

WVT-HANDBÜCHER
ZUM
LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN
STUDIUM

Band 9

Herausgegeben von
Ansgar Nünning und Vera Nünning

Vera Nünning (Hg.)
unter Mitarbeit von Caroline Lusin

**Der zeitgenössische
englische Roman**

**Genres – Entwicklungen –
Modellinterpretationen**

WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier

Der zeitgenössische englische Roman.

Genres – Entwicklungen – Modellinterpretationen /

Hg. von Vera Nünning unter Mitarbeit von Caroline Lusin.

Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007

(WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; Bd. 9)

ISBN 978-3-88476-970-6

Umschlaggestaltung: Brigitta Disseldorf

© WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007

ISBN 978-3-88476-970-6

Alle Rechte vorbehalten

Nachdruck oder Vervielfältigung nur mit
ausdrücklicher Genehmigung des Verlags

WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier

Bergstraße 27, 54295 Trier

Postfach 4005, 54230 Trier

Tel.: (0651) 41503 / 9943344, Fax: 41504

Internet: <http://www.wvttrier.de>

E-Mail: wvt@wvttrier.de

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	vii
1. Der zeitgenössische britische Roman: Ein Kartierungsversuch <i>Vera Nünning</i>	1
2. Das literarische Feld in Großbritannien <i>Gesa Stedman</i>	17
3. Der englische Roman zwischen Realismus und Postmodernismus: John Fowles <i>Werner Wolf</i>	33
4. Postmodernes Erzählen: Martin Amis <i>Bruno Zerweck</i>	53
5. Historiographische Metafiktion: Salman Rushdie <i>Bernd Hirsch</i>	69
6. Fiktionale Biographien und Metabiographien: Peter Ackroyd <i>Ansgar Nünning</i>	83
7. <i>Fictions of Memory</i> : Kazuo Ishiguro <i>Dorothee Birke</i>	101
8. Familien- und „Generationenromane“: Zadie Smith <i>Astrid Erll</i>	117
9. Frauenromane: Jeanette Winterson <i>Marion Gymnich</i>	133
10. <i>Fictions of Migration</i> : Hanif Kureishi <i>Roy Sommer</i>	149

11.	<i>New Gothic: Angela Carter</i> <i>Stella Butter und Matthias Eitelmann</i>	163
12.	Neue Entwicklungen in der Populärliteratur: Nick Hornby <i>Jens Gurr</i>	181
13.	Hybride Genres: Antonia S. Byatt <i>Ralf Schneider</i>	197
14.	<i>Fantasy Fiction: Joanne K. Rowling</i> <i>Dieter Petzold</i>	211
15.	Kollektives Gedächtnis und <i>Englishness</i> : Julian Barnes <i>Birgit Neumann</i>	227
16.	Der englische Roman zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Ian McEwan <i>Irina Bauder-Begerow und Caroline Lusin</i>	243
	Hinweise zu den Beiträgerinnen und Beiträgern	259

VORWORT

VERA NÜNNING

Zeitgenössische britische Romane genießen momentan eine Aufmerksamkeit, die Literatur schon lange nicht mehr zuteil wurde. Man muss nicht gleich auf das Spektakel um die Veröffentlichung und Verfilmung der Harry-Potter-Romane schauen – auch der Booker Prize und ähnliche Rituale sorgen immer wieder für Diskussionen um den Wert und die Vielschichtigkeit von Literatur. Ian McEwan ist für viele Jugendliche schon früh zu einer Art Kultfigur geworden, Martin Amis provoziert auf beiden Seiten des Atlantik, und Nick Hornbys Autorenlesungen ziehen ein großes Publikum an, das nicht aus den üblichen Verdächtigen besteht, sondern Mitglieder aller Subkulturen mit einschließt. Wie die hohen Verkaufszahlen belegen, liest man englische Romane der Gegenwart ‚aus Spaß‘, man empfiehlt sie weiter und diskutiert unter Freunden darüber – auch wenn diese vielleicht nur die Verfilmung gesehen haben und bei strittigen Punkten insofern in einer schlechteren Position sind.

Es verwundert daher nicht, dass der Roman bei Studierenden wie Lehrenden gleichermaßen beliebt ist und gern als Thema für Seminare oder Abschlussprüfungen gewählt wird. Die Schwierigkeiten für die Behandlung im Unterricht ebenso wie für die Erarbeitung für Examina liegen jedoch auf der Hand: Die Texte sind noch nicht in hinreichendem Maße kanonisiert; Fachliteratur gibt es nur zu wenigen Werken – und dann häufig zu Einzelaspekten, die für die Erarbeitung eines Überblicks über das Gebiet der zeitgenössischen Literatur nur bedingt brauchbar sind. Die Texte einiger weniger Autoren – z.B. von Ian McEwan – haben zwar den Sprung in die britischen Bildungsinstitutionen geschafft, so dass Handreichungen zu einzelnen Werken vorliegen; diese sind aber oft von einer solchen Banalität, dass sie für deutsche Studierende kaum in Frage kommen. Bislang mangelt es noch an Studien, die auf hohem, aber dennoch für Studierende zugänglichem Niveau einen Überblick über die wichtigsten Strömungen zeitgenössischer Literatur vermitteln.

Diesem Manko will der vorliegende Band Abhilfe verschaffen, indem er drei Ziele verfolgt: Erstens werden die wichtigsten Genres und Entwicklungstendenzen des zeitgenössischen englischen Romans charakterisiert; zweitens wird das Werk bedeutender Autoren kurz vorgestellt, und drittens werden Modellinterpretationen zu repräsentativen Werken vorgelegt. Insgesamt soll durch die Vermittlung kompakter Informationen Überblickswissen bereitgestellt werden, das durch eine kurze kommentierte Auflistung der jeweils relevanten Fachliteratur ergänzt wird. Die Einheitlichkeit des Bandes ergibt sich unter anderem aus der klaren und kohärenten Struktur der Kapitel, die sich an den genannten drei Zielen orientiert. Es ist zwar nicht zu leugnen, dass durch die Auswahl der wichtigsten Autoren und Werke eine gewisse Kanonisierung

NEUE ENTWICKLUNGEN IN DER POPULÄRLITERATUR:

NICK HORNBY

JENS GURR

1. Zeitgenössische Populärliteratur: Definitionsprobleme, Texte, Themen

Für eine kulturwissenschaftlich orientierte Literaturwissenschaft, die mit Wertungen vorsichtig umgeht, erweist sich eine Definition des Genres ‚Populärliteratur‘ als problematisch, denn der notorisch unscharfe Begriff ‚Populärliteratur‘ impliziert traditionell, dass dieses Genre gegenüber ‚literary fiction‘ oder ‚Hochliteratur‘ ‚minderwertig‘ ist. Nicht zuletzt zeigt die historische Entwicklung solcher Wertungen, dass Texte, die einst als Trivalliteratur galten, inzwischen als Hochliteratur kanonisiert sind und umgekehrt. Angesiedelt zwischen ‚hoher Literatur‘ – einem Konzept, das selbst fragwürdig geworden ist – und der für schnellen und unkritischen Konsum bestimmten Trivalliteratur der *genre fiction* wie Western-Romanen, Abenteuerromanen und Liebesromanen, sind Texte der Populärliteratur im Allgemeinen leicht zu lesen und tendenziell nicht besonders lang, oft deutlich unter 300 Seiten, wobei es zahlreiche Zwischen- und Grenzformen gibt (vgl. Fiske 1989; Gelder 2005; Nusser 1991; Petzold/Späth 1998).

