

Achim Hölder (Wien): Fiktive Autoren in Anthony Powells „A Dance to the Music of Time“

Ich bin Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft, daran zu erkennen, dass ich in *einem* Text oft mehrere oder viele Autornamen anspreche. Meine Beobachtungen sind auch wirklich klassisch komparatistisch, weil sie sich an vielen Schriftstellern und Werken machen ließen, aber ich beschränke mich heute auf Powell und eine Handvoll anderer Namen.

Wir alle wissen, dass Anthony Powell oft mit Marcel Proust verglichen wird, allzu oft, wie ich glaube, denn bei näherer Betrachtung scheint mir außer allgemeinen thematischen Überschneidungen und dem Versuch, durch eine große Textmenge Zeit zu simulieren, zwei immerhin wichtigen, aber nicht exklusiven Gemeinsamkeiten, nicht so viel für die Parallele zu sprechen. Wäre da nicht noch ein Punkt, über den ich heute kurz reden möchte: die Tatsache, dass bei beiden der Ich-Erzähler ein Schriftsteller ist. Sowohl Nick Jenkins als auch der namenlose (ja, namenlose) *narrateur* bei Marcel Proust sind nicht nur die berichtenden und mithandelnden Erzähler (in der Literaturwissenschaft sagen wir dazu: nicht nur homodiegetische – 1. Person -, sondern sogar autodiegetische, also in die Handlung involvierte Erzähler), sondern sie sind auch die Schriftsteller, die den jeweils vorliegenden Text verfasst haben. Jedenfalls in der Fiktion. Auch dies haben Powell und Proust nicht exklusiv gemeinsam. In vielen Büchern der Weltliteratur sind die Protagonisten, ob Männer oder Frauen, Schriftsteller. Trotzdem ist diese Konstellation eine verwickelte Angelegenheit, über die ich, bevor ich einige allzu knappe Bemerkungen zu Jenkins als Autor anschließe, kurz mit Ihnen reflektieren will.

Wenn Sie und ich mit Menschen sprechen, die eher wenig lesen, müssen wir ein paar Dinge immer wieder in Erinnerung bringen, die die Literaturwissenschaft für selbstverständlich hält. Wer es in höhere Lese- oder Lebenssemester schafft, weiß dann, dass die Sache sich gar nicht so einfach verhält. Am Anfang also erklären wir uns routinemäßig Folgendes: 1. Der Ich-Erzähler in einem Roman ist nicht identisch mit dem Autor. Weil es sich bei letzterem um eine auffindbare Person handelt mit einer realen Biographie, mit Lebensdaten, Adresse, also einem quasi normalen Menschen, sprechen wir der Genauigkeit halber vom empirischen Autor. Dieser kann in seinem Leben mehrere, ja viele Texte verfasst haben. Anthony Powell (1905-2000), Verfasser auch solcher Werke wie „From a View to a Death“ oder „The Fisher King“, ist also der empirische Autor eines Romanzyklus, dessen fiktiver Erzähler Nicholas Jenkins ist. Soweit, so gut. 2. Es kann geschehen und ist nicht selten, dass der erfundene Erzähler gar keinen oder nur einen hypothetischen Namen wie bei Proust erhält („Marcel“) – dann wächst die Gefahr, dass das Publikum den Roman mit einer Autobiographie verwechselt, und mancher sagt dann schon einmal „Proust“, wenn er den Erzähler meint, oder vielleicht sogar „Powell“, wenn er „Jenkins“ meint. Dabei ist dies natürlich eine der zentralen Funktionen der Anders-Benennung: dass man sich als Autor davor schützt, allzu sehr mit der eigenen Romanfigur identifiziert zu werden. Am leichtesten wäre dies, wenn männliche Autoren weibliche Protagonistinnen erfänden und umgekehrt, aber das tut kaum jemand. Gerade wenn es dafür gute Gründe gibt, bei stark autobiographischer Fiktion, spielt die Benennung des Erzählers also eine wichtige Rolle. 3. Wer sich mit der Postmoderne auskennt, weiß, dass spätestens bei Jorge Luis Borges und seinen Nachfolgern fast jedes erdenkliche Spiel mit diesen

