

Sebastian Basler

WELTERZEUGUNG ALS EXPERIMENT

Zur Bedeutung der Räume im Werk
von Julian Barnes

[transcript] Gegenwartsliteratur

Sebastian Basler
Welterzeugung als Experiment

Sebastian Basler lebt in Karlsruhe und ist Lehrer für die Fächer Englisch und Spanisch. Er studierte und promovierte an der Universität Konstanz.

Sebastian Basler

Welterzeugung als Experiment

Zur Bedeutung der Räume im Werk von Julian Barnes

[transcript]

Dissertation der Universität Konstanz
Tag der mündlichen Prüfung: 6. Dezember 2019
Referentin: Prof. Dr. Aleida Assmann
Referentin: Prof. Dr. Silvia Mergenthal

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2020 transcript Verlag, Bielefeld

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-5531-5
PDF-ISBN 978-3-8394-5531-9
<https://doi.org/10.14361/9783839455319>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Abkürzungen 9

Einleitung 11

TEIL I: DER GESCHLOSSENE RAUM ALS EXPERIMENTELLE BÜHNE

1. **Rauminszenierungen bei Julian Barnes** 25

1.1. Räume, Grenzen, Ränder, Bewegungen: Eine erste Annäherung..... 25

1.2. *Just a fucking comedy?* Geschlossene Räume als erzählte Bühnen 29

2. **Raum und Erzählung: Grenzziehungen als kommunikative Akte** 35

2.1. *Auf dem Erzählschiff I:* Vom Urheber zum begrenzten Raum 36

2.2. *Auf dem Erzählschiff II:* Vom begrenzten Raum zum Leser 40

3. **Raum und Zeit: Gegenwartsinszenierungen im geschlossenen Raum** .. 47

3.1. *How do we seize the past?* Barnes und die Zeit – ein Überblick 48

3.2. *How do we seize the present?*
Ewigkeitsvisionen und Momentaufnahmen 53

4. **Welterzeugung als Versuchsanordnung** 61

4.1. Neue Räume: *Tabula rasa* als erzählerische Raumstrategie..... 64

4.2. Institutionalisierte Räume: Bewegungen in prästrukturierten Welten 67

TEIL II: VERSUCHSANORDNUNG 1 – NEUE RÄUME

5. <i>A History of the World in 10$\frac{1}{2}$ Chapters:</i>	
Die Geschichte als Text und das Hier und Jetzt	79
5.1. Die Arche und das Meer: Das symbolische Angebot des Romansettings ...	81
5.2. Die Arche und das Meer als Kontrast zweier Raum-Zeit-Strukturen	88
5.3. Neue Räume vs. die Geschichte der Welt: »The Survivor« und »The Visitors«	92
5.4. <i>Meta-Worldmaking</i> : »Shipwreck« und »The Dream«	101
6. <i>The Noise of Time:</i>	
Die Musik als umkämpfte Zone	107
6.1. Der Lärm der Zeit vs. die Welt der Musik: Grenzziehungen	109
6.2. <i>And art made tongue-tied by authority</i> : Entgrenzungen	115
Zwischenfazit	123

TEIL III: VERSUCHSANORDNUNG 2 – VOM NEUEN ZUM INSTITUTIONALISIERTEN RAUM

7. Raum und Identität:	
<i>Worldmaking as self-making in England, England</i>	129
7.1. <i>Her England, her heart</i> : Marthas Jigsaw-Puzzle als Raummuster	133
7.2. Die Agricultural Show und der Verlust des Vaters	137
7.3. England, England: Die totale Bühne	141
7.3.1. <i>Theme Park Fiction</i> und das Geschäft mit der Vergangenheit	142
7.3.2. Der Themenpark als Symptom einer kulturellen Krise	145
7.3.3. Von England zu England, England: Der Themenpark als neuer Raum	147
7.3.4. Die Entwicklung vom Themenpark zum Nationalstaat als Prozess der Institutionalisierung	153
7.3.5. <i>But Time had its revenge</i> : Die Rückkehr des Realen	158
7.4. Anglia: <i>Worldmaking</i> auf den Ruinen des ›alten England‹	164

