

1 Süddeutsche Zeitung, 51. Jg., Nr. 95, 25.4.1995. 2 Friedrich Schlegel: Über Goethes Meister. In: F.S.: Werke in einem Band, München 1971, S. 452. 3 Zur Tradition des Reiseberichts vgl. Peter J. Brenner: Der Reisebericht in der deutschen Literatur, Tübingen 1990. 4 Im folgenden werden Dominanzverhältnisse durch Groß- und Kleinschreibung markiert. 5 Zum Begriff des Eigentümlichen in der Sozialisationsgeschichte vgl. Franz Kafka: Jeder Mensch ist eigentümlich... In: Nachgelassene Schriften und Fragmente. Hrsg. von Malcolm Pasley, Frankfurt a.M. 1993, S. 311. 6 Vgl. Stephan Oettermann: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt a.M., 1980. 7 Vgl. Wilhelm Voßkamp: Gattung als soziale Institution: Der Bildungsroman. In: Methoden in der Literaturwissenschaft. Germanistisches DFG-Kolloquium, Tübingen 1986, S. 412-431. 8 Dieser Begriff wurde von Gérard Genette in die Narratologie eingeführt und bezeichnet jene Elemente eines Texts, die außerhalb der Textgrenzen doch innerhalb der medialen Distributionsform Buch sich befinden. Darunter zählen z.B. Impressum, Widmungen, Anmerkungen, Bibliographien, Schutzeinbände usw. Vgl. Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Betwerk des Buches, Frankfurt a.M./New York/Paris 1989, S. 9-21. 9 Joseph Vogl hat diese Erzählposition als die Rede der vierten Person bezeichnet; Joseph Vogl: Vierte Person. Franz Kafkas Erzählstimme. In: DVjs 68 (1994), S. 745-756. 10 Vgl. Ludwig Dietz: Franz Kafka. Die Veröffentlichungen zu seinen Lebzeiten [1908-1924]. Eine textkritische und kommentierte Bibliographie, Heidelberg 1982, S. 107. 11 Vgl. Martin Walser: Franz Kafka als Erzähler, Berlin 1958. 12 Vgl. zum folgenden John Walker: Joseph Mallord William Turner, Köln 1978, S. 72 und 122. 13 Vogel, a.a.O. 14 Ebd. 15 Ebd. 16 Vgl. Michel Serres: Turner malt Carnot. In: M.S.: Hermes III. Streuungen, Berlin 1993, S. 287. 17 Zum Begriff Diskursnetz vgl. Jürgen Link: Hölderlin éclairé Rousseau (im Druck). 18 Vgl. Reinhard Koselleck: Historische Kriterien des neuzeitlichen Revolutionsbegriffs. In: R.K.: Vergangene Zukunft, Frankfurt a.M. 1979, S. 67-86, bes. S. 77. 19 Diesen Terminus prägte Paul Virilio, der bei der Konzeption von Nadolnys Roman neben anderen (s.u.) postmodernen Theoretikern Pate gestanden haben dürfte. In deutscher Übersetzung lag während der Entstehung bereits *Geschwindigkeit und Politik* (1980) vor, das die Grundzüge von Virilos Geschwindigkeitstheorie enthält. Vgl. Paul Virilio: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung, Frankfurt a.M. 1986. 20 Sten Nadolny verfügt über einschlägige Erfahrung mit den Bildmedien. Er arbeitete nach eigener Aussage längere Zeit in der Filmproduktion. 21 Vgl. Jürgen Manthey: Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie, München 1983. 22 Vgl. vor allem die Bildteile in Paul Virilio: Krieg und Kino, S. 118-136 und 148-152. 23 Ebd., S. 190. 24 Zum Problem der Nordwestpassage als Chiffre soll auf Michel Serres' gleichnamiges Buch hier nur verwiesen werden; Michel Serres: Hermes V. Nordwestpassage, Berlin 1994.

Spiegel Geschichte

*Experimente mit der Optik des historischen Romans
in »Die Entdeckung der Langsamkeit«*

Für Fiona

»I wish we could see you in a glass as they do in the fairy-tales«,¹ schrieb Lady Jane Franklin an ihren Mann in einem der letzten Briefe, die diesen auf dem Postweg über die Orkney-Inseln erreichten, nachdem die beiden Schiffe »Erebus« und »Terror« mit insgesamt 134 Mann Besatzung am 19. Mai 1845 auf die Suche nach der lang erhofften Nordwestpassage in die Arktis aufgebrochen waren. Als jedoch nach eininhalb Jahren noch immer keine Nachricht von der Expedition bei den zurückgebliebenen Angehörigen eintraf, war, nahm Jane in wachsender Angst vor dem, was darin sichtbar werden könnte, den Wunsch nach dem Märchenspiegel wieder zurück: »I sometimes think it is better perhaps that we should thus be in happy ignorance of any disaster that may have happened to them, or of any dreadful difficulty they may have yet to overcome than to be viewing as in a magic mirror in a fairytale, their daily vicissitudes«,² schrieb sie im Dezember 1846 an James Clark Ross, der zwei Jahre später eine der ersten Suchexpeditionen nach den Vermissten anführen sollte.