scheinbaren Gewissheiten der Literaturwissenschaft getrieben wurde: Borges erfindet eine Figur, die wiederum Borges heißt, ohne „er selbst“ zu sein. Im Roman „La belle Hortense“ (1985) des Franzosen Jacques Roubaud treten der Erzähler und der Autor als Monsieur Mornacier (Anagramm von ‚Romancier‘) auf, wohlgemerkt in getrennten Rollen. Usw. Von solchen metafiktionalen Experimenten oder Fluchtversuchen ist Powell weit entfernt, der, wie wir sehen werden, mit Bedacht im traditionell-realistischen Erzählmodus verbleibt. Nun aber 4. Die Sache scheint sich bisher recht einfach zu verhalten, denn wir haben es bei „A Dance to the Music of Time“ mit einem 12-bändigen Romanzyklus zu tun, und dessen Ich-Erzähler ist der Schriftsteller Nick Jenkins. Also ist er auch auf der Ebene der Fiktion der Verfasser des Romantexts, oder? Hier wäre wohl die Gegenfrage angebracht: Wer sollte es sonst sein? Und da wird die Angelegenheit eben kompliziert, weil es um den Status des Texts geht. Wir denken, wir erkennen einen Roman, wenn wir ihn sehen. Dabei verlassen wir uns zunächst auf die Verpackung. Auf dem Umschlag steht „novel“ oder „Roman“, womit für den Bibliothekar die Einordnung erledigt ist. Auf der Ebene der Empirie, die *wir* bewohnen und die auch Anthony Powell bewohnte, war und ist z.B. der 1. Teil des Zyklus, „A question of upbringing“, eindeutig ein Roman. Sobald man aber in die Diegese, die künstliche Wirklichkeit, eintaucht, könnte es sein, dass es sich gar nicht um einen Roman handeln soll, sondern einfach um Erinnerungen, oder um Bekenntnisse, um eine Selbstverteidigung, eine Chronik, Plaudereien, eine Autobiographie oder was auch immer. All diese Formen werden in der Gattung Roman adaptiert und ins Künstliche versetzt. Worauf ich 1. hinauswill, ist, dass Jenkins zwar Romane geschrieben hat und auch den *Text* der 12 Bände, aber nicht der Verfasser von „A Dance to the Music of Time“ sein muss, genauso wenig, wie Prousts Erzähler, der mehrere Tausend Seiten über sein Leben hinterlässt, zwingend ein Werk namens „A la recherche du temps perdu“ geschrieben hat – dies ist zwar spitzfindig, aber hier fängt die *Literaturwissenschaft* als Logikspiel erst an. Worauf ich 2. und mehr noch hinauswill, ist, dass Jenkins also gar nicht *Autor* sein muss, um dem vorliegenden Text logische Plausibilität zu geben; er könnte auch Busfahrer oder Börsenhändler sein. Nun ist es aber, also, so schließen wir, liegt es nahe, dass der Roman nicht nur in der Realität, sondern auch innerhalb seiner selbst ein Kunstwerk sein soll. Das wäre die erste, hier gar nicht in der Kürze zu beantwortende Frage. Wäre es so, dass „A dance“ also Jenkins' Werk sein soll, dann müsste irgendwo, idealerweise am Schluss, ein Rahmen erkennbar werden. Jenkins müsste mit seinem Manuskript zum Verlag gehen oder sich selbst als Schreibenden inszenieren. Bei Proust, das wissen wir, besteht der Kunstgriff darin, eine zirkuläre Struktur zu kreieren – der Erzähler beschließt am Ende, im Angesicht der verrinnenden Zeit, das Buch zu schreiben, das wir gerade zu lesen aufhören. Bei Jenkins schaut dieser Aspekt schon deshalb anders aus, weil er in Episoden und Sprüngen, die gerne das Wichtigste wie etwa seine Eheschließung übergehen, doch die Chronologie seines Lebens im Auge hat. Zwar schließt auch er den Zyklus durch die Assoziation des Feuers, dessen Beobachtung auf der Straße die Erinnerung auslöste, aber weder wird hier, am Ende, eine formelle Entscheidung zum Aufschreiben des Erinnerungsten gefasst noch ist diese nötig, weil die eigene Biographie nicht zwischenzeitlich verschüttet oder vergessen war. Und überdies war Jenkins ja bereits lebenslang Schriftsteller gewesen. Damit bleibt freilich paradoxerweise der Status des Romantexts im Unklaren.