Zwischenfazit	169
---------------------	-----

TEIL IV: VERSUCHSANORDNUNG 3 – INSTITUTIONALISIERTE RÄUME

8. <i>The Porcupine</i> als Erzählung des politischen Übergangs	175
8.1. <i>For example this one here</i> : Exemplarität und Welterzeugung in <i>The Porcupine</i>	178
8.2. Raum und Wirklichkeit: Das Innen und Außen der politischen Macht	185
8.2.1. Ein Pluriversum der Wirklichkeiten: Das Außen des Gerichtssaals	186
8.2.2. Von vielen Welten zu einer Welt: <i>Transitional Justice</i>	194
9. <i>The tyranny of the bloody mirror</i>: Das Blickregime des Friseursalons in »A Short History of Hairdressing«	203
9.1. »Yes«: Der Friseursalon als institutionalisierter Raum	205
9.2. »No«: Gregor's Rebellion gegen die Institution	208
9.3. Sehen und Nicht-Sehen: Das Blickregime des Friseursalons	212
Zwischenfazit	219
Schlussbetrachtungen	221
Grenzziehungen als post-postmoderne Raumstrategie	223
Barnes' Blick in die Welt: Ein Baukasten der Welterzeugung	232
Literatur	243
Danksagung	257

Abkürzungen

- AH** Barnes, Julian, 2009a [1989]. *A History of the World in 10½ Chapters*. London: Vintage.
- ASHH** Barnes, Julian, 2011a [2004]. »A Short History of Hairdressing«. In: *The Lemon Table*. London: Vintage, 1-22.
- BSMM** Barnes, Julian, 2014a [1982]. *Before She Met Me*. London: Vintage.
- EE** Barnes, Julian, 2000 [1998]. *England, England*. New York: Vintage.
- FP** Barnes, Julian, 2009b [1984]. *Flaubert's Parrot*. London: Vintage.
- M** Barnes, Julian, 2009c [1980]. *Metroland*. London: Vintage.
- NT** Barnes, Julian, 2016. *The Noise of Time*. London: Jonathan Cape.
- P** Barnes, Julian, 2014b [1992]. *The Porcupine*. London: Vintage.
- S** Barnes, Julian, 2011d [2004]. »The Silence«. In: *The Lemon Table*. London: Vintage, 201-213.
- SE** Barnes, Julian, 2011c. *The Sense of an Ending*. London: Jonathan Cape.

Einleitung

Martha did not understand all the words, and very few of the instructions, but something about the lists – their calm organisation and their completeness – satisfied her.

Three Dahlias, decorative, over 8" – in three vases

Three Dahlias, decorative, 6" – 8" – in one vase

Four Dahlias, decorative, 3" – 6" – in one vase

Five Dahlias, miniature ball [...]

There was the whole world of Dahlias accounted for. None missing. (EE 9-10)

[...] that was his job, after all, wasn't it: smelting order out of chaos, rendering fear and panic and agony and passion down into two hundred pages and six quid ninety-five. (BSMM 51)

Diese Zitate aus den Barnes-Romanen *England, England* und *Before She Met Me* erlauben einen ersten Blick auf die Prozesse, die in dieser Arbeit mit dem Begriff Welterzeugung bezeichnet werden. Die erste Passage beschreibt eine Kindheits Erinnerung von Martha Cochrane, der Protagonistin von *England, England*. Als sie als junges Mädchen mit ihren Eltern eine Landwirtschaftsausstellung besucht, ist sie besonders beeindruckt von der »Welt der Dahlien«. Die Klassifizierung der Blumen schafft einen Mikrokosmos, der sich für sie als lückenlos und stimmig darstellt. Während die junge Martha nur Vollkommenheit und Ganzheit sieht, tritt für die Leser durch die beliebig erscheinenden Listen und Kategorien vor allem auch das *Gemacht-Sein* dieser Ordnung zutage. In der zweiten Passage geht es ebenfalls um das Machen einer Welt, auch

für die Schriftstellerfigur Jack Lupton hat Welterzeugung mit *Ordnung* zu tun: Erzählen heißt für ihn, das Chaos der ›echten‹, außerliterarischen Welt in eine reduzierte Form zu gießen, die er auf genau 200 Seiten und, in Anlehnung an den Preis des Buchs, 6,95 Pfund beziffert. Der Fokus auf verschiedene Arten der Ordnung in beiden Zitaten verdeutlicht zunächst, dass die jeweiligen Welten nicht einfach ›da‹ sind – etwa als passiver Hintergrund, vor dem sich eine Handlung abspielt oder, wie im Fall von Martha Cochrane, der Konflikt einer Protagonistin inszeniert wird. Vielmehr treten die Prozesse der Welterzeugung selbst in den Mittelpunkt: Zum einen die Prozesse, die eine Welt als eigene Ordnung entstehen lassen, zum anderen jene, die eine Welt als erzählerisches Produkt hervorbringen.

