlkriterium, welche Flasche als schmerzhafteste Waffe brauchbar ist.²⁹¹ An einer anderen Textstelle schlägt er einen jungen Mann grundlos ins Gesicht.²⁹²

Besondere Bedeutung bekommt die Figur Lexo allerdings erst im Zusammenhang mit Kirstys Vergewaltigung. Im Zuge einer Unterhaltung beschließen er und Roy mit zwei weiteren Freunden, Kirsty

²⁸⁸ Welsh 1995, S. 64.

²⁸⁹ Welsh 1995, S. 104.

²⁹⁰ Welsh 1995, S. 219.

²⁹¹ Vgl. Welsh 1995, S. 148.

²⁹² Vgl. Welsh 1995, S. 188.

bei der nächsten Gelegenheit zu vergewaltigen. Roy rechtfertigt sich allerdings vor dem Rezipienten:

„That wis it. That wis the extent ay our plotting; a daft, half-pished bit ay fantasising in a pub. Ah didnae ken the cunt wis serious [...]“²⁹³

Kurz darauf verabreicht Lexo ihr auf einer Party Drogen und gibt den Anstoß zur Vergewaltigung. Roy erinnert sich zurück:

„I was scared: scared of Lexo. If I shat out I was dead. That’s what I thought. [...] Lexo was possessed.“²⁹⁴

Im Laufe der Vergewaltigungsszene, welche akribisch geschildert wird, nimmt Lexo die tragende Rolle ein, und drängt Roy gegen dessen Willen dazu, sich an der Vergewaltigung zu beteiligen. Dieser beteuert dem Rezipienten gegenüber, er hätte sich auf Kirsty gelegt, den Verkehr allerdings nur vorgetäuscht.²⁹⁵

Für eine Stunde lassen die vier Männer ihr Opfer in der Wohnung wo sie vergewaltigt wurde alleine zurück, um eine andere Party zu besuchen.

„Lexo [...] tied her hands behind her back and marched her through the empty flat to the living-room. He had her stand on a stool, almost on her tiptoes, with the rope round her neck. He stuck a large ball of cottonwool in her mouth and taped over it with masking tape.“²⁹⁶

Lexos Misogynie und Brutalität gipfeln allerdings noch in der Bemerkung: „If it faws n chokes, wi jist take it doon the coast n dump it.“²⁹⁷

Während der Gerichtsverhandlung wird Kirsty als drogensüchtig und nymphomanisch dargestellt, wodurch die Vergewaltiger einen

²⁹³ Welsh 1995, S. 179.

²⁹⁴ Welsh 1995, S. 182.

²⁹⁵ Vgl. Welsh 1995, S. 184.

²⁹⁶ Welsh 1995, S. 184.

²⁹⁷ Welsh 1995, S. 185.

Freispruch erlangen. Über Lexo sagt Roy, er sei vor Gericht in einen großen, sanften Riesen „metamorphosised“²⁹⁸, allerdings wird seine Skrupellosigkeit durch sein Benehmen noch verdeutlicht:

„[...]he looked at her constantly. His face was sad, his head occasionally nodding softly. It was like he was asking: Why? Why are you doing this to us? He was right into his role as the victim.“²⁹⁹

Die Figur Lexo ist sehr eindimensional konzipiert und läuft durch ihre grenzenlose Gefühlskälte Gefahr, als Idiosynkrasie wahrgenommen zu werden. Erst im letzten Kapitel der Erzählung „Marabou Stork Nightmares“ erhält der Rezipient die wesentliche Information zum Verständnis der Figur Lexo und damit auch zum Verständnis Roys. Die drei Ebenen der Erinnerung, der Phantasie und der Realität münden ineinander und lösen sich dabei quasi auf. Während Kirsty an Roy Rache übt, spricht sie über den wahren Hergang der Vergewaltigung. Nicht Lexo, sondern Roy war der Anführer der vier Männer und er hat Kirsty nicht verschont sondern war vielmehr der Brutalste von allen.

„[...]remember when you put he mirror at the foot of that mattress to see my face as you forced yourself into my arse...remember what you said? Do you? You said you wanted me to look at you, and you wanted to see my face. You wanted me to see Roy Strang. You wanted me to feel what happens to any cunt who fucks about with Roy Strang.“³⁰⁰

Durch diese Desillusionierung wird die Figur Lexo für den Rezipienten vollständig in Frage gestellt. Es bleibt offen, ob alle Erinnerungen in Bezug auf ihn in Wirklichkeit Roy betrafen, oder nur diejenigen an die

²⁹⁸ Welsh 1995, S. 208.

²⁹⁹ Welsh 1995, S. 212.

³⁰⁰ Welsh 1995, S. 259.

Vergewaltigung. Schlussendlich weiß der Rezipient nichts über Lexo, da er vermutlich reine Projektionsfläche ist.

Deshalb ist die Figur des Alex Settingington keine Idiosynkrasie, sondern sie beleuchtet vielmehr als Projektion einen Aspekt von Roys Persönlichkeit, nämlich seine Brutalität und Misogynie.

Nicht nur die Vergewaltigungsszene und Lexo werden schließlich in Zweifel gezogen, sondern sämtliche Erinnerungen werden ob ihrer subjektiven Verzerrung porös.

6.4.6 Roy Strang

Da die Figur sich stark über die Schauplätze und Bekanntschaften ihrer Erinnerung definiert, kann ihre Konzeption nun anhand der obigen Kapitel analysiert werden.

Durch das Leben in Muirhouse lernt Roy von Kindheit an eine Gleichgültigkeit den Mitmenschen gegenüber kennen,³⁰¹ welche die Ursache für seine eigene mangelnde Anteilnahme darstellt. Außerdem wird die Figur stark vom Gefühl der Scham beherrscht.

„I grew up in what was not so much a family as a genetic disaster. While people always seem under the impression that their household is normal, I, for an early age, almost as soon as I was aware, was embarrassed and ashamed of my family.“³⁰²

Dieses Schamgefühl wird dadurch verstärkt, dass seine Familie von der Nachbarschaft gemieden und beargwöhnt wird. So fügt beispielsweise jemand ihrem Namen „Strang“ am Türschild ein „E“ an.³⁰³

An diesem Beispiel wird deutlich, wie Welsh seine Figuren durch Namen implizit charakterisiert. „Strang“ wird sowohl mit „strong“, als auch mit

³⁰¹ Vgl. Welsh 1995, S. 141.

³⁰² Welsh 1995, S. 19.

³⁰³ Vgl. Welsh 1995, S. 23.

„strange“ in Verbindung gebracht.³⁰⁴ Die Figur Roy befindet sich in dem ständigen Zwiespalt, gerne „strong“ zu sein, und sich doch als „strange“ zu empfinden.

Zu dieser negativen Selbstwahrnehmung trägt der „Strang look“ bei, den Roy von seinem Vater geerbt hat, kombiniert mit den abstehenden Ohren, die er von seiner Mutter mitbekommen hat.³⁰⁵

Ein weiterer wichtiger Punkt ist die Assoziation von Muirhouse mit „serfdom“³⁰⁶, die Roy nach ihrer Rückkehr aus Südafrika herstellt. Durch dieses Empfinden der sozialen Unterlegenheit werden seine Minderwertigkeitskomplexe auch auf gesellschaftlicher Ebene untermauert.