Da ‚Populärliteratur‘ sich folglich nur schwer von ‚Hochliteratur‘ auf der einen und ‚Trivalliteratur‘ auf der anderen Seite abgrenzen lässt und die Zahl der einschlägigen Texte groß ist, bleibt jede Auswahl nahezu arbiträr. Dennoch seien hier exemplarisch einige Texte der letzten 20 Jahre genannt. Iain Banks’ *The Wasp Factory* (1984) verweist als besonders eindrückliches Beispiel für die Problematisierung von Gender-Identitäten bereits auf die in den 1990er Jahren immer wieder diagnostizierte *crisis of masculinity*, wurde jedoch insbesondere wegen seiner drastischen Gewaltdarstellung kontrovers diskutiert. Obwohl der Autor unter dem Namen Ian M. Banks seit *The Wasp Factory* etwa zehn Romane *literary fiction* und ähnlich viele Science-Fiction-Romane – etwa *Feersum Endjinn* [sic] (1994) und *Excession* [sic] (1996) – veröffentlicht hat, ist dies sein am meisten diskutiertes Werk geblieben. Im Bereich der *literary science fiction* ist außerdem Jeff Noon mit Romanen wie *Vurt* (1993) oder *Pollen* (1995) zu nennen.

Der Ire Roddy Doyle, den Hornby sehr schätzt, ist mit seiner *Barrytown Trilogy* (1987-1991), insbesondere mit dem Musikroman *The Commitments* (1987) bekannt geworden, der wie die anderen Teile der Trilogie auch erfolgreich verfilmt wurde. 1993 erhielt Doyle den Booker Prize für seinen Roman *Paddy Clarke Ha Ha Ha*, der

gänzlich aus der Perspektive eines zehnjährigen Dubliner Jungen erzählt wird. Auch Doyle ist damit ein gutes Beispiel für die fließenden Grenzen zwischen massentauglicher Populärliteratur und der *literary fiction* im gegenwärtigen englischsprachigen Literaturbetrieb.

Zusammen mit Will Self (*Cock & Bull*, 1992; *My Idea of Fun*, 1993; *Great Apes*, 1997) galt seit den frühen 1990er Jahren Irvine Welsh als *bad boy* der Gegenwartsliteratur. Insbesondere *Trainspotting* (1993) machte mit seiner schonungslosen Darstellung der Perspektivlosigkeit und Verrohung heroinabhängiger Jugendlicher Furore und war – unterstützt durch eine Theateradaption und eine Filmversion (1996) – weltweit ebenso kontrovers wie erfolgreich. Wegen der nicht offen wertenden Darstellung einer gewalttätigen Jugendkultur aus Sicht eines ihrer Protagonisten und des radikalen Einsatzes eines bisweilen schwer verständlichen – hier jedoch nicht fiktiven – Soziolekts ist *Trainspotting* oft als „legitime[r]“ Nachfolger von Anthony Burgess' *A Clockwork Orange* für die 1990er Jahre gesehen worden (Nieragden 2000: 229).

Zu nennen ist schließlich noch Philip Pullmans *His Dark Materials* (1995–2000), eine vorgeblich für Kinder gedachte Fantasy-Trilogie, die jedoch nicht zuletzt wegen ihrer narrativen Verfahren, ihrer theologischen, philosophischen und ideologischen Implikationen und der zahlreichen intertextuellen Verweise inzwischen auch in der Forschung erhebliche Aufmerksamkeit erfahren hat. Daneben gehören in diesen Zusammenhang auch Jasper Ffords *The Eyre Affair* (2001) und die Folgeromane der *Thursday Next*-Serie mit ihren zahlreichen intertextuellen und metafictionalen Elementen, sowie außerdem Keith Lowes *Tunnel Vision* (2001), der einen Rekordversuch im Abfahren des Londoner U-Bahn-Netzes schildert. Nicht zuletzt sollte auch Mark Haddons ebenso unterhaltsamer wie nachdenklicher Roman *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* (2003) erwähnt werden, dessen Ich-Erzähler ein 15-jähriger Junge ist, der an Autismus leidet.

Viele dieser Texte, obwohl Bestseller und durchaus der Populärliteratur zuzurechnen, sind literarisch ausgesprochen innovativ und experimentieren mit perspektivischen Erzähltechniken (Hornby, Haddon), sprachlichen Besonderheiten wie dem radikalen Gebrauch von Varietäten des Englischen (etwa *Edinburgh Scots* in *Trainspotting*) oder dem häufigen Gebrauch von Neologismen. Beliebt sind daneben auch Experimente mit suggestiven Schreibweisen, Portmanteau-Begriffen (Noon, Iain M. Banks) und mit typographischen Konventionen (Haddon, Welsh in *Filth*).

2. Nick Hornby im Kontext aktueller Populärliteratur

Nick Hornby gilt nicht nur aus deutscher Perspektive als der mit Abstand wichtigste und kommerziell erfolgreichste Autor der aktuellen britischen Populärliteratur. So wurden von *High Fidelity* und *About a Boy* schon innerhalb weniger Jahre jeweils über eine Million Exemplare verkauft, während selbst erfolgreiche, mit dem Booker Prize ausgezeichnete Romane bisweilen kaum ein Drittel davon erreichen. Stark befördert

wurde dieser Erfolg sicher durch die erfolgreichen Verfilmungen beider Romane (vgl. Dettmar 2000; V. Nünning 2003). Auch von wissenschaftlicher Seite jedoch ist Hornby in den letzten Jahren großes Interesse entgegengebracht worden.

Im Jahr 1957 in der Nähe von London geboren, studierte Hornby in Cambridge englische Literatur und arbeitete zeitweise als Englischlehrer, war aber bereits in den frühen 1980er Jahren auch als freier Journalist tätig. 1992 veröffentlichte er einen Band mit Aufsätzen über zeitgenössische amerikanische Autoren. Im gleichen Jahr folgte mit *Fever Pitch* die autobiographische Geschichte eines begeisterten Fußball-Fans, der sein ganzes Leben durch die Brille seiner beherrschenden Leidenschaft sieht. Kennzeichnend ist schon hier die ebenso unterhaltsame wie reflektierte Weise, in der Hornby Themen wie Männlichkeit, Klassenbewusstsein, Identität und Erwachsenwerden beleuchtet. *Fever Pitch*, das interessanterweise teilweise als *non-fiction*, teilweise als Roman bezeichnet wird, ist sogar zweimal sehr frei verfilmt worden. Neben einer britischen Verfilmung, für die Hornby selbst das Drehbuch schrieb (1997), wurde der Roman als Film auch einmal „amerikanisiert“ und ins Baseball-Milieu verlegt (2005).

Nach *High Fidelity* (1995) und *About a Boy* (1998) erschien im Jahr 2000 *Speaking with the Angel*, eine von Hornby herausgegebene Sammlung von zwölf Kurzgeschichten etwa von Roddy Doyle, Helen Fielding, Irvine Welsh und Zadie Smith. Hornbys eigener Beitrag, „NippleJesus“, thematisiert den Gegensatz von populärer und elitärer Kunst und lässt sich als Verteidigung der populären Kunst lesen. 2001 wurde mit *How to be Good* ein Roman über die unglückliche Ehe einer Ärztin veröffentlicht, deren zynischer und verbitterter Ehemann durch die Begegnung mit einem Guru plötzlich zum unerträglichen Gutmenschen mutiert – ein Roman, der sich auch als kritische Auseinandersetzung mit den Idealen und dem politischen Sendungsbewusstsein von Tony Blairs *New Labour* verstehen lässt (vgl. Stein 2003: 201–4). Dieser erstmals bei Hornby aus der weiblichen Perspektive erzählte Roman schaffte es – auch dies ein Anzeichen für Hornbys Aufnahme in die „Hochliteratur“ – auf die *Longlist* für den renommierten Booker Prize. Hornbys vorerst letzter Roman, *A Long Way Down* (2005), ist die Geschichte von vier Menschen, die sich in der Neujahrsnacht auf einem Londoner Hochhaus kennenlernen, weil sie sich mit einem Sprung vom Dach das Leben nehmen wollen. Angesichts der Absurdität dieser Situation lassen sie von ihrem Vorhaben ab und gründen eine informelle Selbsthilfegruppe. Der Roman behandelt auf erzähltechnisch interessante Weise – jeweils abwechselnd homodiegetisch aus der Perspektive eines der vier Charaktere und ohne einen verbindenden heterodiegetischen Erzähler vermittelt – das Weiterleben der vier höchst unterschiedlichen Figuren und ihre teilweise absurden, tragikomischen Geschichten. Darüber hinaus veröffentlichte Hornby *31 Songs* (2003), persönliche Kommentare zu 31 seiner Lieblingsongs.