›Eine Ordnung schaffen‹ ist nur eine der fünf basalen *Ways of World-making*, die Nelson Goodman in seiner gleichnamigen Studie in Stellung bringt.¹ Goodman benennt neben dem Ordnen vier weitere Prozesse, die der Welterzeugung zugrunde liegen: Komposition und Dekomposition, Gewichtung, Tilgung und Ergänzung sowie Deformation (vgl. Goodman 2017: 20-31). Die durch diese Prozesse erzeugten Welten bezeichnet Goodman auch als *Weltversionen*. Der Begriff der Version bringt zum Ausdruck, dass in Goodmans theoretischem Rahmen eine ›einzige Welt‹ durch eine Vielzahl tatsächlicher und möglicher Welten ersetzt wird (vgl. ebd.: 14). Die pluralistische Absage an die ›eine‹ Welt oder »feste Grundlage« (ebd.: 17), auf die alle Welten zurückgeführt werden könnten, geht aus Goodmans symboltheoretisch-konstruktivistischer Grundausrichtung hervor. Der Philosoph betrachtet Welten oder Weltversionen ausschließlich als Symbolanordnungen, die auf der Grundlage verschiedener Symbolsysteme erzeugt werden. Die verschiedenen Bereiche einer Kultur – Kunst, Wissenschaft, Alltagsleben – haben ihre je eigenen symbolischen Formen und Systeme und erzeugen so verschiedene Weltversionen, die »[...] unabhängig voneinander von Interesse und Wichtigkeit sind« (ebd.: 17). So liegt, um diese Be-

1 Die deutsche Übersetzung von Goodmans Arbeit erschien erstmals im Jahr 1978 unter dem Titel *Weisen der Welterzeugung*. ›*Worldmaking*‹ und ›Welterzeugung‹ werden in dieser Arbeit synonym verwendet.

obachtungen mit den beiden Barnes-Zitaten ins Gespräch zu bringen, der »stillen Organisation« der Dahlien als strukturgebendes System der numerische Vergleich von Größe und Anzahl zugrunde, während die Erzählung eine Welt durch die Rahmen eines Genres und dessen Erzählkonventionen konstituiert. Beide Welten entstehen nicht aus dem Nichts, sondern bedienen sich bereits Bestehendem, das reduziert, geordnet und neu kombiniert wird – bei Barnes wie Goodman ist das »Erschaffen« damit immer ein »Umschaffen« (ebd.: 19).

Aus der Perspektive der symbolischen Welterzeugung ist dabei nicht unmittelbar relevant, dass sich die beiden Welten auf verschiedenen ontologischen, oder, in erzähltheoretischen Begriffen, diegetischen Ebenen befinden: Die Landwirtschaftsschau ist ein Schauplatz *innerhalb* der übergeordneten fiktiven Gesamtwelt des Romans *England, England*, Jack Lupton steht mit seinen Überlegungen hingegen *außerhalb* der fiktiven Welt, über deren Erzeugung er selbst nachdenkt. Goodmans Gleichsetzung von »Fiktion« und »Nicht-Fiktion« zeigt, dass die symbolischen Prozesse der Welterzeugung über solche Grenzen hinweg am Werk sind:

Die Fiktion operiert in wirklichen Welten sehr ähnlich wie die Nicht-Fiktion. Cervantes, Bosch und Goya – nicht weniger als Boswell, Newton und Darwin – nehmen und zerlegen uns vertraute Welten, schaffen sie neu, greifen sie wieder auf, formen sie in bemerkenswerten und manchmal schwer verständlichen, schließlich aber doch erkennbaren – d.h. wieder-erkennbaren – Weisen um. (Ebd.: 130)

Während Goodman eine Unterscheidung zwischen fiktiven und anderen Welten kurzerhand ablehnt, kann der Schriftsteller Jack Lupton diese Frage schon aus Gründen der beruflichen Identität nicht so schnell als erledigt betrachten. Schließlich ist es, wie er betont, sein Geschäft, eine widersprüchliche Vielheit in die besondere, *geordnete* Form der literarischen Erzählung zu überführen. Die kurze metapoetische Überlegung von Barnes' »comical proxy« (Holmes 2009b: 111) innerhalb des Romans deutet bereits an, dass das Erzählen als *eigene Form der Welterzeugung* durch eine differenziertere Betrachtung außerhalb der allgemeinen Symboltheorie schärfere Konturen gewinnen kann (vgl. Her-

man 2009: 78). Es lohnt sich, Goodmans Ansatz eine erzähltheoretische Perspektive an die Seite zu stellen und so auf wichtige Besonderheiten des fiktional-literarischen *Worldmaking* aufmerksam zu machen.