John Strang hat Roy auf diverse Arten wesentlich geprägt. Erstens durch das obig erwähnte Aussehen, weiters durch den ebenfalls bereits angesprochenen Unfall mit Winston, dem Hund. Mit acht Jahren wird der Junge vom Schäferhund seines Vaters ins Bein gebissen, wodurch er sein Leben lang leicht hinkt.³⁰⁷ Anstatt den Hund einschläfern zu lassen, bittet John seinen Sohn, niemandem die Wahrheit zu verraten. Dadurch wird nicht nur Roys Minderwertigkeitsgefühl weiter verfestigt, sondern auch ein durch Eifersucht induzierter Hass geschürt, der sich latent gegen den Vater richtet, sich allerdings in einer Racheorgie an Winston äußert.

Erst füttert er ihn mit einem Steak, durch das er einen langen Nagel geschlagen hat, welcher sich durch den Kiefer des Tieres bohrt, sodass es das Fleisch nicht mehr loslassen kann. Zusätzlich wird Winston von streunenden Hunden angefallen, die es auf das Steak abgesehen haben und ihm sein halbes Gesicht zerfleischen.³⁰⁸ Dass sich Roys Hass nicht

³⁰⁴ Vgl. Kelly 2005, S. 107.

³⁰⁵ Vgl. Welsh 1995, S. 20.

³⁰⁶ Welsh 1995, S. 79.

³⁰⁷ Vgl. Welsh 1995, S. 21.

³⁰⁸ Vgl. Welsh 1995, S. 153ff.

auf den Hund selbst bezieht, wird dadurch angedeutet, wie er ihn noch vor seiner Rache mitleidig betrachtet:

„[...] the beast cowered as he saw me enter. It was strange to think that I'd taken a mauling from that pathetic old thing.“³⁰⁹

Allerdings fühlt Roy sich noch nicht beschwichtigt, sondern beschließt wenig später, Winston umzubringen.

„Despite Winston's suffering, I was disappointed at the outcome. I wanted Winston offed for good. To merely mutilate him as he had done to me was not enough.“³¹⁰

Wieder wird deutlich, dass sein Hass nicht dem Hund gilt, wenn Roy gesteht, dass er etwas Trauer empfindet, wenn er den verstümmelten Hund betrachtet, und an ihn als Welpen denkt. Für einen kurzen Moment zieht er sogar in Erwägung, von seiner Rache abzusehen, entscheidet sich schließlich aber doch dafür.

„As Winston struggled, I saw a small bird land on top of the pillbox. It was a robin, that early symbol of Christianity [...] I thought for a second or two about the meaning of this, about turning the other cheek and Christian forgiveness and all that shite. But nobody believed in that crap anymore. It was you against the world, every cunt knew that: the Government even said it.“³¹¹

In dieser Aussage wird Roys Verhalten als Resultat des Thatcherismus' dargestellt. Der propagierte Individualismus verdrängt die christlichen Werte, wodurch Roy sein Verhalten vor sich selbst und dem Rezipienten rechtfertigt.

Schließlich zündet er einige Feuerwerkskörper, die er am Kopf des Tieres befestigt hat und bringt es somit um. Dabei fasst er erstmalig

³⁰⁹ Welsh 1995, S. 153.

³¹⁰ Welsh 1995, S. 163.

³¹¹ Welsh 1995, S. 165.

den Hass auf seinen Vater lauthals in Worte, was im Text in Großbuchstaben dargestellt wird, um die Intensität der Emotionen typographisch zu visualisieren und die Aussage zu bekräftigen:

**FUCK YOU FAITHER
FUCK YOU
DUG SHOULD HAVE BEEN DESTROYED
IS THAT HOW MUCH AH WIS WORTH, HOW MUCH AH
WIS VALUED?**

312

So grausam Roys Handlungsweise ist, so wird sie doch für den Rezipienten aufgrund der Hintergrundinformationen nachvollziehbar. Das Kindheitstrauma, verursacht durch den Biss, und der projizierte Hass auf den Vater liefern zwar keine Entschuldigung, aber eine Erklärung für diese Tierquälerei.

John Strang prägt seinen Sohn noch auf eine weitere Weise, nämlich durch die Boxkämpfe, zu denen er ihn und seinen Halbbruder Bernard regelmäßig zwingt.

„He had a thing about me being too uncoordinated, especially with my limp, and considered Bernard too effeminate. He bought us cheap, plastic boxing gloves and set up a ring in the living-room, with four confiscated cones defining its perimeters.“³¹³

Durch die Vermittlung dieses fragwürdigen Rollenklischées von Männlichkeit, dem die Jungen entsprechen sollen, entwickelt Roy das Verhalten, sich Respekt durch Gewalt zu verschaffen. Kelly schreibt über John Strangs Erziehungsmethoden:

„Masculinity in this environment is regulated through an economy of pain [...].“³¹⁴

³¹² Abbildung von Welsh 1995, S.166.

³¹³ Welsh 1995, S. 29.

³¹⁴ Kelly 2005, S. 107.

Dieses Rollenklischee ist das des "hard man", welches bereits im Zusammenhang mit Begbie erwähnt wurde, und im Laufe dieses Kapitels genauer erörtert wird.

Neben Muirhouse und John Strang wurde Roy zweifellos von ihrem Südafrika-Aufenthalt enorm geprägt. Durch das Interesse für Tiere, das er mit seinem Vater teilt, verbringen die beiden viel Zeit miteinander in der Natur und zwischen den beiden entsteht ein gutes Vater-Sohn-Verhältnis.

Außerdem wird Roys Ego sowohl durch seinen Erfolg in der Schule, als auch durch die politische Situation der Apartheid, die ihm eine Erhabenheit der Rasse zuspricht, gestärkt wie nie zuvor. Wie bereits in Kapitel 6.3.2 erwähnt, werden Roys Minderwertigkeitsgefühl und seine Unzufriedenheit in Muirhouse durch den Kontrast zum Leben in Südafrika umso größer.

Roys Assoziationen mit dem sexuellen Missbrauch durch Gordon sind ambivalent, da er einerseits ein Gefühl von „power“, „attractiveness“ und „affirmation“³¹⁵ erfährt und andererseits Angst empfindet³¹⁶. Sein Selbstvertrauen wird also gleichzeitig gestärkt und untergraben. Die Auswirkung des Missbrauchs äußert sich in seiner aggressiven Sexualität. Welsh setzt voraus, dass jeder Vergewaltiger selbst ein Opfer von Missbrauch ist oder war.³¹⁷

Aus der Zeit in Südafrika stammt auch das metaphorische Bild des Marabus, der Jagd auf Flamingos macht, dessen sich Roy in seiner Phantasie bedient. Auf einer Safari Tour mit seinem Vater und seinem Onkel beobachtet er, wie eine Gruppe Marabus Flamingos jagt und erlegt, was bei Roy Alpträume verursacht.

³¹⁵ Welsh 1995, S. 72.

³¹⁶ Vgl. Welsh 1995, S. 75.

³¹⁷ Vgl. Berman.

„The only thing which disturbed me was seeing a group of ugly birds waddling into a flamingo colony and scattering the beautiful pink creatures across the waters of a small lake. [...] I had never seen anything as horrible looking as those predators. They were like bent-over beggar-demons, their large beaks gave them a laughing look totally at odds with their dead eyes. I saw one of them trying to swallow a flamingo's head. It was a sick sight.“³¹⁸

Auf der imaginären Ebene verarbeitet Roy dieses Erlebnis, wobei der Storch, ebenso wie Sandy und Dawson, als Metapher fungiert. Roy lässt die Bedeutung des Marabu Storchs anklingen, als er dem Raubvogel zuruft:

„We know that you want to destroy the colour, the noise, the fun and the gaiety associated with... The words stick in my throat as the large predator emerges from the shadows.“³¹⁹

Auch wenn es nicht konkret formuliert wird, lässt sich aufgrund des unvollendeten Satzes vermuten, dass es sich um Sexualität handelt, der Storch also unter anderem für sexuelle Aggression steht. An einer anderen Stelle wird durch eine Parallelmontage der Ebenen eine Analogie zwischen den Marabus und den Hooligans hergestellt. Sowohl die Vögel, als auch die Hooligans gehen auf die Jagd, die einen auf Flamingos, die anderen auf „Scarfers“ - die Anhänger der gegnerischen Fußballmannschaft - die unter anderem durch die Bezeichnung „colourful“³²⁰ mit den Flamingos in Verbindung gebracht werden. Durch die alternierende Schilderung der Schlägerei der Hooligans und des Raubzugs der Marabus wird die Assoziation hergestellt und Roys metaphorischer Storch bekommt einen weiteren Bedeutungskreis. Er symbolisiert allgemein Roys gewaltsame Seite.