Im Jahr 2006 erschien mit *The Complete Polysyllabic Spree* eine Sammlung von Hornbys monatlichen „Stuff I've been reading“-Kolumnen. Hornby erweist sich hier als ebenso scharfsinniger wie witziger Kritiker, der populäre Krimis ebenso vorurteils-

los und entschieden anti-intellektualistisch diskutiert wie etwa die neuesten Romane von Philip Roth oder Ian McEwan. Viele der sogenannten ‚anspruchsvollen‘ Romane seiner Zeitgenossen jedenfalls, so wird hier immer wieder deutlich, hält er offenbar für weltfremde Gedankenspiele (vgl. etwa Hornby 2006: 161). Die Bedeutung des alltäglichen Lebens in einer Welt, die für seine Leserinnen und Leser als ihre eigene erkennbar ist, betont Hornby – in Abgrenzung von „crafted English literary fiction“ – in einem Interview:

English authors are very content to write for a very small audience, and I think that shows. I like the [writers who are getting people] into bookshops that wouldn't normally – Irvine Welsh has done that, Roddy Doyle has done that; I like those two a lot. But the very sort of quiet, crafted English literary fiction by people who are very well-known doesn't really do an awful lot for anybody, and just seems very static and staid. It doesn't really deal with any world that I live in. (Joyce 1999: o.S.)

Hornbys Themen sind denkbar ‚lebensnah‘: Fußball und Fankultur, Popmusik, Lebens- und Beziehungskrisen; Single-Dasein, Ehe, Kern- oder Patchwork-Familie als Lebensentwürfe in der individualistisch-urbanen Gesellschaft Londons; Konsum, Gruppendruck und Mobbing; Identitätskonstruktion und Individualität im Spannungsfeld von egoistischer Selbstverwirklichung und dem Bedürfnis nach sozialer Akzeptanz und familiärer Geborgenheit. Die meisten seiner Figuren bieten dabei gerade in der Durchschnittlichkeit ihrer Bedürfnisse, Hoffnungen, Ängste und Krisen ein erhebliches Identifikationspotential. Daneben haben – bei aller Ernsthaftigkeit der Themen – Hornbys Humor und der meist zumindest hoffnungsvolle Ausgang der Romane zu seiner Beliebtheit beigetragen. Die Funktion von Literatur, so Hornby, sei „[f]irst and foremost to entertain“ (zit. nach Knowles 2002: 13). In der Tradition von Dickens verbindet Hornby genaue Charakterzeichnung mit Humor und sozialer Realität. Dabei halten die Texte fast durchgehend die Balance zwischen Moralisieren und konventioneller *poetic justice* einerseits und Offenheit und Multiperspektivität andererseits: Auch Hornby selbst bezeichnet etwa *High Fidelity* als „sort of redemptive“ und hat wiederholt auf die letztlich konventionelle moralische Haltung seiner Romane hingewiesen (Joyce 1999: o.S.).

Hornbys Romane setzen bei Leserinnen und Lesern kaum weniger kulturelles Wissen voraus als postmoderne Romane der ‚Hochliteratur‘, deren Reiz nicht zuletzt im Erkennen und Zuordnen intertextueller Verweise und Anspielungen liegt. Dies gilt für Hornbys Texte in durchaus vergleichbarer Form – nur bezieht sich dieses Wissen hier nicht auf den abendländischen Bildungskanon, sondern auf die zeitgenössische Popkultur. Insbesondere die musikalischen Referenzen sind auf ausgesprochen subtile Weise in seine Texte verwoben und erfüllen eine Vielzahl kommentierender, charakterisierender und text- wie handlungsstrukturierender Funktionen, wie in der folgenden Analyse von Hornbys Erstlingsroman *High Fidelity* deutlich werden wird.

3. *High Fidelity*: Triviale Unterhaltung oder postmodern-metanarrative Bestandsaufnahme der Populärkultur?

Obwohl *About a Boy* als quasi-kanonischer Text für die Schule noch weit mehr als dieser Roman zum Klassiker geworden ist, schreibt Mikko Keskinen zu Recht: „*High Fidelity* epitomizes [his] oeuvre“ (Keskinen 2005: 3). Wie kein anderer Roman hat dieser Text entscheidend dazu beigetragen, die Popkultur literaturfähig zu machen. Der Titel *High Fidelity* ist eine Anspielung auf einen gleichnamigen Song von Elvis Costello, in dem die für den Roman zentrale metaphorische Analogie zwischen Beziehungs- und Klangtreue bereits anklingt. Daran anknüpfend, etabliert der Roman eine weitere Analogie zwischen Musikformaten und Beziehungsformen: Single und Single-Dasein, Langspielplatte und Dauerbeziehung, Mixkassette und Promiskuität (vgl. ebd.: 3, 16, 19).

High Fidelity setzt mit dem Protagonisten, einem beziehungsgestörten und unreifen Mittdreißiger, dessen Leben von einer Leidenschaft – hier der Musik – beherrscht wird, das Grundthema von *Fever Pitch* fort. Im *confessional style* eines autodiegetischen Erzählers berichtet Rob Fleming über seine Musikobsession, über die Arbeit in seinem schlechtgehenden Plattenladen mit seinen beiden Angestellten und Freunden Dick und Barry, die noch stärker von ihrer Musikleidenschaft beherrscht werden als er, insbesondere aber über seine Beziehungen zu Frauen.

Es ist verschiedentlich darüber spekuliert worden, ob Männer und Frauen Hornbys Bücher vielleicht aus gänzlich unterschiedlichen Gründen goutieren – Identifikation für Männer, für Frauen eine Einsicht in das, was in Männern vorgeht (Knowles 2002: 14). Ein Rezensent empfahl den Roman geradezu als beziehungsrettendes Lehrbuch: „If you are male, you should read it and then make your partner read it, so that they will no longer hate you but pity you instead.“ (Enfield 1995) Seine zur Identifikation einladende Durchschnittlichkeit betont Rob selbst: „My genius, if I can call it that, is to combine a whole load of averageness into one compact frame.“ (22)

Musik und andere Produkte der Populärkultur haben in diesem Roman auf der Handlungs- wie der Diskursebene vielfältige Funktionen. Auf der Handlungsebene ist Musik für die Figuren zunächst Leidenschaft und Lebensinhalt mit wichtigen sozialen Funktionen. Rob hat einen geradezu manichäistisch-elitären Musikgeschmack: ‚Mainstream‘ und ‚kommerziell‘ – Tina Turner, Phil Collins, Elton John – ist schlecht; ‚rebellisch‘, ‚authentisch‘ und ‚unkommerziell‘ – Neil Young, Bob Dylan, The Clash – ist gut. Diese Kategorien werden nicht hinterfragt; die Komplexität des Verhältnisses von Mainstream und Gegenkultur und deren gegenseitige Durchdringung insbesondere in der populären Musik blendet Rob vollkommen aus. Auch ist sein Musikgeschmack einem fragwürdigen Verständnis von ‚Authentizität‘ verhaftet und weitgehend rückwärtsgewandt – schon der Titel *High Fidelity* und Robs antiquarische Leidenschaft für Vinyl-Platten in Zeiten der CD verweisen auf das antiquierte Analog-Zeitalter (vgl. Hallet 2004: 218). Die meiste aktuelle Musik lehnt er ab; der Britpop der 1990er Jahre kommt praktisch nicht vor. Stattdessen dominieren die Protestmusik der 1970er, der

aufgesetzte *working class*-Rock eines Bruce Springsteen oder „black music for white consumption [...] Aretha Franklin and Marvin Gaye“ (Knowles 2002: 46f.) sein Repertoire. Sein Musikgeschmack ist somit weniger Ausdruck von toleranter Kenner-schaft, sondern in der Beschränkung auf britische und amerikanische „Klassiker“ letztlich vielmehr nostalgisch und in der Ablehnung von *world music* geradezu engstirnig-reaktionär (56). Musik dient so, wie auch an Dick und Barry deutlich wird, zudem der Gruppenbildung und der Ausgrenzung von „Unwissenden“. Bemerkenswert ist dabei die für Dick und Barry jeweils unterschiedliche soziale Funktion von Musik: Während gemeinsamer Musikgeschmack für Dick auch ein Anknüpfungspunkt für soziale Beziehungen ist und für ihn somit die *verbindende Funktion gemeinsamer Rezeption* im Vordergrund steht, ist Barry in seiner Rezeptionshaltung ein „snob obscurantist“ (114), der Musik als Mittel der Abgrenzung und Herabsetzung nutzt und eine Band gerade dann hochhält, wenn sein Gegenüber sie *nicht* kennt (vgl. Dettmar 2000: B11). Doch auch er lernt am Ende die Kunst des Kompromisses, als er bei Robs DJ-Nacht mit seiner Band konsensfähige Klassiker zum Besten gibt.