Goodmans Liste der fünf grundlegenden Weisen der Welterzeugung fügt die Literaturwissenschaftlerin Vera Nünning acht weitere Eigenschaften hinzu, die insbesondere auf erzählte Welten zutreffen (vgl. Nünning 2010: 223-236). So haben, um hier nur die wichtigsten zu nennen, Erzählungen mit der *Story* und dem *Discourse* zwei Ebenen, die nicht unabhängig voneinander betrachtet werden können. Jede Geschichte ist perspektivisch an eine erzählende Instanz gebunden, die durch Strategien wie Fokalisierung oder erlebte Rede die *Storyworld* nicht nur vermittelt, sondern zuallererst hervorbringt. Über diese doppelte Codierung hinaus unterscheiden sich erzählte von anderen Welten durch eine andere Referenzialität. Die erfundenen ›Tatsachen‹ eines Romans können nicht verifiziert werden, weil sie nicht über die erfundene Welt hinausweisen. Dies gilt auch für reale Ereignisse oder Orte, die in der Fiktion vorkommen. Die Leser eines Romans wie *Metroland* etwa wissen, dass das dort beschriebene London nicht mit dem realen London – oder besser: mit anderen London-Versionen außerhalb des Romans – gleichzusetzen ist. Die Bereitschaft, Barnes' London für die Dauer der Lektüre als alternatives London zu akzeptieren, ist Teil eines *fiktionalen Vertrags*, den die Leser eingehen, wenn sie den Roman zur Hand nehmen. Diese besondere Rezeptionshaltung ist vielleicht der wichtigste Punkt in Nünnings Liste. Geht mit ihr doch die Akzeptanz einer ungleich freieren und kreativeren Welterzeugung als außerhalb des fiktionalen Rahmens einher: Ein Roman kann Dinge sagen, die andere Diskurse und Welten nicht zulassen, er kann polemisieren und ironisieren. Vor allem aber kann er Welten, auch unwahrscheinliche, fantastische oder sogar widersprüchliche, nach Belieben bauen und wieder einreißen.² Nicht zuletzt diese schöpferischen Freiheiten geben litera-

2 Mit Nelson Goodman könnte man hier freilich argumentieren, dass auch der Philosoph, der die Weisen der Welterzeugung untersucht, die Welten im Akt der Untersuchung hervorbringt: »Wenn Welten [zudem] ebensosehr geschaffen wie gefunden werden, dann ist auch das Erkennen ebensosehr ein Neu-

rischen Werken im Hinblick auf *Worldmaking*-Prozesse ein besonders großes Potential, auch über den unmittelbaren Bereich des Fiktionalen hinaus.

In der Einleitung zum Sammelband *Cultural Ways of Worldmaking. Media and Narratives*, der einen kultur- und literaturwissenschaftlichen Anschluss an Goodmans philosophische Thesen erprobt, präzisieren Ansgar und Vera Nünning zwei Möglichkeiten, wie fiktionale Weltentwürfe auf andere Welten verweisen. Romane und Kurzgeschichten können demnach zum einen alternative Weltmodelle projizieren und das Erzeugen dieser Welten etwa im Hinblick auf epistemologische Fragen kommentieren und hinterfragen (vgl. Nünning/Nünning 2010: 12). Zum anderen hat das Erzählen performative Kraft. Es interveniert in die Welt, indem es Rahmen zur Kontextualisierung von Welten und Identitäten bereitstellt:

[...] when individuals try to make sense of their personal experience they tend to order it along the lines of literary genres or other text types. Genres themselves can thus be conceived of as important ways of self-making and worldmaking in that they provide the necessary salient frames, scripts and schemata for narrating coherent selves and building worlds. (Ebd.: 13)

Die Rolle des (fiktionalen) Erzählens geht weit über die Grenzen des literarischen Werks hinaus. Sowohl die Konstitution des Selbst, der eigenen Identität, als auch die Konstitution der Welten, in denen sich dieses Selbst bewegt, sehen Nünning und Nünning als narrative Prozesse.³ Er-

schaffen wie ein Berichten. [...] Das Erkennen von Strukturen besteht in hohem Maße darin, sie zu erfinden und aufzuprägen. *Begreifen und Schöpfen gehen Hand in Hand.*« (Goodman 2017: 37, Herv. S.B.)

- 3 Das oben angeführte Beispiel über die Leser, die sich während der *Metroland*-Lektüre auf ein alternatives London einlassen, kann entsprechend ergänzt werden. Literarische London-Erzählungen haben aus dieser Sicht ebenso Anteil am Konstrukt des ›realen‹ London wie andere Erzählungen. Auch Jack Lupton stellt diese Verbindung ausdrücklich her. Das besprochene Zitat fällt, nachdem sich Jacks Kumpel Graham an ihn wendet und ihn um Hilfe mit seiner überbordenden Eifersucht ersucht. Um dem Chaos in Grahams Gedankenwelt Herr zu wer-

zählungen können somit, um es in Jack Luptons Worten auszudrücken, durch ihre Strukturen, Rahmen und Schemata dem »Chaos« der Welt eine »Ordnung« geben.