³¹⁸ Welsh 1995, S. 74.

³¹⁹ Welsh 1995, S. 145.

³²⁰ Vgl. Welsh 1995, S. 171ff.

Anhand der Freud'schen Psychoanalyse kann der Marabu als das „Es“ in Roys Bewusstsein verstanden werden.

Das Es repräsentiert unerfüllte und unterdrückte Triebe und wird vom Ich und vom Über-Ich kontrolliert.³²¹ Der Storch steht für die Gewalttätigkeit und wird von Roy, dem Ich, und Sandy, dem Über-Ich, gejagt. Damit entspricht er in seiner Funktion vollständig dem Es nach Freud.

Die körperliche Gewalt, die Roy mit den anderen Hooligans ausübt, gibt ihm ein Gefühl von Macht und Kontrolle. Wie auch die Figur Begbie, ist Roy abhängig von Gewalt. Er beschreibt seine Gefühle wie folgt:

„The violence was brilliant [...]. The excitement, the buzz, the feeling of your body charged up with it all.“³²²

Als Roy in Manchester beginnt, Ecstasy zu konsumieren, vergleicht er den Rausch, den er durch Gewalt erfährt, mit dem, der durch die Droge verursacht wird.

„[...] I'd never known such an exhilarating high. [...] The swedgin was fuck all compared to this; I felt I had all the power in the world but it was positive.“³²³

Indem Roy den Vergleich zieht, unterstreicht er implizit den Suchtcharakter seiner Gewalttätigkeit. Allein eine Ersatzdroge kann ihm die Selbstsicherheit geben, die er sonst nur als Hooligan empfindet. Der Grundstein für dieses Verhalten liegt, wie bereits dargelegt, am Männlichkeitsideal, das sein Vater ihm vermittelt hat.

Robert A. Morace widmet sich im Kapitel über „Marabou Stork Nightmares“ fast ausschließlich der Darstellung von Männlichkeit, da die Erzählung seiner Meinung nach am besten als „an example of and a

³²¹ Sandler 2003, S: 192ff.

³²² Welsh 1995, S. 152.

³²³ Welsh 1995, S. 236.

critique of the hard man“³²⁴ zu betrachten ist. Über den Mythos selbst schreibt Morace:

„ [...]the hard man represents not just a Scottish social type, but the Scottish male writ large and Scotland in general. He is the urban equivalent of the mythologised Highlands [...].“³²⁵

In der Erzählung finden sich gleich mehrere Beispiele für diesen Typus, nämlich John Strang, Onkel Gordon und Roy selbst bzw. Lexo als Projektion des „hard man“ Roy. Indem der Rezipient Roys Lebensgeschichte erfährt, kann er begreifen, wie die Entwicklung dieses hypermaskulinen Verhaltensmusters möglich ist.

Durch die Beziehung zu seinem Vater, die von Eifersucht auf Winston und der Erziehung zur „Männlichkeit“ geprägt ist, durch die Minderwertigkeitskomplexe aufgrund seines Aussehens und durch das Trauma, verursacht durch den sexuellen Missbrauch, entstehen Roys „fantasies of power, revenge and respect“³²⁶. Sein Mantra „Nae cunt fucks aboot wi Roy Strang“³²⁷ fungiert als Selbstermutigung, um sein schwaches Ego zu stärken. Sein gewalttätiges Verhalten, physisch und sexuell, ist Symptom seiner

„selfdoubts that gnaw at him from within and that part of himself that he strives to compartmentalize and deny“³²⁸.

Sein Verhalten ist allerdings nicht nur individuell, sondern auch gesellschaftlich induziert, aufgrund des propagierten Individualismus der Thatcher-Regierung.

„It was you against the world, every cunt knew that: the Government even said it.“³²⁹

³²⁴ Morace 2007, S. 98.

³²⁵ Morace 2007, S. 99.

³²⁶ Morace 2007, S. 100.

³²⁷ Welsh 1995, S. 168.

³²⁸ Morace 2007, S. 101.

³²⁹ Welsh 1995, S. 165.

Roy versucht auf seine Weise mit dem neoliberalistischen Gesellschaftsprinzip umzugehen, indem er sich immer weiter in sich zurückzieht, und versucht härter und schmerzunempfindlich zu werden.³³⁰

Als Roy in Manchester damit beginnt, Ecstasy zu nehmen, lösen die drogeninduzierten positiven Gefühle eine Veränderung in ihm aus. Er beginnt sich zu öffnen³³¹ und entwickelt ein neues Selbstbewusstsein.

„I saw what a silly, sad pathetic cowardly cunt I was, ever to be embarrassed about expressing emotion. But I wasn't even hard on myself; it didn't matter.“³³²

Welsh äußert sich dazu in einem Interview:

„Rape isn't a big problem for the rapists, as it wasn't for Roy and his gang at the time. It only becomes a big problem when you become sensitized, when you open up your feelings.“³³³

Die Sensibilisierung, durch die Roy seine Komplexe hätte bewältigen können, verursacht schließlich, dass er nicht mehr mit seiner Schuld leben kann und resultiert in seinem Selbstmordversuch.

In seiner komatösen Traumwelt versucht Roy alles Sexuelle zu verdrängen.³³⁴ Roms Furcht vor dem Marabu Storch ist seine Furcht vor einem Teil seiner Persönlichkeit.

Welsh bezeichnet die Marabus als „dopplegangers for his fears“³³⁵.

Morace sieht in der Metapher „the hard man's preying upon any and all soft touches“³³⁶. Im letzten Kapitel, namens „Facing the Stork“, stoßen Roy und Sandy im imaginären Afrika schließlich bei ihrer Jagd auf den

³³⁰ Vgl. Morace 2007, S. 100.

³³¹ Vgl. Welsh 1995, S. 237.

³³² Welsh 1995, S. 239.

³³³ Berman.

³³⁴ Vgl. Welsh 1995, S. 16 oder S. 40.

³³⁵ Berman.

³³⁶ Morace 2007, S. 109.

bösartigen Marabu. Bei dieser Konfrontation beginnen die Ebenen der Imagination und der Erinnerung zu verschwimmen.

„Lexo is the Stork. But the Stork still stands facing us. Lexo isnae the Stork... Lexo isnae... Jamieson is pointing the shotgun at me.“³³⁷

Roy erkennt hier sowohl Lexo als auch den Storch als Projektionsflächen seiner eigenen Gewalttätigkeit.

Während Kirsty an ihm Rache übt, drückt er – wie gewohnt im inneren Monolog - seine Erkenntnis über Gewalt aus:

„It just goes round and round, the hurt. It takes an exceptionally strong person to just say: no more. It takes a weak one to just keep it all to themselves, let it tear them apart without hurting anyone else. I’m not an exceptional person. Nor is Kirsty. We’re just ordinary and this is shite.“³³⁸

Dass Roy seine Schuld schließlich in Form von Lexo und dem Marabu erkennt und an-erkennt bedeutet eine Entwicklung der Figur.