Für die Kommandeurgattin und ihre Zeitgenossen ist der Märchenspiegel Topos einer Sehnsuchtsrhetorik, die in paradoxer Pointe Wirklichkeit und Phantasie aufeinander durchlässig denkt. Die unerbittliche Realitätsbindung des Spiegelbildes soll ein Abbild dessen beglaubigen, was sich durch raumzeitliche Differenzen den physikalischen Bedingungen der Spiegelung entzieht, so daß, was im Spiegel zu sehen ist, trotz seiner an sich imaginären Qualität dem Charakter der Abbildung selbst verpflichtet bleibt. In diesem Sinn wird der Zauberspiegel legitimistisch eingesetzt: Chiffre eines poetischen Prozesses, in dem Zeitgeschichte in Form von Geschichten zur Evidenz gelangt, wie etwa in Wilkie Collins' Theaterstück *The Frozen Deep*, das, 1856 vom öffentlichen Interesse an der

Polarforschung im Allgemeinen und dem heroischen Untergang Franklins im Besonderen inspiriert, in einem von Charles Dickens verfaßten Prolog mit den Worten eingeführt wurde: »Pause on the footprints of heroic men, / Making a garden of the desert wide / Where Parry conquer'd death and Franklin died. / [...] We pray your company; / [...] that on our little glass / A faint reflection of those wilds may pass [...].«³

Von Nadolnys Roman aus gelesen, scheint die Phantasie vom Zauberspiegel die Technologie des Films zu antizipieren, deren Geschichte der Autor in ironisch nuancierter Lust am Anachronismus mit der John Franklins verknüpft, jene Technologie also, die dem menschlichen Blick die Überwindung der raumzeitlichen Differenz erlaubt und ihm gleichzeitig, zur manipulierten Täuschung lockend, eine neue Typologie der Wahrnehmung aufzwingt. Zu dem Zeitpunkt jedoch, an dem mit Wilkie Collins und Charles Dickens zwei der berühmtesten und produktivsten Romanautoren des 19. Jahrhunderts im magischen Spiegel das Programm ihres Theatrestückes einfangen, bezeichnet er die Spannung zwischen *historia* und *narratio*, zwischen der puristischen Akkuratess der Faktenüberlieferung, wie sie die Geschichtswissenschaft betreibt, und der Poesie, die die Fragmente des Vergangenen kraft ihres imaginativen Zaubers zusammenfügt, freilich unter Modifikation, Ergänzung oder gar Erfindung der Figuren, mit denen sie vor dem Horizont der Geschichte das Bild des Vergangenen beschwört. In diesem Sinne steht die Metapher des Zauberspiegels für die Optik eines Erzählens zwischen Abbildung und Neuschöpfung, dessen eigene Historizität Nadolnys Roman als einen im doppelten Sinne geschichtsreferentiellen Text ausweist. Die Lebensdaten John Franklins nämlich markieren eine Blütezeit der Romanliteratur, des Briefs, Zeits, Entwicklungs-, Bildungs- und historischen Romans, der die galante Zierlichkeit der Rokokopoesie und die antikisierende Würde klassischer Dramatik durch die Wiedergabe bürgerlich-prosaischer Alltagserfahrung ablöst und mit breitflächig angelegten, suggestiv auf Kontinuität zielenden Weltentwürfen auf den gegen Ende des 18. Jahrhunderts vollzogenen Modernisierungsschub reagiert. 1814 wird mit dem Erscheinen von Walter Scotts Roman *Waverley* die Erzählstrategie des historischen Romans zu einem der prominentesten Paradigmen der zeitgenössischen Literatur; vor dem Hinter-

grund einer von der Französischen Revolution, den Napoleonischen Kriegen und – weniger schockhaft, aber mindestens ebenso verunsichernd – der Industrialisierung zerrissenen Wirklichkeit bewahrt der historische Roman durch »zusammenhängende[s]«, ordnende[s], wissende[s] Erzählen«⁴ die verlorene Geborgenheit eines selbstevidenten Geschichtssinnes. Gleichzeitig aber popularisiert er den neuzeitlichen Geschichtsbegriff selbst, indem er die Emanzipation des Menschen vom Objekt göttlichen Heilsplans zum Subjekt der Geschichte feiert: Seine Protagonisten hofieren die Identifikation der Leser als Modellfiguren neuzeitlichen Handlungsvermögens, deren historische Substanz die Authentizität der Moderne bestätigt.