Jack Luptons prägnante Formulierung lädt ebenso wie Nünning und Nünnings Ausführungen ein, die Fragen nach der *fiktional-literarischen* Welterzeugung präziser zu stellen: Wie genau, mit welchen Strategien und Äußerungsmodalitäten, gießt man aus »fear and panic and agony and passion« eine Welt? Wie können literarische Welten auf andere mögliche und tatsächliche Welten Bezug nehmen? Wie signalisiert eine erzählte Welt ihren Status? Und schließlich: Wie interveniert das Bezeichnen in die Welt?

Diesen grundlegenden Fragen der Weltkonstitution wendet sich das Werk von Julian Barnes immer wieder zu. Das »chameleon of British letters« (Stout 1992: 29) stellt in bis dato 14 Romanen und zahlreichen Kurzgeschichten immer wieder tradierte Erzählformen infrage, um neue Modi der literarischen Äußerung und damit auch neue Weisen der Welterzeugung zu erproben. Den Innovationsanspruch an das eigene Schaffen formulierte Barnes in einem Interview selbst einmal so: »In order to write, you have to convince yourself that it's a new departure for you and not only a new departure for you but for the entire history of the novel.« (zit.n. Guignery 2006: 1) Dieses Selbstverständnis mag ein Grund für die experimentellen, spielerischen Strukturen sein, die das gesamte Barnes-Werk durchziehen.⁴ Egal, ob das Thema Eifersucht, Erinnerung, Altern oder nationale Identität heißt – Barnes' Texte sind oftmals als Entdeckungsreisen angelegt, die

den und seine blinde Eifersucht erklärbar zu machen, führt Jack verschiedene biographische Fäden Grahams und dessen Frau Ann zusammen. Er beschreibt sein Wirken nicht als Rekonstruktion einer Wirklichkeit, sondern ausdrücklich in erzählerisch-schöpferischen Begriffen: »He wasn't used to acting as a problem page, and he'd been fairly convinced by the *plot structure* he'd presented to Graham at such short notice. He'd managed to impose some sort of *pattern* on both their lives as he went along.« (BSMM 51, Herv. S.B.)

4 Das spielerische Element bei Barnes wurde für viele verschiedene Werke hervorgehoben, siehe z.B. Holmes (2009b: 12), Pateman (2002: 2) oder Guignery (2006: 1).

zwar mitunter nur schwer in herkömmlichen Gattungskategorien zu fassen sind,⁵ aber immer neue Perspektiven auf das Erzählen und die Welt eröffnen.

In Verbindung mit Barnes' spielerisch-experimentellen Weltentwürfen kann mit dem *Raum* an dieser Stelle das zweite Schlagwort dieser Arbeit ins Spiel gebracht werden: Welterzeugung, so meine zentrale These, ist bei Barnes eng verbunden mit der topologischen Organisation der Erzählungen. So verschieden die fiktionalen Entdeckungsreisen sein mögen, so zuverlässig führen sie die Leser immer wieder an Schauplätze, die sich räumlich von einem Außen abheben: Schiffe, Inseln, aber auch Gerichtssäle und Friseursalons. Aus einer Raumperspektive betrachtet haben diese Räume zunächst eine scharf gezogene Außengrenze gemein. Durch natürliche Grenzen wie die Klippen einer Insel oder künstliche Begrenzungen wie Eintrittsgelder oder Wachposten werden diese Räume nach außen ›abgedichtet‹, sodass ein geschützter Bereich entsteht. Dieser überschaubare, *geordnete* Bereich steht im Kontrast zu einem Außen, das sich in steter *Unordnung* befindet: das Meer etwa als paradigmatischer Ausdruck der Bewegung (*A History*) oder die erwachende Zivilgesellschaft eines Landes, das sich aus einer Diktatur befreit hat (*The Porcupine*). Auf den geschützten Raum konzentriert sich der erzählerische Blick – zur räumlichen Verdichtung gesellt sich damit auch eine narrativ-formale. Ich schlage vor, diese exponierten, verdichteten Räume als *andere Räume* zu betrachten, als heterotop konzipierte Ordnungen, wo die oben formulierten Fragen nach der Welterzeugung zusammenlaufen: Sie verhandeln einerseits, wie sich die Erzählung auf der Ebene der Vermittlung als Ordnung konstituiert und andererseits, wie sich Individuen und Gemeinschaften innerhalb der erzählten Welt einrichten.