Unter Manfred Pfisters Untersuchungskriterien betrachtet, lässt sich Roy Strang als dynamisch, psychologisch und mehrdimensional konzipiert beschreiben. Auf der reminiszenten Ebene erfolgt die Entwicklung vom Kind zum „hard man“, auf der imaginären Ebene sieht Roy schlussendlich dem Marabu Storch ins Auge, und auf reeller Ebene erkennt und akzeptiert Roy seine Schuld und die Ursachen dafür. Die Dynamik der Konzeption passiert demnach auf allen drei Ebenen der Erzählung.

Durch die Erzählperspektive und die Verdrängung beziehungsweise Selbsttäuschung, die über einen großen Teil der Erzählung gegeben ist, wird die psychologische Figurenkonzeption erkennbar. Der Rezipient ist förmlich eingesperrt in Roys Psyche.

³³⁷ Welsh 1995, S. 258.

³³⁸ Welsh 1995, S. 264.

Die Mehrdimensionalität der Figur wird durch ihren großen Satz von Differenzmerkmalen konstituiert. Roy wird sowohl als sensibel und intelligent, als auch als gewalttätig und sexistisch charakterisiert. Des Weiteren ist die Figurenkonzeption unter dem Aspekt des Identitätsverlustes nach Pfister zu betrachten. Einerseits ist die Figur gespalten, bedenkt man, dass Sandy, Dawson und der Storch alle Teile eines Bewusstseins sind, andererseits verschmelzen die Figuren Lexo und Roy, als sich Roys Erinnerungen an ihn als fälschlich erweisen. Die Verfasserin findet hier allerdings den Begriff der „Identitätsvermehrung“ eher angebracht als „Identitätsverlust“, da die Figur durch diese Konzeption vielmehr an Merkmalen gewinnt als verliert.

6.5 Figurenkonstellation in “Marabou Stork Nightmares”

Bedingt durch die subjektive Erzählperspektive, stehen die Relationen der Figuren zu Roy im Vordergrund. Was die Beziehungen zwischen diesen Figuren betrifft, sind vor allem die Verhältnisse zwischen Roys imaginären Figuren und ihren „realen“ Pendants interessant, da somit Roys Relation zu den „realen“ Figuren genauer beleuchtet wird.

John und Roy teilen miteinander, wie bereits erwähnt, das Interesse an Ornithologie sowie das Aussehen. Außerdem entsprechen beide dem Typus des „hard man“. Worin sie allerdings kontrastieren ist Roys misogynen Verhalten und im Gegensatz dazu Johns „Respekt“ vor Frauen, der sich in der Verehrung seiner Frau oder seinem Mitgefühl für eine alleinerziehende Mutter aus der Nachbarschaft äußert:

„I always feel sorry for young lassies in this position, even if most of them just do it to get a flat from the fuckin stupid communist

cunts on the council. This lassie seems good and the bairn is always clean.”³³⁹,

vermerkt John in seinen Beobachtungen, die er über die gesamte Nachbarschaft anstellt. „Respekt“ ist allerdings unter Anführungszeichen gesetzt, da Johns Umgangston mit seiner Frau, trotz seiner Liebe zu ihr, mitunter sehr hart ist und vom weiblichen Standpunkt nicht als respektvoll bezeichnet werden kann.

„You fuckin stupit or somethin?! Talkin like that in front of Roy! Ye dinnae ken what the laddie kin hear [...]! Like ah sais, ye fuckin stupit? Ah’m askin ye! Ye fuckin stupit?“³⁴⁰

Seine Ausdrucksweise drückt allerdings keine Frauenfeindlichkeit per se aus, sondern verkörpert allein die rauen Umgangsformen des Gesellschaftsmilieus, in dem die Erzählung angesiedelt ist.

Am letzten Textbeispiel wird eine weitere Kontrastrelation deutlich, nämlich Johns eingeschränkte Artikulationsfähigkeit im Gegensatz zu Roys. John spricht ausschließlich „vernacular“, wohingegen Roy dazu imstande ist, sich des Standard English bei Bedarf zu bedienen.³⁴¹

Welsh räumt ein, dass er in „Marabou Stork Nightmares“ besonderes Augenmerk darauf gelegt hat, wie Leute aus der Arbeiterschicht darauf trainiert werden, sich anzupassen, was seiner Meinung nach alleine durch Aneignung des „BBC accent“’s möglich ist.³⁴²

Die Figur Sandy ist in Bezug auf John Strang zu analysieren, da sie eine idealisierte Vaterfigur für Roy darstellt. Sandy steht für das, wonach Roy sich bei seinem Vater gesehnt hätte. Wie im betreffenden Kapitel (Kapitel 6.4.3) bereits ausgeführt wurde, sind Parallelen zwischen den beiden Figuren erkennbar was ihr Interesse für Zoologie und ihren

³³⁹ Welsh 1995, S. 197.

³⁴⁰ Welsh 1995, S. 11.

³⁴¹ Vgl. Welsh S. 93.

³⁴² Vgl. Berman.

Gerechtigkeitssinn betrifft.³⁴³ Eine Kontrastrelation besteht hingegen in ihrer Artikulationsfähigkeit. Während Sandy Jamieson sich in eloquentem Standard English auszudrücken vermag, spricht John im Dialekt. Des Weiteren ist Sandy ehemaliger Profisportler und Löwenjäger. Roys Vater hingegen ist einfacher Arbeiter und, Roys Schilderungen zufolge, nicht von sonderlich einnehmender Physiognomie. Den einen bewundert Roy, für den anderen schämt er sich. In diesem Unterschied liegt das wesentliche Differenzmerkmal der Beiden, nämlich dass Sandy eben die idealisierte Vaterfigur darstellt und John die reale, mangelhafte.

Die Korrespondenzrelationen zwischen Roy und Gordon treten erst ein, wenn Roy älter ist. Er benutzt dann ebenso wie Gordon den Gestus des „hard man“ und verübt sexuelle Gewalt, was wiederum auf Gordon zurückgeht. Roy unterscheidet sich von seinem Onkel, indem er keine vergleichbar radikalen politischen Standpunkte vertritt.

Dawson ist, ebenso wie Gordon, sexuell gewalttätig und ist ebenso Rassist. Beide befürchten terroristische Anschläge. Eine weitere wichtige Korrelation ist die Funktion des Gebers, die beide innehaben. Gordon macht Roy Geschenke, um sich somit sein Schweigen zu erkaufen. Dawson ist der Sponsor von Roys Jagd auf den Marabu Storch. Beide werden von Roy negativ umschrieben, allerdings wird Gordon als „thin, spindly man“³⁴⁴, Dawson hingegen als „Old ‚Fatty‘ Dawson“³⁴⁵ charakterisiert. Dawson stellt nicht nur ein Pendant zu Gordon dar, sondern verkörpert zusätzlich Roys Abneigung gegen denselben, die im Laufe der Jahre gewachsen und stärker geworden ist. Roy schildert seinen Eindruck von Dawson:

³⁴³ Vgl. Welsh 1995, S. 256.

³⁴⁴ Welsh 1995, S. 65.

³⁴⁵ Welsh 1995, S. 91.

„His smile made me feel as if I'd eaten or drank something decidedly unpleasant.“³⁴⁶

Die Figur Roy ist sich der repräsentativen Funktion der imaginären Figur Dawsons nicht bewusst, reagiert allerdings auf die Parallelität.