Um aber auf meinen 4. Punkt zurückzukommen: Wenn wir die Schriftstellerexistenz des Helden Jenkins von der seines Erfinders Powell abkoppeln, dann müssen wir zur

Kenntnis nehmen, dass er sozusagen ein Eigenleben besitzt, dass Verwechslungen mit dem Autor in die Irre führen können. Andersherum müssen wir aber auch im Gedächtnis behalten, dass Powell natürlich Gründe hatte, seinen Helden nicht z.B. Polizist oder Krankenpfleger oder Komponist sein zu lassen. Und damit sind wir bei meinem 2. Teil:

Seit Homer in seiner Odyssee den blinden Sänger Demodokos auftreten läßt, gehört es zu den selbstbezüglichen Spielen der Literatur, Barden, Poeten oder Schriftsteller zu erfinden. Dabei geht es natürlich um mehr als um das bloße Vervollständigen eines künstlichen literarischen Kosmos, in dem die jeweilige Lebenswirklichkeit mit all ihren Menschentypen und Berufen abgespiegelt wird. Denn fiktive Dichter sind ein Spezialfall der Metafiktion, die wiederum zum Gesamtphänomen der Selbstreferenz gehört, hier also des Bezugs der Literatur auf sich selbst. Dazu müssen nun Dichter nicht ausgedacht werden – in zahlreichen historischen Erzählwerken treten berühmte *reale* Autoren der Weltliteratur handelnd auf, und selbst bei Demodokos kann man nicht sicher sein, daß Homer ihn „nur“ erfunden hat. Aber je weiter man sich in der Literaturgeschichte der Gegenwart nähert, jedenfalls bis zur Postmoderne als vorläufigem Höhepunkt der Erscheinung, desto häufiger und bedeutender werden die Fälle, in denen eigens ersonnene Autorinnen oder Autoren in literarischen Texten, meist: Erzähltexten, nicht nur marginal begegnen, sondern tragende Rollen einnehmen. In ihnen reflektieren die wirklichen Schriftsteller ihre Wünsche, Träume, Ideale, Erfahrungen, Nöte, Traumata, die sie auf Kunstgestalten projizieren. Und da es sich um ein absolut internationales Motiv handelt, geht die Zahl der relevanten Figuren in die Tausende. Grundsätzlich kommen dabei Figuren aus Texten aller Gattungen und Literaturen in Frage. Bestimmte Genres lassen prinzipiell häufig fiktive Dichter erwarten: der Künstlerroman, die (Literatur-)satire, auch die Utopie. Besonders fruchtbar waren die *fin de siècle*-Literatur um 1900 sowie die Postmoderne der 1980er Jahre. Grenzfälle sind u.a. diejenigen Ich-Erzähler, deren Erzähldiskurs auf fiktionaler Ebene als Tagebuch deklariert wird, die aber im eigentlichen Sinn keine Schriftstellerexistenz führen (Serenus Zeitblom in Thomas Manns „Doktor Faustus“). Daneben gibt es Schlüsselliteratur, die einen realen Autor schildert, ihm aber einen erfundenen Namen verleiht (etwa Robert Dubreuilh = Sartre, Henri Perron = Camus in Simone de Beauvoirs „Die Mandarine“). Es werden ohnehin erfundene Dichter in der Regel mindestens Züge von realen Personen tragen, wobei vielleicht die einer Person dominieren, vielleicht die mehrerer ausgeglichen montiert sind. Und es wird in vielen Fällen der Erfinder des fiktiven Dichters selbst primär für seine Figur Modell gestanden haben. Selbstverständlich sind bei dem Phänomen berühmte empirische Autorinnen und Autoren vertreten wie Henry James, Simone de Beauvoir, Jorge Luis Borges, Antonia Byatt, E. M. Forster, Stephen King, Thomas Mann, Robert Menasse, Vladimir Nabokov, Flann O'Brien, Muriel Sparks Gilbert Sorrentino, John Updike, Philip Roth und viele, viele andere.