Verweise auf Musik und andere Produkte der Popkultur dienen jedoch – etwa wenn Frauen durch Listen ihrer Lieblingsmusiker, -songs oder -filme charakterisiert werden – auch als Mittel der Beschreibung von Figuren und Milieus. Dies setzt jedoch voraus, dass diese Verweise „richtig“ verortet und bewertet werden können: Wenn man nicht erkennt, dass ein CD-Regal mit Tina Turner, Billy Joel und Meat Loaf eine „disaster area“ (214) und Simply Red auf einer Mixkassette ein „war crime“ (202) ist – beides entlarvt den Besitzer in den Augen der Musik-Aficionados als hoffnungslos unoriginell – verfehlt eine solche Liste ihre Wirkung als Mittel der Charakterisierung. Ähnlich verhält es sich mit den lokalen Referenzen, die – obwohl die zentralen Themen des Romans kaum ortsgebunden sind – sehr spezifisch und präzise sind, wenn man sie zu dekodieren versteht. Wenn Rob etwa über seine früher so unkritisch erklärte Exfreundin Charlie feststellt, sie lebe nun „in Ladbroke Grove, of course“ (143), so deutet dieses in den 1990er Jahren ebenso teure und modische wie leicht bohemienhafte Viertel bereits einen „coolen“ pseudo-künstlerischen Lebensstil an und legt eine Charakterisierung nahe, die sich bei Robs Besuch von Charlies Party bestätigt, wo sie als egozentrische, materialistische und pseudointellektuelle Schwätzerin entzaubert wird (148, 152). Indem Hornby kulturelle Referenzen oder die Topographie Londons so zum Mittel einer sehr genauen Zeichnung sozialer und kultureller Milieus und Lebensstile und zur verdichteten Darstellung der Alltagskultur einer bestimmten Zeit verwendet, macht er auch den Roman selbst zum Teil des kulturellen Archivs.

Musik, Filme, Fernsehserien und andere Produkte der Populärkultur haben für Rob selbst jedoch noch eine weit zentralere Funktion – sie dienen als Schemata des Weltverstehens, als Skripte der Lebensgestaltung und damit letztlich als Mittel der Identitätskonstruktion (vgl. Hallet 2004: 210–16). So konzeptualisiert Rob seine Erfahrungen ständig anhand von Musikstücken, Filmen oder Serien, und zwar retrospektiv (vgl. 17, 130f., 212f.), auf gegenwärtige Erfahrung bezogen (vgl. 59, 181, 190, 191),

aber auch im Hinblick auf hypothetische oder zukünftige Situationen (vgl. 122, 139, 239). In mehreren Passagen werden Figuren und Handlungen so ganz wörtlich textualisiert und in Analogie zu Songtexten verstanden:

It would take too long to explain about Marco and Charlie, and how they wrote Sarah, in a way, because without Marco and Charlie there would be no Sarah, and how Sarah and her ex [...] wrote me. [...] It's just that none of us had the wit or the talent to make them into songs. We made them into life, which is much messier. (103)

Diese Analogie geht so weit, dass Rob sich fragt, ob er sich selbstbestimmt die zu seiner Lebenssituation passende Musik wie einen Soundtrack auswählt, oder ob sich vielleicht das Leben der Musik anpasst und er nur ein von außen vorgegebenes Skript lebt: „What came first, the music or the misery? Did I listen to music because I was miserable? Or was I miserable because I listened to music?“ (18f.)

Wenn Identität schon, wie in der Postmoderne „üblich“, nicht mehr als stabil und gegeben, sondern als narrativ, instabil, intertextuell und selbstreflexiv konstruiert angenommen wird, dann sind auch die zur Identitätskonstruktion herangezogenen Intertexte keine „großen Erzählungen“ im Sinne Lyotards mehr, sondern eben solche der „einfachen“ und episodischen Form des Pop-Songs. Diese nämlich entspricht der als diskontinuierlich und fragmentiert wahrgenommenen Form der „episodischen Segment[theit] von Biographien“ viel eher (Hallet 2004: 224, 228). Mit dieser Darstellung von Identitätskonstruktion als „Selbsterzählung“ (Hallet 2004: 211–13, 223–25) durch Identifikation mit Texten der Populärkultur ist *High Fidelity* Ausdruck eines postmodernen Lebensgefühls. Am Ende jedoch scheint dieser letztlich unbefriedigende Ansatz bloßer Selbstkonstruktion durch Fremdtex te zugunsten weitgehend konventioneller Vorstellungen überwindbar. Das zentrale Ideal des traditionellen Bildungsromans – die Herausbildung einer stabilen Identität – ist in der Postmoderne suspekt oder illusionär geworden, scheint jedoch im Text immer wieder als Ideal auf und wird ganz am Ende gar als erreichbar angedeutet. Der Roman diagnostiziert damit auch das Unbehagen des Subjekts in der Postmoderne mit ihren Identitätskonzepten, die in ihrer Unverbindlichkeit eher als bedrohlich denn befreiend empfunden werden. Der Roman harmonisiert so insgesamt postmoderne Vorstellungen fluider, performativer und inszenierter Identität mit essentialistischen, theoretisch unhaltbaren, aber lebensweltlich wirksamen und „tröstlichen“ Konzepten stabiler Identität (zum Roman als privilegiertem Medium der Erprobung solcher Mittelwege vgl. Horlacher/Glomb 2004).

Ein gutes Beispiel solcher „externer“ Identitätskonstruktion und Selbstvergewisserung ist Robs Umsortierung seiner Plattensammlung nach autobiographischen Kriterien, in der Reihenfolge ihres Erwerbs: „[T]hat way I hope to write my autobiography, without having to do anything like pick up a pen [...] and when I've finished I'm flushed with a sense of self, because this, after all, is who I am. [...] I have made myself more complicated than I really am.“ (44; vgl. auch Hallet 2004: 211f.; Merbitz 2005: 192) Der Roman entwickelt hier implizit das Konzept einer „narrativen Identität“ im Sinne Paul Ricœur:

Die Identität eines Individuums oder einer Gemeinschaft angeben, heißt auf die Frage antworten: *wer* hat diese Handlung ausgeführt, *wer* ist der Handelnde, der Urheber? [...] Die Antwort kann nur narrativ ausfallen. Auf die Frage „*wer?*“ antworten, heißt [...] die Geschichte eines Lebens erzählen. (Ricoeur 1991, III: 395)

Ein auffälliges und einflussreiches Merkmal von *High Fidelity* sind die allgegenwärtigen Top-Five-Listen, mit denen Rob seine kulturellen Präferenzen formuliert, seine Erfahrungen ordnet, ja sein Leben strukturiert. Diese Listen sind weit mehr als ein verkürzter Ausdruck musikalischer, literarischer oder filmischer Vorlieben: Sie dienen auch dazu – und dies nicht *nur* im Scherz –, anhand von Geschmacksübereinstimmungen die Kompatibilität mit möglichen Partnerinnen einzuschätzen (vgl. 22, 91). Abgesehen von ihrer Funktion für den Protagonisten auf der Inhaltsebene sind Listen aber auch auf der Erzählebene ein wichtiges Strukturelement: So orientieren sich die ersten 25 Seiten des Romans, wo die mit den genannten Namen verbundenen Beziehungsgeschichten erzählt werden, an der Top-Five-Liste der „most memorable split-ups“ (1), mit welcher der Roman beginnt. Ein zweites Mal strukturiert diese Liste die Handlung, als Rob in einer Phase der Vergangenheitsbewältigung nacheinander alle fünf Ex-Freundinnen anruft und sich mit ihnen trifft (vgl. 127-54). Listen geben damit nicht nur die Struktur vor, sondern fungieren auch als selbstreflexives und intra- wie intertextuelles Meta-Element, da sie auf frühere Passagen im Roman sowie auf andere Texte verwiesen (vgl. Merbitz 2005) – sie sind „Thema und Schema“ (Hallet 2004: 221; zu Listen als Organisationsprinzip vgl. auch Merbitz 2005 und Keskinen 2005).