Die Beziehung zwischen Lexo und Roy ist kompliziert, da unter dem Aspekt, dass die beiden Figuren schließlich miteinander verschmelzen, die Untersuchung von Korrespondenz- oder Kontrastrelationen gegenstandslos würde. Um die Thematik analysierbar zu machen, muss die Kongruenz der zwei Figuren außer Acht gelassen und Roy und Lexo als zwei Seiten einer Figur behandelt werden. Von Bedeutung sind hier allein die Kontrastrelationen, da sie Auskunft darüber geben, welchen Teil seiner Persönlichkeit Roy ablehnt.

Lexo ist derjenige, der die Vergewaltigung initiiert und antreibt. Roy fühlt sich unwohl dabei und möchte Kirsty schonen.³⁴⁷ Während Kirsty in der Wohnung zurückbleibt, mit einem Strick um den Hals, macht Roy sich Sorgen um sie und will zu ihr, um sie zu retten. Lexo zögert ihre Rückkehr hinaus und legt keine Zeichen von Unruhe an den Tag.³⁴⁸ Während der Gerichtsverhandlung empfindet Roy Mitleid mit Kirsty, Lexo hingegen zeigt keine Reue.³⁴⁹

Lexos sexuelle Aggressivität, seine Rücksichtslosigkeit und Kälte sind eigentlich Roys Eigenschaften, die dieser zu verdrängen versucht und in der allegorischen Form des Marabus jagt.

Auf der folgenden Grafik sind die Korrespondenzrelationen der Figuren dargestellt, wobei die Figuren aufgeteilt sind in die Ebene der Erinnerung und die der Phantasie. Die Figur Lexo wird von der Ebene der Erinnerung ausgehend schließlich als der phantastischen Ebene

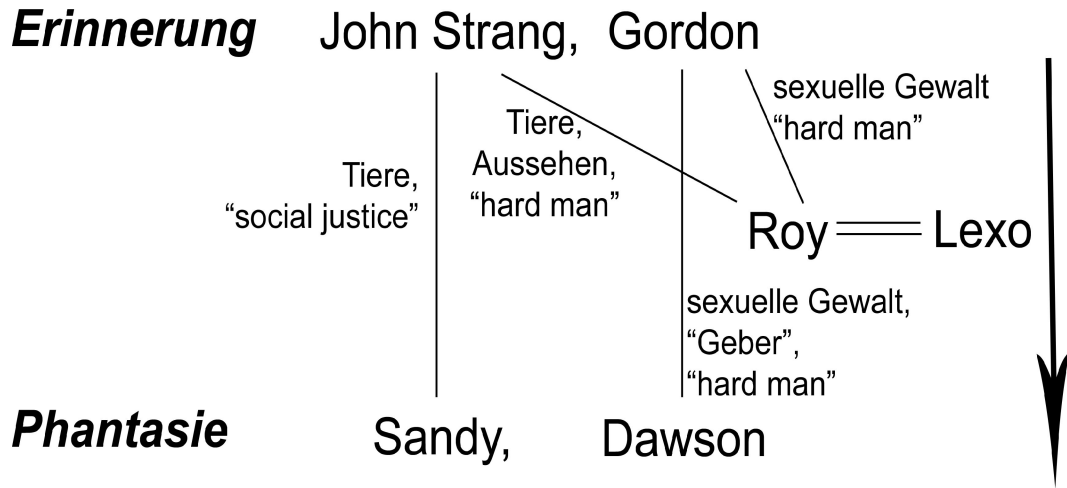
³⁴⁶ Welsh 1995, S. 43.

³⁴⁷ Vgl. Welsh 1995, S. 184.

³⁴⁸ Vgl. Welsh 1995, S. 185ff.

³⁴⁹ Vgl. Welsh 1995, S. 212.

zugehörig aufgezeigt. Diese rezeptive Veränderung wird durch den Pfeil graphisch dargestellt.



eigene Abbildung 2

7. Dominante Isotopien der Figuren

Nachdem nun die Hauptfiguren aus „Trainspotting und „Marabou Stork Nightmares“ auf ihre Charakterisierung und Konzeption hin analysiert worden sind, sollen die Isotopien, die auf Diskursebene alle hier erörterten Figuren verbinden, zusammengefasst werden.

Eine wesentliche Isotopie der Welsh'schen Figuren ist der Gewaltdiskurs. Gewalt kommt in allen Formen vor; sowohl physisch, psychisch, als auch sexuell. Der Gestus des schottischen „hard man“ impliziert Gewalt, und alle diskutierten Figuren entsprechen entweder diesem Gestus oder entziehen sich ihm bewusst.

Die Figuren Begbie, John Strang oder Roy treten entschieden als „hard men“ auf, wohingegen die Figuren Mark Renton oder Spud versuchen, sich diesem Rollenklischee zu entziehen. Dafür legen sie durch ihre Heroinsucht ein besonders autoaggressives Verhalten an den Tag, ebenso wie Roy, dessen Gewalttätigkeit sich, als er sie nicht mehr gegen andere anwendet, in seinem Selbstmordversuch resultiert. So wie Mark und Spud in ihrem Suchtverhalten Gewalt (und Sexualität) durch Drogen substituieren, so bezieht sich Roys und Begbies Sucht vice versa auf Gewalt. Die Figur Roy artikuliert sogar explizit seine Entscheidung:

„[...] I wasnae really intae getting pished. I'd seen alcohol as the drug of too many plebs I despised. So I suppose I sort of came to the conclusion, that the best possibility for me in having a good crack was with the cashies [“casuals”, Hooligans; Anm.d.Verf.].“³⁵⁰

Begbies Suchtsystem besteht, wie Lars Heiler ausführt,

³⁵⁰ Welsh 1995, S. 116.

„[...] aus einem übersteigerten Selbstbild, das er durch die Verbreitung von Angst und Schrecken unter seinen Bekannten [...] aufrechterhält und pflegt.“³⁵¹

Spud nimmt von allen Figuren am eindeutigsten die Opposition zu Gewalt ein: „Violence is fucking ugly man.“³⁵²

Auffällig ist auch die Häufigkeit von Gewalt gegen Tiere. In „Trainspotting“ bringt Sick Boy einen Hund um; er und Mark wollen ein Eichhörnchen mit Steinen bewerfen; in „Marabou Stork Nightmares“ verbrennt Roy als Kind die Flügel von Bienen³⁵³ und massakriert schließlich den Hund der Familie, Winston.

In einem Interview auf diese Wiederkehr von Gewalt gegen Tiere, speziell Hunde, angesprochen, weist Welsh jede tiefere Interpretation dieses Motives zurück:

„Why dogs again, I don't know. [...] I actually like dogs, but ever since then [“Marabou Stork Nightmares”; Anm. d. Verf.] there's always a dog abuse scene. [...] I think I can leave dogs alone now, three novels with dog scenes. Maybe I'll go over to cats“³⁵⁴

Wesentlich ist nicht, gegen wen Gewalt ausgeübt wird, sondern vielmehr

- aus welchen Motiven sie verübt wird, und
- wie diese Szenen geschildert werden.

In einem anderen Interview betont der Autor, für wie wichtig er es erachtet, Gewalt ausführlich und möglichst brutal zu beschreiben und kritisiert, dass die meisten Bücher oder Sendungen Gewalt und Vergewaltigungen nicht realitätsgetreu abbilden und dadurch verharmlosen.³⁵⁵

³⁵¹ Heiler 2004, S. 161.

³⁵² Welsh 1993, S. 155.

³⁵³ Vgl. Welsh 1995, S. 22.

³⁵⁴ Weich.

³⁵⁵ Vgl. Berman.