Die Selbstreferenz beginnt schon, wenn jemand generell Künstler zum Thema macht. So wie es bei Proust den Schriftsteller Bergotte gibt, aber auch die Schauspielerin Berma, den Maler Elstir und den Musiker Vinteuil, so finden sich bei Powell gleich mehrere Maler ein, Barnby, vor allem aber Isbister und Deacon, der Komponist Moreland, und auch mehrere Figuren, deren Tätigkeit dem Autorenberuf affin ist, Bagshaw als Journalist, Salvidge als Literaturkritiker, MacLintick als Musikkritiker oder auch Chips Lovell, der Filmdrehbücher schreibt. Hier zeigt sich eine wesentliche

Funktion des 12-bändigen Zyklus, nämlich Totalität abzubilden, die britische Gesellschaft als Panorama darzustellen, jedenfalls die, die Powell kannte.

In Hilary Spurlings „Invitation“ (London 2005, S. 100) nun lautet der Funktions- und Berufseintrag zu Nicholas Jenkins „Narrator, novelist“. Um 1906 oder 7 geboren, gehört Nick also der Generation an, die unter Georg V. jung ist, für die der 2. Weltkrieg eine Zäsur oder eben eine Lähmung bedeuten muss. Nach seinem Studium beginnt Nick bei einem Kunstverlag, arbeitet dann einige Jahre als Drehbuchschriftsteller. Mit Mitte 20 hat er seinen ersten Roman geschrieben, mit 30 schon mehrere Romane publiziert, drei oder vier, wie er einmal sagt. Später arbeitet er für eine Wochenzeitung. Nach dem Krieg schreibt er über den realen frühneuzeitlichen Autor Robert Burton, also keine wirkliche Fiktion mehr. Als Eton-Boy (die Schule wird nicht identifiziert) und Ehemann einer Adligen ist Nick ein wohlhabender upper class-Mann, für den die Schriftsteller- und Redakteursexistenz keine materielle Notwendigkeit bedeutet. Über seine Bücher erfahren wir fast nichts, auch nicht über seine Ideale, nur, dass ihm das Schreiben mit den Jahren schwerer fällt und wohl auch weniger bedeutet.

Da ich seit vielen Jahren an einem Lexikon fiktiver Dichter arbeite, ist es wohl nicht verwunderlich, dass ich gleich noch eine Anzahl von Personen nennen kann, die Jenkins' Berufsprofil erfüllen. Neben dem Protagonisten gibt es in „A Dance“: Evadne Clapham, die lesbische Autorin zahlreicher Romane; „Cain's Jawbone“ ist ihr 35. Buch, Ada Leintwardine, die sehr gut verkaufende feministische Autorin der Romane „I Stopped at the Chemists“, „Bedsore“ und „The Black Pack meets on Wednesday“, Alaric Kydd, den Autor eines pornographischen Romans mit dem Titel „Sweetskin“, Quentin Shuckerly, den Autor des Romans „Athletes' Footmen“, auch Malcolm Crowding, einen Lyriker mittleren Alters. Sie alle stehen untereinander in Verbindung, z.B. über die Zeitschrift „Fission“, oder weil sie miteinander konkurrieren oder gelegentlich auch einmal befreundet sind. Eher ein Außenseiter in diesem Tableau wäre Gibson Delavacquerie, der zwar dichtet, aber nach dem Krieg hauptsächlich als PR-Angestellter bei Donners Brebner arbeitet. Vier Figuren kann man als zentrale erfundene Schriftsteller identifizieren; ihnen wäre jeweils eine Kurz-Biographie zu widmen, für die hier keine Zeit ist. Da sind: 1. E. St. John Clarke, der berühmte und fruchtbare Romancier der Jahrhundertwende, der allmählich seinen Zenit überschritten hat und am ehesten an eine Henry James-Figur oder auch Prousts Bergotte erinnert. 2. sein zeitweiliger Sekretär, der Dichter Mark Members, den der Erzähler von der Universität her kennt, und 3. dessen Kontrahent J.G. Quiggin, Marxist und offensiver nordenglischer Proletarier, der schließlich in den 30-er Jahren den Verlag Quiggin & Craggs und die eben genannte Zeitschrift „Fission“ gründet, schließlich 4. einer der dort reüssierenden Romanciers, Francis Xavier Trapnel, der das autobiographische Erzählwerk „Camel Ride“ veröffentlicht, außerdem eine Sammlung von Kurzgeschichten mit dem Titel „Bin Ends“. Sein Frühwerk „Dogs Have No Uncles“ wird erst nach seinem Tod veröffentlicht, das Manuskript seines langen Romans „Profiles in String“ hingegen wurde von seiner Geliebten in den Maida Vale-Kanal geworfen.