Anhand einer Analyse von *High Fidelity* bietet Hallet die vielleicht beste Definition des Pop-Romans: „Dieser bietet seinen Lesern keine Erklärungsmuster und Reflexionen politologischer, psychologischer oder soziologischer (also: theoretischer) Art an, sondern er sucht für die Erfahrungen seiner Figuren nach Mustern in Texten der Alltags- und der Pop-Kultur, stellt sie in eine Reihe mit ihnen und bringt diese Textualisierungsverfahren zugleich narrativ zur Anwendung.“ (Hallet 2004: 222f.) Anders als etwa die von Hornby inspirierten deutschen Pop-Romane wertet und moralisiert *High Fidelity* jedoch recht offensichtlich, etwa wenn Rob gegen Ende des Romans erkennt, dass eine unoriginelle Plattensammlung eben doch nichts über den Wert eines Menschen aussagt – „it's not what you like but what you're like that's important“ (214f.). Damit sind in *High Fidelity* zwar Themen, Lebenswelt und Schreibweisen popliterarisch geprägt, nicht jedoch die Wertorientierung: „Hornby bietet Halt, Übersicht, Ordnung, Entfaltung“ (Winkels 1999: 609; vgl. auch V. Nünning 2003 und Baßler 2004). Dass der Text damit mehr als im Pop-Roman üblich wertet und moralisiert, hat seiner Wirkung als innovativer Roman, der dazu beigetragen hat, die Popkultur „literaturfähig“ zu machen, keinen Abbruch getan (vgl. Baßler 2004: 271-73).

Zwar ist das Ende offen, doch zeichnet sich ein deutlicher Wandel in Robs Einstellung zu sich selbst, zu seiner Umwelt und insbesondere zu seiner Beziehung mit Laura ab. In der Darstellung seiner Entwicklung zu einem beziehungsfähigen und emotional zumindest reiferen und in seiner Identität deutlich gefestigteren Mann kann *High Fidelity*, obwohl Kindheit und Jugend nur episodisch und in Rückblenden eine

Rolle spielen und der Protagonist Mitte dreißig ist, durchaus als Variante des Bildungsromans betrachtet werden (vgl. Knowles 2002: 20-29). Erst am Ende gelingt es Rob, Lauras beruflichen Erfolg und ihre Unabhängigkeit, die er als liberaler und aufgeklärter Mann rational immer bejaht hat, emotional zu akzeptieren und zu einer stabilen männlichen Identität zu finden. Gerade dieses Ende, das es Rob auch erlaubt, seine Musikleidenschaft erfolgreich als DJ auszuleben und eine gemeinsame Zukunft mit Laura zu beginnen, ist bisweilen als etwas zu glatt und harmonisch kritisiert worden.

Wenn man *High Fidelity* als Populärliteratur bezeichnen will, dann nur deshalb, weil es eben ein ausgesprochen unterhaltsamer Roman ist, der in seinen intertextuellen Bezügen popkulturelles Wissen statt abendländisch-kanonischer Bildung voraussetzt. Er ist jedoch sicher kein Unterhaltungsroman im Sinne einer anspruchslosen „Machart“ – zu komplex sind dafür die vielfach gebrochenen und gespiegelten Formen der Textualisierung der Lebenswelt, der metafictionalen Thematisierung einer solchen Textualisierung sowie die inter- und intratextuellen Bezüge.

4. *About a Boy* als moderner Klassiker

Obwohl von den meisten Kritikern als Roman für schwächer als *High Fidelity* gehalten, ist *About a Boy* innerhalb weniger Jahre zum geradezu kanonischen Schulklassiker geworden, zu dem es inzwischen nicht nur eine auf etwa 80 Seiten gekürzte und sprachlich vereinfachte Lektüre-Version in der Reihe Penguin Readers gibt, sondern außerdem Lektürehilfen, annotierte Ausgaben und Unterrichtshandreichungen für den Englischunterricht in mehreren einschlägigen Reihen, die jedoch in der Regel für eine wissenschaftliche Beschäftigung unergiebig sind.

Wie schon in *High Fidelity* ist auch hier bereits der Titel ausgesprochen beziehungsreich. Er erinnert an den Nirvana-Song „About a Girl“ (1989) und ist insofern mehrdeutig, als der Roman als doppelte *coming-of-age*-Geschichte gleichermaßen die Entwicklung von Will wie von Marcus behandelt. Der Titel kann somit neben Marcus ebenso gut auf Will bezogen werden, der über weite Strecken als emotional unreifer großer Junge erscheint. In Will setzt *About a Boy* Hornbys Beschäftigung mit diesem Typus des Mittdreißigers aus *Fever Pitch* und *High Fidelity* fort, weitet jedoch den thematischen Rahmen aus.

Will Freeman – offensichtlich ein *telling name*, der seine Lebenseinstellung beschreibt – ist, so glaubt er jedenfalls, ein freier Mann, der als kompromissloser Hedonist nur seinem eigenen Willen und seinen spontanen Bedürfnissen folgt. Die Tatsache, dass er sein sorgenfreies Leben den Tantiemen aus einem von seinem Vater komponiertem dümmlichem Weihnachtslied verdankt, unterstreicht seine emotionale Unreife und seine kindliche Ich-Bezogenheit.

Wills zynische Oberflächlichkeit wird deutlich, wenn er angesichts des Selbstmordversuchs von Fiona am *dead duck day* über den Unterhaltungswert dieser Ereignisse reflektiert: „However absorbing he was finding the evening's entertainment, he

certainly didn't intend repeating it: this lot were just too weird." (68; vgl. auch 99) Auch Will hat – wenngleich ihn u.a. seine materielle Situation davon abhebt – Züge des *New Lad* der frühen 1990er Jahre; dazu zählen insbesondere seine Oberflächlichkeit, seine egoistischen, kurzlebigen Beziehungen zu Frauen, sein mangelnder Ehrgeiz sowie sein gänzlich fehlendes Verantwortungsgefühl und politisch-gesellschaftliches Bewusstsein.

Wills Gegenfigur ist der zwölfjährige Marcus, dessen Initiationsgeschichte der Roman erzählt, stellt doch der Suizidversuch seiner Mutter für ihn ein einschneidendes Erlebnis auf dem Weg zum Erwachsenwerden dar. Der Roman lässt sich jedoch auch als Initiationsgeschichte mit umgekehrten Vorzeichen verstehen, da Marcus – „the oldest-twelve-year-old in the world“ (68) – zunächst lernen muss, ein Kind zu sein: „Sometimes Marcus sounded as though he were a hundred years old“ (123).