Sexualität ist die zweite dominante Isotopie, die bei Welshs Figuren zu finden ist. Sie wird in Form von sexueller Gewalt thematisiert, wie bei Kirstys Vergewaltigung, oder im Zusammenhang mit Suchtverhalten diskutiert. Die Figur Sick Boy ist süchtig nach der Selbstbestätigung, die er durch Sex bekommt.³⁵⁶ Heiler erkennt in „Trainspotting“ auch eine Sexualisierung der Droge, welche sich durch eine sexuelle Metaphorik äußert.³⁵⁷ Eine weibliche Figur bringt Heroin und Sex in direkte Verbindung:

„That beats any meat injection... that beats any fuckin cock in the world“³⁵⁸

Durch die Aussage der Figur Mark wird dieser Vergleich bekräftigt:

„Take yir best orgasm, multiply the feeling by twenty, and you're still fuckin miles off the pace.“³⁵⁹

Auch der Diskurs der Homosexualität wird wiederholt in die Figurenkonzeptionen miteinbezogen. Roys Bruder Bernhard ist homosexuell. Mark Renton zieht im Kapitel „London Crawling“ Sex mit einem Mann in Erwägung, um sich nicht einsam zu fühlen.³⁶⁰ Er gesteht außerdem, bereits sexuelle Erfahrung mit einem Mann gemacht zu haben.³⁶¹ Diese Information suggeriert sexuelle Toleranz von Marks Seite und betont damit seinen Abstand zum Konzept des „hard man“. Sämtliche Figuren, die jener Konzeption entsprechen, werden nämlich durch eine homophobe Attitüde charakterisiert. Morace erklärt den Zusammenhang zwischen Hypermaskulinität und Homophobie dadurch, dass sich der „harte“ Mann als Gegensatz zur „Weichheit“

³⁵⁶ Vgl. Heiler 2004, S. 263.

³⁵⁷ Vgl. Heiler 2004, S. 150f.

³⁵⁸ Welsh 1993, S. 9.

³⁵⁹ Welsh 1993, S. 11.

³⁶⁰ Vgl. Welsh 1993, S. 239.

³⁶¹ Welsh 1993, S. 233.

homosexueller Männer definiert³⁶². Im Sprachgebrauch der Figuren macht sich die Homophobie vor allem dadurch bemerkbar, dass Begriffe wie „poof“ oder „queer“ pejorativ gebraucht werden.

Sexualität dient auch als Indikator für gesellschaftlichen Erfolg. Begbie und Sick Boy, die sich mit dem neoliberalistischen System arrangieren, machen ihre gesellschaftliche Akzeptanz speziell durch ihre Sexualität geltend. Dieser „sexuelle Erfolg“ unterscheidet sie von Mark Renton, der sich dieses Sachverhalts bewusst ist:

„He [Mark; Anm. d. Verf.] notes the depressing haste with which the succesful, in the sexual sphere as in all others, segment themselves from the failures.“³⁶³

Sexualität wird somit im Sinne des Neoliberalismus instrumentalisiert, im Einzelkampf des Individuums um persönlichen Erfolg.

Diese Kritik am individualistischen Thatcherismus und an repressiven Gesellschaftsformen allgemein stellt die dritte dominante Isotopie dar. Welshs Figuren sind geprägt, vom neoliberalistischen Gedankengut. Sie versuchen, sich das System zu Nutzen zu machen, wie Sick Boy, oder sich dem Mechanismus zu entziehen, wie Mark Renton, oder sie sind Opfer, die mit ihrem (selbst-)destruktiven Verhalten auf die Konsequenzen des Individualismus reagieren, wie Spud oder Roy. Welsh verweist auch auf die Auswirkungen der britischen Politik im Ausland. In „Trainspotting“ wird beispielsweise Bobby Sands erwähnt, der als IRA-Mitglied 1981 an den Folgen seines Hungerstreiks im Gefängnis starb.³⁶⁴ Durch die Erwähnung des Namens wird konnotativ der Nordirland-Konflikt aufgerollt und Englands Rolle darin. Spud bewundert Sands Courage, gewaltlos für seine Sache einzustehen und

³⁶² Vgl. Morace 2007, S. 101.

³⁶³ Welsh 1993, 132.

³⁶⁴ Vgl. MacBride 2004, S.11ff.

sogar dafür zu sterben.³⁶⁵ Mit seiner Bewunderung nimmt er die Stelle der irischen Bevölkerung ein, die für den Abzug Englands aus Nordirland ist, und Sands ebenfalls als Märtyrer verehrt. Anhand des Kontrastes, der durch die Gegenüberstellung der sensiblen Figur Spud und der „hard men“ im Pub entsteht, übt Welsh seine Kritik.

Ähnlich wird die Problematik des Imperialismus in „Marabou Stork Nightmares“ am Beispiel der politischen Situation in Südafrika in den 1970ern und -80ern dargelegt. Wieder wird allein durch den Hinweis auf P.W.Botha beim kundigen Rezipienten der südafrikanische Apartheid-Konflikt ins Gedächtnis gerufen. Auch hier hat England die Rolle des unterdrückenden Kolonialisten inne, wovon die Strangs profitieren. Durch die brutalen rassistischen Bemerkungen der Figur Gordon und seiner Freunde, die pars pro toto für den gesamten Kolonialismus stehen, übt Welsh erneut Kritik.

Gewalt, Sexualität und die Politik der Thatcher-Regierung sind die Isotopien, die sich in allen Figuren bei Welsh widerspiegeln und in engem Verhältnis zueinander stehen. Anhand seiner Figuren zeigt Welsh simultan die Problematiken und ihre Resultate auf.

7.1 Welsh und Brecht

Bertolt Brecht fasst in seinem „Kleinen Organon für das Theater“ die Grundlagen seines epischen Theaterbegriffs zusammen. Seine Auffassung über die Darstellung von Figuren liefert etliche Berührungspunkte mit Welshs Figuren.

Brecht verlangt nach einer kritischen Haltung der Natur und Gesellschaft gegenüber, die sich in der Umwälzung der Gesellschaft äußert.³⁶⁶ Um dies zu erreichen, muss das Theater

³⁶⁵ Vgl. Welsh 1993, S. 127.

³⁶⁶ Vgl. Brecht 1993, S. 139.

„[...] in die Vorstädte, wo es sich, sozusagen türenlos, den breiten Massen der viel hervorbringenden und schwierig Lebenden zur Verfügung hält, damit sie sich in ihm mit ihren großen Problemen nützlich unterhalten können.“³⁶⁷

Welshs Metier ist nicht das Theater, sondern die Literatur, seine kritische Haltung entspricht jedoch den Vorgaben Brechts. Welshs Romane, die in schottischen Vorstädten angesiedelt sind, sprechen vor allem das Publikum an, welches von Brecht im obigen Zitat beschrieben wird. Welsh selbst berichtet im Interview mit Jenifer Berman, dass laut Marktanalyse die Hälfte aller Käufer seiner Bücher davor nie ein Buch gekauft oder gelesen hätte.³⁶⁸ Dieses Ergebnis unterstreicht, dass Welsh mit seiner Arbeit ein neues Publikum für Literatur erschlossen hat, nämlich eben jene breiten Massen aus den Vorstädten.

Brechts Figuren werden „durch gesellschaftliche Triebkräfte“³⁶⁹ bewegt, die von der jeweiligen Epoche und von den Umständen abhängig sind. Er bezeichnet diese Umstände als „historische Bedingungen“, die „von Menschen geschaffen und aufrechterhalten“³⁷⁰ werden.