Hinter all diesen Figuren müssen wir uns Zeitgenossen Powells vorstellen, mal näher, mal diffuser porträtiert, und hinter allen Werktiteln Bücher, die die Leser wiedererkannten oder unter denen sie sich wenigstens andere Texte vorstellen konnten, und in der Summe, aber nur bei großer Aufmerksamkeit, gibt es Passagen

genug, um die wichtigeren wie im Puzzlespiel zusammensetzen. In „A Buyer's Market“ etwa wird die äußere Veränderung in Habitus und Kleidung von Mark Members geschildert. Wir können ihn uns vorstellen, wir könnten ihn verfilmen.

Powell hat aber auch in anderen seiner Bücher fiktive Autoren auftreten lassen. Ich gebe zwei Beispiele, eines vor, eines nach dem großen Zyklus: 1939 veröffentlichte er seinen Roman „What's Become of Waring?“ Darin geht es um T.T. Waring, der unter diversen Pseudonymen (Robinson, Mason, Alex Pimley) schreibt und Verfasser von plagiierten Reisebüchern ist, die bei Judkins & Judkins herausgegeben werden. Bei demselben fiktiven Verlag schreiben auch die berühmte Æ. Gulliver-Lawson, Verfasserin u.a. von „Fierce Midnights“, Shirley Handsworth, ein männlicher Autor von ungenannten historischen Romanen, sowie Redhead, Autor des Romans „Than Whom What Other“. 1983 kam Powells Roman „O, How the Wheel Becomes It“ heraus. Dort gibt es Cedric Winterwade, Verfasser des Romans „The Welsons of Omdurman Terrace“, vor allem aber Geoffrey F.H. Shabold, Autor der Bücher „Beyond Narcissus“ und „Residences of Thersites“, des frühen Lyrikbandes „Unweeded Gardens“, des Schauspiels „Irregular Conjugation“ (durch das er seine Stelle als Schullehrer verliert) und der beiden Romane „Trip The Pert Fairies“ und „Thumbs“. Shabolds Frau Prudence schreibt Krimis unter dem Pseudonym ‚Proserpine Gunning‘. Zur Zeit der Handlung arbeitet sie an einem Roman mit dem Titel „Culture-code of Samphire“, der an einer Universität spielt. Powell liebte es offenbar, Schöpfer von Kollegen en miniature zu sein. Warum?

Fiktive Autoren scheinen vielen realen Schriftstellern ebenso notwendig wie vergnüglich, um sich innerhalb ihres eigenes Oeuvres zu spiegeln, gerne auch verteilt auf mehrere Figuren, sich ein Miniaturdenkmal zu setzen, ihr eigenes Schaffen zu problematisieren, ihre Privatpoetologie zu erläutern, satirische Kollegenporträts abzuliefern, sich von einstmaligen Vorbildern abzunabeln, den Literaturbetrieb an sich zu schildern. Wir interessieren uns, ich sagte es, für solche autoreflexiven Werkteile gerade in der Vergleichenden Literaturwissenschaft, weil sie eines der universellsten, in allen Epochen, in allen Sprach- und Kulturkreisen kreativen Elemente überhaupt sind. Deshalb bieten besonders Bücher, die das Verlagswesen zum Thema haben, oft eine große Zahl von Figuren, die im Gegenzug nur angedeutet werden. In Deutschland kennen wir eine Menge von Romanen, die auf der Buchmesse spielen, „Tod eines Kritikers“ (2002) von Martin Walser etwa. In Powells „Dance“ ist es natürlich der 10. Teil, „Books Do Furnish a Room“, worin die größte Zahl an Autoren begegnet, die sozusagen einmal kurz durchs Bild laufen. Zu einem fiktiven Autor gehört aber, wenn er (oder sie) einigermaßen als supporting act oder gar Hauptfigur ausgestattet sein soll, etwas mehr: eine rekonstruierbare Biographie, konkrete Werke, die mindestens mit ihrem Titel genannt werden (was dem empirischen Autor Gelegenheit gibt, eigene ungeschriebene Werke unterzubringen oder real existierende Bücher zu parodieren), eine literarische Charakterisierung und eine Entwicklung im Schaffen, vielleicht auch Details über ihre Vermögensverhältnisse, den Verlag und die dortigen Kontaktpersonen, über ihr Publikum u.v.m., was ein Autor aus eigener Erfahrung gerne auf die jeweilige Figur projizieren möchte. Kurioserweise lässt sich aber an Jenkins' Äußerungen im Romanzyklus wenig über das Schreiben seines Schöpfers ablesen. In dem Kriegsteil „The valley of bones“ unterhält er sich mit einem Kompaniekameraden: „Ich gab ihm zu verstehen, dass ich für Zeitungen schrieb, und erwähnte die Bücher nicht, denn wenn Leute nicht vom Fach sind, ist Autorschaft