Die gegenläufige Entwicklung, die sich aus dieser Konstellation ergibt – Will muss erwachsen werden, Marcus muss erst einmal ein Kind sein dürfen – kennzeichnet die Beziehung zwischen Will und Marcus, die sich in ihrer Entwicklung gegenseitig unterstützen: „Marcus needed help to be a kid, not an adult. And, unhappily for Will, that was exactly the kind of assistance he was qualified to provide.“ (164) Am Ende ist Will sensibler, Marcus dickfelliger geworden: „[Marcus] had developed a skin – the kind of skin Will had just shed.“ (306; vgl. auch 303)

Die Handlung umfasst die Zeit von Herbst 1993 bis Sommer 1994 und wird strukturell – wenngleich nicht erzähltechnisch – eher konventionell chronologisch entfaltet. Die Kapitel 1 bis 7 sind der Einführung der Hauptfiguren gewidmet. Die zunächst getrennt verlaufenden Geschichten von Will und Marcus werden ab Kapitel 8 verschränkt, wobei der Höhepunkt des *dead duck day* (Kap. 8-10) ungewöhnlich früh kommt und am Anfang der Beziehung zwischen den beiden steht. In den Kapiteln 19 und 24 kommen mit Ellie und Rachel zwei weitere prägende Figuren ins Spiel. Am Ende des Romans steht ein soziales Netz, das – wenngleich mit Abstrichen und nur angedeutet – geradezu moralistisch und ein wenig zu glatt das harmonische Bild einer erweiterten Großfamilie als Möglichkeit in der individualistischen Gesellschaft aufscheinen lässt.

Mit jedem Kapitel wechselt die Perspektive konsequent zwischen Will und Marcus, so dass das Geschehen jeweils aus der subjektiven Sicht einer der beiden Hauptfiguren fokalisiert wird. Nur an wenigen Stellen tritt der Erzähler mit Wertungen in Erscheinung, etwa wenn es über Will heißt: „Maybe if he had swallowed his pride [...] he could have saved himself an awful lot of trouble.“ (11) Wichtigstes Mittel zur Wiedergabe dieser Innenperspektive ist die erlebte Rede (vgl. V. Nünning 2003: 39). Wie konsequent Hornby das Prinzip der Fokalisierung umsetzt, wird im ersten Gespräch zwischen Marcus und Ellie deutlich: Als Marcus sie fragt, wer denn auf ihrem T-Shirt abgebildet sei, nennt sie ihm den Namen ihres Idols Kurt Cobain. Wiedergegeben ist der Name jedoch als „Kirk O'Bane“ (154), weil dies der Name ist, den Marcus versteht (vgl. V. Nünning 2003: 40). Wiederum aus der anderen Perspektive, diesmal

Wills, erfolgt dann die Auflösung des Missverständnisses in einem längeren Gespräch zwischen Will und Marcus (vgl. 160-63). Diese stark subjektivierte Erzählhaltung ist ein wirkungsvolles Mittel der Sympathienlenkung und lädt zur Identifikation mit der jeweils dominanten Perspektive ein.

Ein weiteres Ergebnis dieser Erzähltechnik sind auch die von erheblicher psychologischer Einsicht zeugenden Einblicke in die bisweilen komplexen Motivationslagen der Protagonisten und in deren taktische Feinheiten etwa in der Gesprächsführung. Ein Beispiel findet sich in einem Gespräch, in dem Marcus seine Mutter überzeugen will, ihn weiterhin Zeit mit Will verbringen zu lassen:

He could give her a reason. It wouldn't be the right reason, and he'd feel bad saying it, and he was pretty sure it would make her cry. But it was a good reason, a reason that would shut her up, and if that was how you had to win arguments, then he'd use it. „Because I need a father“. It shut her up, and it made her cry. It did the job. (137)

Die erhellenden Konsequenzen dieser Perspektivierungstechnik werden deutlich, als Fiona Will von diesem Gespräch erzählt und wir – nun aus seiner Perspektive – erfahren, dass er Marcus' Argument als typisch männliche Taktik durchschaut, womit auch noch eine weitere Parallele zwischen Marcus und Will erkennbar wird: „Will understood devious men. [...] That's why he said it. Because he knew it would do the job. ... I expect he's been saving it. That was his nuclear option.“ (146)

Während es – wie Vera Nünning (2003) gezeigt hat – zu den Stärken des Romans gehört, dass jegliche Wertung und damit auch die Synthese einer akzeptablen moralischen Haltung zur Konsumgesellschaft – irgendwo zwischen weltfremder Totalverweigerung (Fiona) und konsumfreudiger Anpassung (Will) – dem Lesepublikum überlassen bleibt, wird diese Uneindeutigkeit gegen Ende des Romans zu der nicht mehr besonders originellen Lehre, dass im Leben eben alles zwei Seiten habe:

But all three of them had to lose things in order to gain other things. Will had lost his shell and his cool and his distance, and he felt scared and vulnerable, but he got to be with Rachel; and Fiona had lost a big chunk of Marcus, and she got to stay away from the casualty ward; and Marcus had lost himself, and got to walk home from school with his shoes on. (306)

Charakteristisch auch für diesen Roman ist Hornbys Humor, der durchgängig auch bei ernstesten Themen zum Tragen kommt, etwa als Will einige Tage nach ihrem Suizidversuch Fiona trifft: „Hi. I'm Will,“ he said, „We've... Well, I...“ But he obviously couldn't think of a polite way of saying that he'd seen her conked out on the sofa by a pool of her own sick the week before, so he stopped and just smiled.“ (90)

Auch in diesem Roman spielt Musik eine wichtige identitätsstiftende Rolle. Solange Marcus sich noch nicht von den Überzeugungen und Idealen seiner Mutter – einem späten Hippie – gelöst hat, identifiziert er sich mit der Musik, die *ihr* wichtig ist: Joni Mitchell und Roberta Flack stehen repräsentativ für diese Richtung. Von Will – der Musik nur hört, wenn sie „cool“ ist – lernt er dann, sich auch musikalisch dem In-Geschmack seiner Altersgenossen anzupassen, und hört schließlich Hip-Hop und Nir-

vana. Dabei liegt eine gewisse Ironie darin, dass Nirvana in mancher Hinsicht als Fortsetzung der ursprünglich subversiv-unkommerziellen Musik der 1960er und 70er Jahre ebenso rebellisch war und – als Musterbeispiel für die Verquickung von Mainstream und Gegenkultur in der Musik – gerade deshalb schließlich kommerziell so erfolgreich wurde. Aus den musikalischen Referenzen ergibt sich ein dichtes Assoziationsgeflecht, das implizit vom „dark despair“ und „I felt he found my letters“ in „Killing me softly“ zum Selbstmordversuch von Fiona und dem Selbstmord Kurt Cobains reicht.

Auch *About a Boy* bietet ‚Insidern‘ Gelegenheit zur Freude am Auflösen von Anspielungen. Dies können Verweise auf Texte der Populärkultur oder auch auf dramatische Skandal- und Klatschgeschichten sein. Ein Beispiel findet sich in der Beschreibung von Wills Besuch bei der SPAT-Gruppe, als ihm einige Teilnehmerinnen vorgestellt werden: „Moira, Will noted with interest, was wearing a Lorena Bobbitt T-shirt“ (Hornby 1998: 39). Lorena Bobbitt, so weiß das mit der Populärkultur der 1990er Jahre vertraute Lesepublikum, war eine amerikanische Hausfrau, die im Sommer 1993 ihrem offenbar gewalttätigen Ehemann nachts den Penis abschnitt – ein Ereignis, das in den Medien weltweit auf gewaltiges voyeuristisches Interesse stieß und über Jahre in der Populärkultur nachwirkte. Auch wenn in *About a Boy* auf Literatur verwiesen wird, sind dies Texte wie Banks' *The Wasp Factory* (1984) oder Donna Tartts *The Secret History* (1992), deren Erscheinen erst wenige Jahre zurücklag und die beide zwischen ‚Hoch-‘ und ‚Populärkultur‘ angesiedelt sind (vgl. Hornby 1998: 180, 245). Auch dieser Roman fungiert somit durch die Vielzahl der Anspielungen auf Musik, Mode, Filme und andere Elemente der zeitgenössischen Kultur als Momentaufnahme und Archiv der Populärkultur.