Das Verhalten der Figur ist demnach von der Epoche und der Klasse, in der sie angesiedelt ist, abhängig. Indem der Rezipient den Zusammenhang zwischen dem Verhalten der Figur und den bedingenden Umständen versteht, ist dies der „Beginn der Kritik“³⁷¹. Auch Welsh vermittelt dem Leser, wie die Figuren von ihrem sozio-politischen Umfeld konstituiert werden und übt somit – ganz im Sinne Brechts - Kritik an den historischen Bedingungen.

Ein weiterer Anspruch Brechts an die Darstellung der Figur lautet:

³⁶⁷ Brecht 1993, S. 140.

³⁶⁸ Vgl. Berman.

³⁶⁹ Brecht 1993, S. 148.

³⁷⁰ Brecht 1993, S. 148.

³⁷¹ Brecht 1993, S. 148.

„[...] nicht nur wie er [der Mensch; Anm. d. Verf.] ist, darf er betrachtet werden, sondern auch, wie er sein könnte.“³⁷²

Diese Forderung löst Welsh speziell in der Figur Roy Strang ein. Das gewalttätige Verhalten, das vor allem in der Projektion auf Lexo präsentiert wird, steht für das „wie er ist“, wohingegen der komatöse Roy, der Kirsty gerne verschont hätte, darlegt, wie er sein könnte. Durch das Aufweisen einer möglichen Alternative wird dem Rezipienten seine eigene Entscheidungsfähigkeit vor Augen gehalten.

Welshs Figuren entsprechen in zahlreicher Hinsicht den Ansprüchen des epischen Theaters. Brecht wünschte sich eine Kunst, die ihrem Zeitalter entspricht:

„Die Menschen haben ganz neue Motive für ihre Handlungen bekommen, die Wissenschaft hat neue Maße gefunden um sie zu messen - jetzt ist es an der Zeit für die Kunst, neue Ausdrücke zu finden.“³⁷³

Welsh hat einen Weg gefunden, die Motive seiner Figuren auszudrücken. Mithilfe seiner Sprachgestaltung, des „vernacular“ und des „idiolect“, kreiert er Figuren, mit deren Hilfe er Kritik an gesellschaftlichen und politischen Umständen üben kann.

³⁷² Brecht 1993, S. 152.

³⁷³ Brecht 1975, S. 194.

8. Schlusswort

Es wurden nun Welshs Hauptfiguren aus "Trainspotting" und "Marabou Stork Nightmares" daraufhin untersucht, wie sie charakterisiert werden, was für eine Konzeption sich daraus ergibt und welche Isotopien auf der Diskursebene dadurch aufgeworfen werden.

Welsh entwirft seine Figuren durch explizite Beschreibung im Fremd- sowie im Eigenkommentar, vor allem jedoch durch implizite Charakterisierungstechniken. Hierfür spielt die Sprache eine wesentliche Rolle, die Welsh je nach Disposition der Figur variiert. Durch die Verwendung des schottischen „vernacular“ setzt sich Welsh mit einem gesellschaftlichen Milieu auseinander. Zusätzlich werden die einzelnen Figuren durch „idiolects“ individuell differenziert und implizit charakterisiert.

Mithilfe dieser Charakterisierungstechniken werden diverse Figurenkonzeptionen geschaffen. Welshs Figuren sind ausnahmslos psychologisch und – vor allem die Hauptfiguren - mehrdimensional konzipiert. Durch den großen Satz an Differenzmerkmalen werden die Figuren und ihre Motivation dem Rezipienten weitgehend erschlossen. Die von uns eruierten dominanten Isotopien (Gewalt, Sexualität und Gesellschaftskritik) spiegeln sich in Welshs Figuren auf unterschiedliche Art und Weise wider, wodurch diverse Aspekte dieser Themenkomplexe beleuchtet werden. Jede Figur weist entweder eine Affinität oder eine Abwehrhaltung zu den Isotopien auf. Die Haltung der jeweiligen Figuren wird durch ihr soziales Umfeld verursacht und wirkt sich im Gegenzug auch wieder auf ihre Umgebung aus.

Mit dieser Figurengestaltung überträgt Welsh Brechts Anforderungen an ein episches Theater auf die Literatur. Seine Figuren sind von ihrem gesellschaftlichen und historischen Umfeld in ihren Verhaltensweisen konstituiert. Welshs Figuren sind erschütternde Beispiele dafür, was

unter gewissen Umständen aus Menschen werden kann. Durch diese Darstellungsweise kritisiert er die herrschenden Verhältnisse.

Die dominanten Isotopien seines Werks verkörpern dabei das, woran er am stärksten Kritik übt:

- repressive Gesellschaftssysteme, wie beispielsweise Englands Kolonialismus in Südafrika oder das neoliberalistische Prinzip der Thatcher-Regierung,
- Sexualität die sich nur in Misogynie, Homophobie und Erotomanie äußert, und
- die Vermittlung eines hypermaskulinen Prinzips, das sich durch ebendiesen Zugang zur Sexualität und durch eine hohe Gewaltbereitschaft auszeichnet.

Aus diesem Grund ist es von wesentlicher Bedeutung, dass Welshs Figuren keine netten Typen sind, sondern Schläger, Vergewaltiger et cetera - damit wir verstehen können, was sie dazu gemacht hat, und was wir verändern müssten, damit diese Figuren nur mehr grotesk, und nicht mehr ganz so realistisch wären.

9. Bibliographie

9.1 Primärliteratur

Welsh, Irvine. *Trainspotting*. Berkshire: Minerva, 1993

Welsh, Irvine. *Marabou Stork Nightmares*. London: Vintage, 1995

9.2 Sekundärliteratur

Andreotti, Mario. *Die Struktur der modernen Literatur: Neue Wege in der Textanalyse*. Bern: Haupt, 1996

Bachtin, Michail. *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995

Barthes, Roland. *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1988

Baudrillard, Jean. *Agonie des Realen*. Berlin: Merve-Verl., 1978

Bell, Eleanor. *Questioning Scotland: literature, nationalism, postmodernism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004

Berman, Jenifer. *An interview with Irvine Welsh from Bombsite Magazine*. www.geocities.com/rowsofhouses/iwberman.txt, letzter Zugriff: 23.08.2008

Bernstein, Adam. *P.W.Botha: President of Apartheid-Era South Africa*. www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/

article/2006/10/31/AR2006103100853.html, letzter Zugriff:
23.08.2008

Brecht, Bertolt. Kleines Organon für das Theater. in: W. Hecht [Hrsg.].
*Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter
Ausgabe.* Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1993

Brecht, Bertolt. Über mein Theater. in: W. Hecht [Hrsg.]. *Brecht im
Gespräch: Diskussionen, Dialoge, Interviews.* Frankfurt
a. Main: Suhrkamp, 1975

Borthwick, David. *From Grey Granite to Urban Grit: A Revolution in
Perspectives.* [www.arts.gla.ac.uk/ScotLit/ASLS/
Urban_Grit.html](http://www.arts.gla.ac.uk/ScotLit/ASLS/Urban_Grit.html), letzter Zugriff: 27.08.2008

Cardullo, Bert. *Fiction into film, or bringing Welsh to a Boyle.* in:
Literature/Film Quarterly. Vol 25/ Nr.3, S. 158-162,
1997

Cartmell, Deborah [Hrsg.]. *Adaptations: from text to screen, screen to
text.* London: Routledge, 1999

Craig, Cairns. *The Modern Scottish Novel: Narrative and the National
Imagination.* Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 1999

Crumay, Andrew. *Irvine Welsh.* [web.archive.org/web/20030404194648/
http://www3.sympatico.ca/simsg/bio.htm](http://web.archive.org/web/20030404194648/http://www3.sympatico.ca/simsg/bio.htm), letzter
Zugriff: 27.08.2008