5 Die Gattungsfrage ist für die Werke von Julian Barnes wiederholt gestellt worden. Insbesondere die essayistischen Passagen, die sich in vielen Erzählungen finden, haben Diskussionen darüber veranlasst, ob Werke wie *A History of the World in 10 ½ Chapters* oder *Flaubert's Parrot* überhaupt als Romane zu bezeichnen sind – vgl. z.B. Moseley (1997: 8) Moseley (1997: 8), Finney (2006: 39-40) oder Morrison (1).

Die eingangs erwähnte Landwirtschaftsschau kann als Ausdruck eines Raummusters gelten, das sich in größerem und kleinerem Maßstab über das gesamte Barnes-Werk hinweg beobachten lässt. Diese Arbeit nimmt sich vor, neben *England, England* vier weitere Werke von Julian Barnes (*The Porcupine*, *A History of the World in 10½ Chapters*, »A Short History of Hairdressing« und *The Noise of Time*) auf die Konvergenzen zwischen Raum und *Worldmaking* hin zu befragen und – mit einem Ausdruck von Jörg Dünne – die Elemente einer »verräumlichenden Art der Welterzeugung« (Dünne 2015: 46) aufzuzeigen.

Der erste Teil der Arbeit nimmt dabei zunächst das Zusammenwirken von Raum und Erzählung in den Blick. Wie überhaupt entsteht Erzählung aus dem Chaos der Welt? Hier steht zunächst der Gegensatz von Innen versus Außen im Mittelpunkt. Im Anschluss daran soll das geschlossene Innen als *anderer* Raum charakterisiert werden. Neben dem bereits verwendeten Begriff der *Heterotopie* wird das Bild der *Bühne* herangezogen, um die besondere Markierung auf einer zunächst räumlichen Ebene zu fassen. *Anders* sind diese Raumstrukturen aber nicht nur topologisch, sondern auch wegen einer metanarrativen Ebene, die ihnen eingeschrieben ist. Es geht dabei sowohl um die Konstitution einer fiktiven Welt im Rahmen einer Erzählung, als auch darum, wie die Fiktion am anderen Ende, bei den Lesern, ankommt. »Meta-poetische Wegweisungen« (Warning 2015: 185) führen die Leser immer wieder an die Orte, wo diese Konversation über die produktive ebenso wie die rezeptive Seite des literarischen Texts stattfindet. Die selbstreferentielle Markierung dient hier aber nicht einer metafikcionalen Brechung, wie sie für postmoderne Werke charakteristisch ist.⁶ Im Gegenteil: In einer Auseinandersetzung mit Raoul Eshelmanns (erklärtermaßen post-postmodernen) Theorie des *Performatismus* und Hans Ulrich Gumbrechts Konzept der *Präsenz* soll dargestellt werden, wie durch eine performative Grenzziehung die Fragen nach Unmittelbarkeit und direktem Erleben auf Barnes' »erzählten Bühnen« neu gestellt werden.

6 Patricia Waugh etwa hat zur Beschreibung der Verfahren der selbstreferentiellen Illusionsbrechung den Begriff der »frame breaks« (Waugh 1984: 28) geprägt.

Metanarratives *Worldmaking* im geschlossenen Raum, so wird zu zeigen sein, bricht keine Rahmen auf, sondern lotet die Möglichkeiten einer erzählerischen Ganzheit aus. Eng verbunden mit dem Konzept der Präsenz ist die Kategorie der *Zeit*. Nach einem kurzen Überblick über die verschiedenen *Zeit*-Diskurse bei Barnes untersucht Kapitel 3 das Zusammenspiel zwischen (geschlossenem) Raum und *Zeit*. Es soll beleuchtet werden, wie der begrenzte Raum die *Zeit* formt und festhält, zusammenzieht und ausdehnt, kurz: sie als Grundkategorie der Weltkonstitution in den Mittelpunkt rückt. Mit der Synchronie des Raums, so möchte ich argumentieren, schafft Barnes nicht zuletzt ein Gegengewicht zur als übermächtig und oft erdrückend dargestellten Diachronie der Geschichte.