5. Fazit: Hornby als paradigmatischer Autor zeitgenössischer Populärliteratur?

Zwei zentrale und in der Sekundärliteratur häufig diskutierte Themen sollen hier dazu dienen, Hornby abschließend in den Kontext der zeitgenössischen britischen Populärliteratur einzuordnen: einerseits das Thema der Geschlechterverhältnisse und insbesondere der männlichen Identität in heutigen individualistisch-urban geprägten Gesellschaften, andererseits seine Behandlung der Populärkultur sowie die Stellung seiner Romane zwischen Hoch- und Unterhaltungsliteratur. Wie viele weitere Texte der Populärliteratur lassen sich auch *Fever Pitch*, *High Fidelity* und teilweise *About a Boy* als Ausdruck der vielfach diagnostizierten ‚Krise der Männlichkeit‘, der Diskussion um den *New Man* und des kompensatorischen *New Laddism* der 1990er Jahre lesen. Beispielhaft ist hier *High Fidelity*, wo der berufliche Erfolg seiner als Anwältin tätigen Freundin Laura den weitgehend erfolg- und antriebslosen Rob erheblich verunsichert. Als Rob über die Nachricht triumphiert, dass Laura noch nicht mit Ian im Bett war, heißt es: „I feel like a new man, although not very much like a New Man.“ (87)

Eine ganze Reihe von Romanen über das Dilemma der Männlichkeit im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert, etwa Mike Gayles *My Legendary Girlfriend* (1998) und

Mr. Commitment (1999), Tim Lotts *White City Blue* (1999) oder Mark Barrowcliffes *Girlfriend 44* (2000) sind mit Hornbys Roman verglichen worden (vgl. Knowles 2002: 91), während Helen Fieldings *Bridget Jones's Diary* (1996) bisweilen als weibliches Gegenstück zu *High Fidelity* bezeichnet worden ist. Was die Einordnung in literarische Traditionen und Kategorien betrifft, so verbinden Hornbys Romane in einer für die Populärliteratur paradigmatischen – wenngleich verdichteten und subtilen Weise – verschiedene Traditionen und Erzählverfahren. Zum einen liegt diesen Romanen ein der realistischen Tradition verpflichtetes, recht konventionelles Verständnis von den Funktionen und dem Wirklichkeitsbezug des Romans, von Charakterzeichnung und erzählerischen Verfahren zugrunde. Sie verbinden diese leichte Lesbarkeit und Unterhaltsamkeit jedoch andererseits mit einer komplexen und subtilen Behandlung zeitgenössischer Fragen nach Geschlechterrollen, mit der narrativen und intertextuellen Konstruktion von Identität und auch mit zeitgenössisch-postmodernen Zügen – inhaltlich in der Darstellung einer urban-materialistischen Konsumkultur und in ihrer impliziten Aufwertung von Populärkultur als ‚literaturfähigem‘ Intertext; formal in ihrer Erzähltechnik, die subjektive und damit immer auch zu hinterfragende Sichtweisen gegenüber einer kommentierenden und wertenden Erzählinstanz privilegieren. Insbesondere in *High Fidelity* finden sich darüber hinaus auch die bei anderen zeitgenössischen Autoren anzutreffenden Anzeichen eines geradezu postmodernen Verständnisses von narrativ konstruierter Identität sowie Züge von metafiktionalem und intertextuellem Erzählen, das jedoch nicht stark illusionsstörend wirkt. Wenn es also Kennzeichen der Populärliteratur ist, gleichzeitig leicht lesbar, ja konsumierbar, und dennoch vielschichtig, anspielungsreich und teilweise selbstreflexiv sein zu können und dabei, seismographisch-sensibel auf Kulturphänomene reagierend, eine Zeit kulturdiagnostisch zu fassen und im Roman zu archivieren, so ist Hornby hierfür sicher das paradigmatische Beispiel. Auf einer Metaebene reflektiert etwa *About a Boy* diese Funktion der Popkultur als Instrument der Zeitdiagnose und seine eigene Funktion als Teil des kulturellen Archivs, wenn es über Alis Zimmer heißt: „Everything was there – the Ryan Giggs poster and the Michael Jordan Poster and the Pamela Anderson poster and the Super Mario stickers ... A social historian of the future would probably be able to date the room to within a twenty-four-hour period.“ (217)

Im Rahmen der zahlreichen von der populären Kultur, insbesondere der Musik inspirierten Romane, die seit den 1990er Jahren erschienen sind – zu nennen sind hier Autoren wie Hanif Kureishi, Salman Rushdie, Roddy Doyle oder Alan Warner – nehmen Hornbys Werke eine wichtige Stellung ein (vgl. Viol 2006). Mit *High Fidelity* wurde Hornby zudem – trotz aller Unterschiede – auch Vorbild für den deutschen Pop-Roman der 1990er Jahre (vgl. V. Nünning 2003; Baßler 2004). Wenn es schließlich ein Kennzeichen der Postmoderne ist, die Unterscheidung von ‚Hochkultur‘ und ‚Popkultur‘ einzuebennen, dann ist Hornby außerdem auch noch ein postmoderner Autor, der mit einigen in kürzester Zeit kanonisierten Romanen die Möglichkeit der Verbindung von Unterhaltsamkeit und literarischer Vielschichtigkeit selbst vorführt.

Literatur

Werke

- Banks, Iain. 1998 [1984]. *The Wasp Factory*. London et al.: Macmillan.
- Doyle, Roddy. 1995. *The Barrytown Trilogy* [*The Commitments*, 1987; *The Snapper*, 1990; *The Van*, 1991]. London: Penguin.
- . 1993. *Paddy Clarke Ha Ha Ha*. London: Secker & Warburg.
- Fforde, Jasper. 2001. *The Eyre Affair*. London: Hodder & Stoughton.
- Haddon, Mark. 2003. *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*. London: Vintage.
- Hornby, Nick. 2000 [1992]. *Fever Pitch*. London: Penguin.
- . 2000 [1995]. *High Fidelity*. London: Penguin.
- . 2000 [1998]. *About a Boy*. London: Penguin.
- . 2003. *31 Songs*. London: Penguin.
- . 2005. *A Long Way Down*. London: Penguin.
- . 2006. *The Complete Polysyllabic Spree*. London: Viking.
- Lowe, Keith. 2001. *Tunnel Vision*. London: Heinemann.
- Noon, Jeff. 1994 [1993]. *Vurt*. London: Pan.
- . 1996 [1995]. *Pollen*. London: Pan.
- Pullman, Philip. 2001 [1995-2000]. *His Dark Materials*. London: Scholastic.
- Welsh, Irvine. 1993. *Trainspotting*. London: Vintage.

Ausgewählte Fachliteratur

- Baßler, Moritz. 2004. „Was ist Sache? Literarische ‚Arbeit in Gegenwart‘ am Beispiel von Nick Hornbys *High Fidelity*.“ In: Moritz Baßler & Ewout van der Knaap (Hgg.). *Die (k)alte Sachlichkeit: Herkunft und Wirkungen eines Konzepts*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 263-74.
- Sehr informativ zur Funktion von Pop-Literatur als Teil des kulturellen Archivs; zu Hornbys Vorbildfunktion für deutsche Pop-Literaten, aber auch zu wesentlichen Unterschieden.
- Fiske, John. 1989. *Understanding Popular Culture*. London: Routledge.
- Obwohl vielfach kritisiert, ein Klassiker der *cultural studies* neuerer Prägung; stärker theoretisches *companion volume* zu Fiskes *Reading the Popular*, das eher Modellanalysen bietet; betont den Prozess der kreativen und vielfach subversiven Aneignung von Produkten der Populärkultur entgegen älteren Ansätzen, die vielfach vom unkritischen Konsum ausgingen; zentral für ein Verständnis der Vielseitigkeit und Offenheit von Produkten der Populärkultur; wichtig auch für ein Verständnis populärer Literatur, obwohl mit Phänomenen wie Musikvideos, Shopping Malls, Fernsehshows und moderner Architektur befasst.
- Gelder, Kenneth. 2005. *Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field*. London: Routledge.