Dromgoole, Dominic. *The Full Room: An A-Z of Contemporary
Playwriting.* London: Methuen, 2002

- Foster, Hal [Hrsg.]. *Postmodern culture*. London: Pluto Press, 1987
- Freeman, Alan. Ghosts in Sunny Leith: Irvine Welsh's *Trainspotting*. in: S. Hagemann [Hrsg.]. *in Scottish Fiction: 1945 to the Present*. Frankfurt a. Main: Lang, 1996
- Gardiner, Michael. *From Trocchi to Trainspotting: Scottish critical theory since 1960*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2006
- Hagemann, Susanne [Hrsg.]. *Studies in Scottish Fiction: 1945 to the Present*. Frankfurt a. Main: Lang, 1996
- Hecht, Werner [Hrsg.]. *Brecht im Gespräch: Diskussionen, Dialoge, Interviews*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1975
- Hecht, Werner [Hrsg.]. *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1993
- Heiler, Lars. *Regression und Kulturkritik im britischen Gegenwartsroman*. Tübingen: Narr Verl., 2004
- Jameson, Fredric. Postmodernism and Consumer Society. in: H. Foster [Hrsg.]. *Postmodern culture*. London: Pluto Press, 1987
- Kelly, Aaron. *Irvine Welsh*. Manchester: Manchester University Press, 2005
- Laurence, Alexander. *Irvine Welsh: Scottish and Still Alive*.
www.freewilliamsburg.com/july_2001/interviews.html,
 letzter Zugriff: 30.05.2008

MacBride, Seán. Einführung. in: B.Sands. *Ein Tag in meinem Leben*.
Münster: Unrast-Verl. 2004

MacGlynn, Mary M. *The poor mouth: versions of the vernacular in
twentieth century narrative*. Columbia: Diss., 2000

Mahncke, Dieter. *Konflikt in Südafrika: Die politische Problematik
Südafrikas in ihren innen- und außenpolitischen
Dimensionen*. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verl.,
1989

March, Christie L. *Rewriting Scotland: Welsh, McLean, Warner, banks,
Galloway, and Kennedy*. Manchester: Manchester
University Press, 2002

McGonigal, J., Stirling, K. [Hrsg.] *Ethically Speaking: Voice and Values
in Modern Scottish Writing*. Amsterdam:
Rodopi, 2006

Mellody, Pia. *Verstrickt in die Probleme anderer: Über die Entstehung
und Auswirkung von Co-Abhängigkeit*. München: Kösel-
Verl., 1991

Morace, Robert. *Irvine Welsh's Trainspotting*. New York: Continuum,
2001

Morace, Robert. *Irvine Welsh*. New York: Palgrave Macmillan, 2007

Noetzel, Thomas. *Die Revolution der Konservativen: England in der Ära
Thatcher*. Hamburg: Junius, 1987

- Paget, Derek. Speaking out: The transformations of Trainspotting. in:
D. Cartmell [Hrsg.]. *Adaptations: from text to screen, screen to text*. London: Routledge, 1999
- Pfister, Manfred. *Das Drama: Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink Verl., 2001
- Pohl, Elisabeth. *The Representation of rave culture in selectes novels*.
Wien: Dipl., 2007
- Rabelais, François. *Gargantua*. Stuttgart, Reclam, 1999
- Sands, Bobby. *Ein Tag in meinem Leben*. Münster: Unrast- Verl., 2004
- Sandler, J., Holder A. e.a. [Hrsg.] *Freuds Modelle der Seele*. Gießen:
Psychosozial-Verl., 2003
- Schuller, A., Kleber, J.A. [Hrsg.]. *Gier: Zur Anthropologier der Sucht*.
Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993
- Sierz, Alex. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber
and Faber Ltd., 2001
- Strachan, Zoe. *Queerspotting: Homosexuality in contemporary Scottish fiction*. www.spikemagazine.com/0599queerspotting.php,
letzter Zugriff: 28.08.2008
- Tonkin, Boyd. *A wee Hades*. www.guardian.co.uk/theobserver/1995/apr/23/featuresreview.review, letzter Zugriff: 27.08.2008

Weich, Dave. *Irvine Welsh*. www.powells.com/authors/welsh.html,
letzter Zugriff: 27.08.2008

Weißberger, Ricarda. *The Search for a National Identity in the
Scottish Literary Tradition and the Use of
Language in Irvine Welsh's "Trainspotting"*.
Taunusstein: Driesen Verl., 2006

Whyte, Christopher [Hrsg.]. *Gendering the Nation: Studies in Modern
Scottish Literature*. Edinburgh: Edinburgh Univ.
Press, 1995

10. Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht, wie Irvine Welsh seine Figuren mit textlichen Mitteln darstellt, was für Figuren dadurch entstehen, und welche zentralen Themen dabei wiederholt reflektiert werden.

Als Beispiele werden „Trainspotting“ und „Marabou Stork Nightmares“ herangezogen, da die Hauptfiguren dieser Romane besonders repräsentativ für Welshs Arbeit sind, und weil Forschungsliteratur diesen Werken bisher die meiste Aufmerksamkeit gewidmet hat.

Die Methodik dieser Arbeit greift zurück auf Manfred Pfisters Terminologie zur Figurenanalyse, sowie auf Mario Andreottis Begriff der „Isotopien“, um die Themenkomplexe zu erfassen.

Im vierten Kapitel wird der Autor Irvine Welsh näher beleuchtet, der sozio-politische Kontext seiner Romane, dessen Erläuterung für das Figurenverständnis dringend notwendig ist, und der Umgang mit Sprache bei Welsh. In einem kleinen Exkurs wird anschließend Michail Bachtins Definition des grotesken Realismus dargelegt und Irvine Welsh als Genre zugeordnet.

Die folgenden Kapitel untersuchen anhand des oben angeführten Methodenapparates die Hauptfiguren der Romane in ihrer Charakterisierung und Konzeption, und setzen sie zueinander in Relation.

Die daraus resultierenden Themenkomplexe sind Sexualität, Gewalt und repressive Gesellschaftsformen wie der Neoliberalismus der Thatcher-Regierung. Diese Isotopien werden im siebten Kapitel zusammengefasst und erörtert.

In einem weiteren Exkurs werden die Parallelen zwischen Brechts Idee der kritischen Figurenkonzeption und Welshs Figuren aufgezeigt, wodurch deutlich wird, wie Irvine Welsh durch die Darstellung seiner Figuren Gesellschaftskritik übt.

11. Curriculum Vitae

Cornelia Lee

*25.April 1985, Wien

Staatsbürgerschaft:
Österreich

Bildung

1995 – 2003	BG/BRG Piaristengymnasium Krems a.d. Donau
2003	Matura summa cum laude
2003 – 2004	Studium Publizistik
2003 – 2008	Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Praktika und berufliche Erfahrung

Aug.- Okt.2003	Tiergarten Schönbrunn; Besucherbefragung und Kundenkommunikation
Juli-Dez.2003	Jeunesse; div. Tätigkeiten für Konzerte u. Theater
Sept.2004- Feb.2006	DieTheater Künstlerhaus und Konzerthaus; Garderobe
SoSe 2005	Gründung und Leitung eines Filmclubs am Institut für Theater-, Film und Medienwissenschaft
März, April 2007	ORF/Universal, „Anna und du“; Plot- und Figurenentwicklung
April, Mai 2007	Theater in der Josefstadt, Dramaturgiehospitanz bei „Mein Kampf“
Sept., Okt.2008	Theater in der Josefstadt, Dramaturgiehospitanz bei „Halpern und Johnson“