Mit den Fragen nach metanarrativer Ordnung und Präsenz orientiert sich die Arbeit bis zu diesem Punkt ›nach innen‹, also zur Erzählung selbst hin. Ihr Fokus ist das Erbauen erzählter Bühnen. Kapitel 4, *Welterzeugung als Versuchsanordnung*, wendet sich im Anschluss den ›Stücken‹ zu, die dort zur Aufführung gebracht werden, und nimmt damit eine zweite Dimension der Welterzeugung in den Blick. Der Begriff wird hier nicht mehr nur im metanarrativen Sinn verstanden, sondern bezieht sich auf verschiedene Strategien, einzelne Lebensbereiche einzurichten und zu organisieren – der Blick geht also ›nach außen‹, hin zur Welt außerhalb des fiktionalen Texts. Zur Veranschaulichung dieser zweiten *Worldmaking*-Dimension und der Fragen, die sie behandelt, kann einmal mehr die Landwirtschaftsschau herangezogen werden. Diese räumlich klar abgesteckte, geschlossene Ordnung steht im Mittelpunkt verschiedener Welterzeugungsdiskurse. Sie hat als Erinnerung zunächst große Bedeutung für Marthas lebenslange Suche nach Zugehörigkeit und einer kohärenten Identität. Die perfekte Ganzheit der Agricultural Show ist ihr ein Leben lang ein Idealbild, das letztlich aber unerreichbar bleibt. Das Erzeugen einer Welt ist in diesem Zusammenhang eng mit *self-making* verbunden, wie in einer hochgradig selbstreflexiven Passage zu Beginn des Romans deutlich wird. Hier fragt Martha, warum sie sich »so klar« (vgl. EE 7) an den Besuch der Ausstellung erinnert und welche Rolle er für ihr Selbstbild spielt. Dass Martha den Katalog mit Öffnungszeiten und Preisen ihr ganzes Le-

ben aufbewahrt (vgl. *EE* 255), zeigt nicht nur, wie wichtig das Ereignis für sie persönlich ist, sondern auch, dass es tatsächlich stattgefunden hat und nicht gänzlich ihrem – aus ihrer Sicht trügerischen – Gedächtnis entspringt. Die Ausstellung ist damit auch eine Welt eigenen Rechts, mit eigenen Regeln und Gesetzen, die sie von anderen – man könnte sagen: weniger vollkommenen – Welten unterscheidet. Schon an diesen Mikrokosmos der Landwirtschaftsausstellung als anderen, aber realen Raum richtet Barnes Fragen nach Macht und Legitimität, die mit dem Themenpark und späteren Nationalstaat England, England in einem größeren Maßstab noch differenzierter in Szene gesetzt werden. *Erinnerung, Identität, Regeln, Ordnung* – die Schlagworte dieser ersten analytischen Skizze der Agricultural Show in *England, England* geben einen Eindruck davon, wie verschiedene Aspekte der Welterzeugung in der *Versuchsanordnung* des geschlossenen Raums zusammengebracht und in verdichteter Form verhandelt werden. Darüber hinaus deuten sie an, dass Goodmans allgemeine Symboltheorie allein nicht ausreicht, um eine Analyse der Barnes'schen Weltexperimente zu leisten. Schon der kurze Blick auf die Landwirtschaftsausstellung macht einen immer wieder geäußerten, zentralen Vorbehalt gegenüber Goodman nachvollziehbar: Durch die radikale Verknappung auf symbolische Formen und den hohen Grad an Abstraktion, so das Argument, würden andere, ebenso konstitutive Faktoren der Welterzeugung vernachlässigt (vgl. Elgin 1991: 90).⁷ Vor diesem Hintergrund ist diese Arbeit auch eine Auseinandersetzung mit der Frage, welche *sozialen, politischen und körperlichen* Aspekte bei der Beschreibung der Welterzeugung im Werk von Barnes berücksichtigt werden müssen.

7 Mitchell schreibt hierzu: »There are three basic subject areas that Goodman routinely excludes from his system: values, knowledge, and history.« (Mitchell 1991: 24; s.a. Nünning/Nünning 2010: 3) Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass die vorliegende Arbeit sich nicht als Beitrag zu einer philosophischen Debatte sieht. Goodmans Symboltheorie und die Ergänzungen, die im Laufe der Arbeit diskutiert werden, verstehe ich vielmehr als ›Werkzeuge‹, um die Welterzeugung im geschlossenen Raum bei Julian Barnes angemessen beschreiben zu können.

Um die Verschränkung von Raum- und Welt- Erzeugung genauer zu analysieren, schlage ich eine grundlegende Unterscheidung zwischen *neuen* (Abschnitt 4.1) und *institutionalisierten Räumen* (Abschnitt 4.2) vor. Als neue Räume bezeichne ich Räume, die sich durch eine semantische Entleerung auszeichnen: Der Erzähler oder ein Protagonist macht *Tabula rasa*, um ein oftmals höchst spekulatives *Worldmaking from scratch* zu ermöglichen. Im Gegensatz zu den neuen ist den institutionalisierten Räumen bereits eine Raumgrammatik eingeschrieben. Diese ›schon gemachten‹ Welten, zu denen auch das Beispiel der Landwirtschaftsausstellung zu zählen ist, geben Regeln, soziale Rollen oder Handlungsabläufe vor. Einzelne Protagonisten oder Gruppen, die sich in einem solchen Raum bewegen, interagieren mit den gegebenen Strukturen und finden unterschiedliche Wege, sich in ihnen einzurichten, sie zu verändern oder gar zu zerschlagen.