Aktuelle, recht knappe Diskussion von Definitionen, Geschichte, Ökonomie, Produktion und Rezeption der *popular fiction*, insbesondere von *romance*, *crime fiction*, *science fiction*; es folgen exemplarische Lesungen von John Grisham, Michael Crichton, Anne Rice, Jackie Collins und J.R.R. Tolkien.

- Hallet, Wolfgang. 2004. „(How) Can we close the gap? Zum Verhältnis von Literatur, Kulturwissenschaften und Didaktik am Beispiel der Intertextualität und Nick Hornbys Roman *High Fidelity*.“ In: Lothar Bredella, Werner Delanoy & Carola Surkamp (Hgg.). *Literaturdidaktik im Dialog*. Tübingen: Gunter Narr. 207-38.
- Methodisch und theoretisch höchst reflektierte Analyse aus literaturdidaktischer Perspektive; sehr gute Darstellung der Identitätskonstruktion durch Musik und der postmodernen Aspekte; eine der ergiebigsten Diskussionen dieses Romans.
- Keskinen, Mikko. 2005. „Single, Long-Playing, and Compilation: The Formats of Audio and Amorousness in Nick Hornby's *High Fidelity*.“ In: *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 47.1: 3-21.
- Subtile Diskussion der vielfältigen Analogien zwischen Musikformaten und Beziehungsformen im Roman; erhellend zur Funktion von Musik.
- Nünning, Vera. 2003. „Brit-Pop im literarischen Gewand? Erzählerische Vermittlung und die Inszenierung ethischer Fragen in Nick Hornbys *About a Boy*.“ In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 36.1: 31-49.
- Diskussion von Hornby im Kontext der Pop-Literatur; erhellende Analyse der Erzählsituation und ihrer Funktion für die Rezeptionssteuerung; Darstellung der Ambivalenz in der Entwicklung beider Hauptfiguren; Vergleich von Roman und Verfilmung, der zeigt, wo und wie der Film vereinfacht und simplifiziert.
- Nusser, Peter. 1991. *Trivialliteratur*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Nicht mehr ganz aktuelle und stark auf den deutschen Kontext bezogene, jedoch noch immer hilfreiche Diskussion von Begriff, Produktion, Rezeption, Geschichte und Theorie der Trivialliteratur; knappe Darstellung verschiedener Ansätze zur Wirkungsforschung und zur Didaktik der Trivialliteratur.
- Petzold, Dieter & Eberhard Späth (Hgg.). 1998. *Unterhaltungsliteratur der 80er und 90er Jahre*. Erlangen: Universität Erlangen-Nürnberg.
- Eher exemplarisch und weniger theoretisch angelegte Aufsatzsammlung insbesondere zur anglo-amerikanischen Unterhaltungsliteratur; Beiträge u.a. zu Kriminalromanen, Gerichtsromanen, Comics, Vampirliteratur, Stephen King, Douglas Adams, Rosamunde Pilcher.
- Weitere zitierte Literatur
- Dettmar, Kevin J. H. 2000. „*High Fidelity*: The Use and Misuse of Music for Life.“ In: *Chronicle of Higher Education* 46.33: B11-B12.
- Enfield, Harry. 1995. „Rezension von *High Fidelity*.“ In: *The Independent on Sunday*, 18.6.1995.

- Glomb, Stefan & Stefan Horlacher (Hgg.). 2004. *Beyond Extremes: Repräsentation und Reflexion von Modernisierungsprozessen im zeitgenössischen britischen Roman*. Tübingen: Gunter Narr.
- Joyce, Cynthia. 1999. „Litchat with Nick Hornby.“ <http://www.salon.com/weekly/litchat961014.html> (21.12.2006).
- Knowles, Joanne. 2002. *Nick Hornby's High Fidelity: A Readers Guide*. New York/London: Continuum.
- Merbitz, Anja. 2005. „The Art of Listing: Selbstreflexive Elemente in Nick Hornbys *High Fidelity*.“ In: Werner Huber, Martin Middeke & Hubert Zapf (Hgg.). *Self-Reflexivity in Literature*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 179-94.
- Nieragden, Göran. 2000. „‘Cynical Young Men’ – ein neues Paradigma für den englischen Roman der 1990er Jahre (?): Christopher Brookmyre, Nick Hornby, Irvine Welsh.“ In: Vera Nünning & Ansgar Nünning (Hgg.). *Klassiker und Strömungen des englischen Romans im 20. Jahrhundert*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. 221-41.
- Stein, Thomas Michael. 2003. „Rewriting Tony Blair's 'Vision of a Modern Britain': Fictions by Martin Amis, Julian Barnes, Nick Hornby and Fay Weldon.“ In: *Anglistik und Englischunterricht* 65: 193-206.
- Viol, Claus-Ulrich. 2006. *Jukebooks: Contemporary British Fiction, Popular Music, and Cultural Value*. Heidelberg: Winter.
- Winkels, Hubert. 1999. „Grenzgänger: Neue deutsche Popliteratur.“ In: *Sinn und Form* 51: 581- 610.

13.

HYBRIDE GENRES: ANTONIA S. BYATT

RALF SCHNEIDER

1. Gattungshybridität: Ein Ausweg aus der Krise des Romans?

In den späten 1960er Jahren verbreitete sich die Skepsis an der Möglichkeit, Wirklichkeit verlässlich zu erfassen und auszudrücken, was für den realistischen Roman offensichtlich ein Problem darstellte. Über dessen weiteren Weg herrschte zudem angesichts einer nie dagewesenen Vielfalt von Stilen in allen Künsten und Medien erhebliche Unsicherheit. Wie der Romancier David Lodge in einem einflussreichen Essay (1971) feststellte, bewegte diese Situation Autoren dazu, entweder *non-fiction novels* zu schreiben, die einen realen Gegenstand – oft unter Einbeziehung autobiographischer Erfahrung – literarisch verarbeiten, oder auf *fabulation* gestützte Romane, die einen sehr gelassenen Umgang mit den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit aufwiesen. Autoren, die sich keiner der beiden Alternativen verschrieben, konnten laut Lodge den Zweifel an der Vermittelbarkeit von Wirklichkeit in den Roman selbst verlagern, was in metafictionalen Werken geschieht, welche ihren eigenen Konstruktcharakter offenlegen. Das realistische Erzählen habe aber, so Lodge, gute Überlebenschancen, da ihm ein Verständnis von Wirklichkeit zugrunde liege, in dem die Abhängigkeit individueller Lebensentwürfe und Wertvorstellungen von Zufall und Schicksal anerkannt werde, ohne dass deswegen unser Gefühl, in einer wirklichen Welt zu leben, unterminiert würde.

An einem Roman wie Antonia S. Byatts *Possession* (1990), der mit dem Booker Prize ausgezeichnet wurde, lässt sich die Fähigkeit des Romans demonstrieren, alle von Lodge genannten Elemente zu integrieren. Die damit einhergehende Mischung höchst unterschiedlicher Gattungsmerkmale muss nicht als Flucht aus der Unsicherheit verstanden werden, sondern stellt eine der Strategien dar, mit denen der Roman seine Position im Umfeld nicht nur postmoderner epistemologischer Skepsis, sondern auch konkurrierender Mediensysteme behauptet hat. Eingebettet in eine im obigen Sinne im Grunde realistische Erzählweise, wird in *Possession* eine ganze Reihe von Gattungskonventionen anzitiert. So finden sich, wie unten näher ausgeführt wird, neben verschiedenen Mustern der *romance* auch Gattungsmerkmale des Briefromans, des Detektivromans, des Universitätsromans (*campus novel*), des historischen Romans, der fiktionalen Biographie und des Schauerromans (*gothic novel*). Byatts ausgesprochen vielschichtiger Roman ist damit ein besonders prägnantes und reichhaltiges Beispiel für eine Hinwendung zur Gattungshybridität, die den englischsprachigen Roman in den letzten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts allgemein kennzeichnet. „Hybridität“