immer für alle Beteiligten ein peinliches Thema.“ (Das Tal der Gebeine. Roman. A. d. Engl. v. Heinz Feldmann. München 2018, S. 39). Ein fatales Muster an Diskretion, möchte man sagen. Tatsächlich gibt sich Jenkins kaum je als Schreiber zu erkennen, bezeichnet sich lieber als Journalisten denn als Romancier, hält sich in der Konversation zurück und erklärt seinen Gesprächspartnern erst recht gar nicht, wie er sich einen Roman vorstellt oder welchen Prinzipien er folgt. Zum Schluss ein einziges Beispiel:

Der junge Jenkins meint über St. John Clarke: „Gegen Ende meiner Schulzeit hatte ich einige seiner Bücher mit großem Vergnügen gelesen; jetzt aber fühlte ich mich ziemlich erhaben über seine hochtrabend-geschwätigen Beschreibungen, die zweidimensionalen Charaktere und die, so meinte ich, gedankliche Leere seines Werks“ (Tendenz: steigend. Roman. A. d. Engl. v. Heinz Feldmann. München 2017, S. 261). - „I had read some of his books towards the end of my time at school with great enjoyment; now I felt myself rather superior to his windy, descriptive passages, two-dimensional characterisation, and, so I had come to think, the emptiness of the writing's inner content.“ (A Dance to the Music of Time. Chicago 1995, I, 244) Hier haben wir das, was in so vielen Romanen der Weltliteratur die Einführung von fiktiven Autoren begleitet: eine wertende Einschätzung (das Ganze steht auch hier in größerem Zusammenhang und bietet mehr Details) und eine indirekte Ästhetik: Jenkins scheint nun selbst eher reduzierte Beschreibungen, vertiefte Charaktere und gewichtigen Gehalt zu favorisieren, was immer das im Kontext seiner oder der Powellschen Epoche heißen mag. Freilich, das „so meinte ich“ der Übersetzung deutet wohl zu viel an Distanzierung an, denn das originale „so I had come to think“ lässt auch die Möglichkeit zu, dass der rückblickende Erzähler hier einen echten Erkenntnisfortschritt seines neueren Ich gegenüber einem älteren (biographisch jüngeren) resümiert. Er muss dies nicht mehr revidiert haben.

Für uns ist der Umgang mit dem Wandel der Bewertung erfundener Autoren und ihrer nicht abgedruckten, sondern allenfalls genannten Werke eine Gleichung mit vielen Unbekannten. Dazu passt, wie ich abschließend in Erinnerung bringen möchte, das Aperçu des großen Heimito von Doderer, ein Schriftsteller sei „garnichts, und man suche nichts hinter ihm. Es ist ein Herr unbestimmbaren Alters, der einem dann und wann im Treppenhaus begegnet.“ (Grundlagen und Funktion des Romans. Nürnberg 1959, S. 51). Powells britische Treppenhäuser waren Doderers Wiener Stiegenhäusern kaum ähnlich, doch sind seine Schriftsteller selbst dort, wo sie Karikaturen oder Sprachrohre zu sein scheinen, mit großer Zurückhaltung entworfen, und seine Ich-Figur Jenkins mit einer Selbstdiskretion, die ein Wiedererkennen Powells in seinem erfundenen Schriftsteller, sei es an seinem Äußeren, an seinem Schreibstil oder an seinen Büchern, beinahe unmöglich macht.