Die Unterscheidung zwischen neuen und institutionalisierten Räumen führt uns im Anschluss durch die Analysen der einzelnen Werke, die in drei *Versuchsanordnungen* eingeteilt sind: Unter die Versuchsanordnung der neuen Räume (Teil II) fasse ich *A History of the World in 10 $\frac{1}{2}$ Chapters* und *The Noise of Time*. Aufgrund der zentralen Bedeutung des Schiffsmotivs widmet sich das Kapitel zu *A History* zunächst vertiefend den metanarrativen und zeitlichen Aspekten, die bereits im ersten Teil behandelt werden. Der Roman *The Porcupine* sowie die Kurzgeschichte »A Short History of Hairdressing« sind geprägt von institutionalisierten Räumen und werden entsprechend als zweite, entgegengesetzte Versuchsanordnung in Teil IV untersucht. Genau zwischen den Polen ›neu‹ und ›institutionalisiert‹ ist *England, England* einzuordnen: Die ehemalige Isle of Wight ist zunächst ein neuer Raum, eine *Tabula rasa*, die sich im Laufe des Romans zu einer institutionalisierten Ordnung entwickelt (Teil III). Es wird anhand der einzelnen Texte zu zeigen sein, dass die Verschränkung von topologischer Ordnung und *Worldmaking* in verschiedenen Kontexten, auf verschiedenen erzählerischen Ebenen und in verschiedenen Graden der Institutionalisierung zum Ausdruck kommt.

Der Fokus dieser Arbeit liegt auf den Texten von Julian Barnes; relevante Bausteine aus der Raum- oder Erzähltheorie werden herange-

zogen, wo sie die Diskussion der einzelnen Werke bereichern. Die vier Romane und die Kurzgeschichte, die untersucht werden, verteilen sich fast über die gesamte literarische Karriere von Julian Barnes. Die Gesamtschau dieser inhaltlich zum Teil sehr heterogenen Texte hat zwei Ziele: Sie soll zum einen die Gestaltung von experimentellen Raumanordnungen als eine zentrale künstlerische Strategie im Werk von Julian Barnes aufzeigen (Teil I) und zum anderen die Elemente des Machens und Einrichtens einer Welt zu einem *Barnes'schen Baukasten der Welterzeugung* zusammenfügen (Teile II-IV).

TEIL I: DER GESCHLOSSENE RAUM ALS EXPERIMENTELLE BÜHNE

1. Raumszenierungen bei Julian Barnes

1.1. Räume, Grenzen, Ränder, Bewegungen: Eine erste Annäherung

Barnes' oftmals episodenhafte, durch Metakommentare und Einschübe durchbrochene Erzählungen kennzeichnen sich aus einer Raumperspektive zuallererst durch Bewegung und Mobilität. Barnes' Metaphorik des Aufbruchs (»...new departure...«) findet in vielen Texten eine wörtliche Entsprechung, lässt er seine Erzähler und Protagonisten doch mit Vorliebe verreisen: Der junge Christoph Lloyd aus Barnes' Debütroman *Metroland* bewegt sich von London nach Paris und wieder zurück, *A History of the World in 10½ Chapters* besteht aus mehreren – wenn auch katastrophalen und oft unfreiwilligen – Schiffsreisen, und die Suche nach Flauberts Papagei führt Geoffrey Braithwaite an die Wirkungsstätten des berühmten französischen Autors. Wie in *Flaubert's Parrot* sind Bewegungen der Protagonisten in vielen Erzählungen nicht nur Reisen im physisch-räumlichen Sinn, sondern oftmals auch Reisen in die Vergangenheit – zur Mobilität im Raum gesellt sich dadurch auch eine Bewegung in der Zeit. Fast zwangsweise sorgt das hohe Maß an raumzeitlicher Bewegung in Barnes' Texten für eine Vielzahl an echten, erinnerten und vorgestellten Schauplätzen, die besucht, durchquert, aber auch bewohnt und als Fortbewegungsmittel benutzt werden. Diese Schauplätze heben sich als geschlossene Räume deutlich von der Offenheit und Bewegtheit des Geschehens und des Settings außerhalb dieser Schauplätze ab: Verschiedene Schiffe (*A History of the World in 10½ Chapters*), ein Friseursalon (»A Short History of Hairdressing«), eine Insel