Ob und inwieweit *Die Entdeckung der Langsamkeit* ein historischer Roman sei, ist bisher nicht eindeutig beantwortet worden, wenn auch die offenkundige Affinität von Nadolnys Text zu dieser Gattung die Frage auf den ersten Blick überflüssig erscheinen läßt. So hält etwa Ralph Kohpeiß, Autor einer Studie über den historischen Roman in der Gegenwartsliteratur, ihn ohne jeden Zweifel für einen konventionellen, »im guten Sinne unterhaltenden historischen Roman«,⁵ während Wolfgang Frühwald etwas vorsichtiger urteilt, es handle sich um einen »Zeroman [...] in historischer Verkleidung«,⁶ und Werner von Koppenfels noch vorsichtiger andeutet, der historische Roman lasse gerade nur »grüßen«. ⁷ Nadolny selbst präsentiert seinen Text mit deutlicher Zurückhaltung gegenüber Gattungszuschreibungen. Er titelt weder mit dem Namen Franklins noch auch wenigstens mit einem Hinweis auf die Polarforschung, und kein Vorwort weist an, wie zu lesen und was zu glauben sei. Einzig die Widmung an den Vater, Burkhard Nadolny, birgt, versteckt im persönlichen Gruß, einen diskreten Hinweis auch auf die erzählerische Filiation des Romanes, ist dieser doch der Verfasser einiger Biographien, von denen besonders die des preussischen Prinzen Louis Ferdinand neben dem Stoff selbst auch andere Merkmale des historischen Romanes in Reinkultur aufweist: das kurze Vorwort, in dem der Autor sich programmatisch zur genretypischen Verschmelzung von Didaktik, Ästhetik und Faktenreferenz bekennt, indem er die Lebensgeschichte dieses »erste[n] Star[s] der neuen Geschichte« nicht so sehr als die eines Individuums als vielmehr als »Parabel« zur Illustration des geschichtsphilosophischen Begriffs-

paares von »Idee und Fatum« erzählen zu wollen ankündigt,⁸ das wiederholte Bekenntnis zur Flüchtigkeit einst offensichtlichlicher Sinnzusammenhänge, die eine solche fiktionalisierende Formung des Stoffes nicht nur zuläßt, sondern geradezu fordert, und schließlich die bibliographischen Hinweise auf verwendete Quellen, die auch am Ende der *Entdeckung der Langsamkeit* die historische Tiefenschicht des Romanes ausweisen.⁹

Diese Tiefenschicht jedoch steht von Anfang an im Bann der Gegenwart, und das weitaus stärker als der traditionelle historische Roman, manifestiert sich diese Gegenwart doch als ein unentwegt von sich selbst in Frage gestelltes Wahrnehmungsrastrer. In seinem Buch *Der negative Horizont. Bewegung, Geschwindigkeit, Beschleunigung* gelangt Paul Virilio aus sozialwissenschaftlicher Perspektive zu derselben Erkenntnis, die Nadolny ein Jahr vorher in der *Entdeckung der Langsamkeit* als Erzählkonzept umgesetzt hat: »Wie alte Lords beobachten wir die Gespenster der Vergangenheit. Gegenstand unserer Aufmerksamkeit, die Landschaften, die wir betrachten, sind lediglich museographische Formen, wir brauchen die National Gallery und den Louvre nicht mehr, um Szenen aus dem 18. Jahrhundert, Figuren aus der Vergangenheit zu betrachten, wir müssen nur am Morgen die Augen aufschlagen und schlendern schon in einem Museum überholter Beobachtungsarten und Beobachtungsstile herum.¹⁰ Ganz im Sinne von Virilios Warnung, die Menschheit müsse »den Blick ändern, um überleben zu können«,¹¹ nutzt Nadolny die Verfahren des historischen Romanes dazu, den Beobachtungsstil der Gegenwart als museal zu denunzieren, und deckt dabei an seinem Protagonisten einen historischen Beobachtungsstil auf, der in einer retrospektiven Utopie Möglichkeiten und Bedingungen der visionären Phantasie freilegt – in Abgrenzung von jenem Gestus präziser Bestandsaufnahme, durch den Film und Photographie mit der Eigenzeit des Beobachters letztlich das schöpferische Subjekt schlechthin zu entmächtigen scheinen.

I.

Die Überlieferung zur Kindheit des historischen Franklin ist spärlich, so spärlich, daß die beiden Biographen Roderick Owen und Henry Traill nur zurückhaltend eine dem sozialen Hintergrund

Franklins entsprechend normal verlaufende Ereignislosigkeit skizzieren können. *Meyers Großes Konversationslexikon*, dessen Artikel über Franklin eine »Brüderschaft ganz seltsamer Art« (Interview) zwischen Nadolny und seinem Gegenstand hervorbrachte, faßt Franklins Lebenslauf bis zur ersten Expedition von 1819 gar in einem einzigen Satz: »Sir John Franklin, berühmter engl. Seefahrer, geb. 16. April 1786 in Spilsby (Lincolnshire), gest. 11. Juni 1847, nahm 1801 als Seckadett teil an dem Bombardement von Kopenhagen, begleitete 1801-03 Flinders (s. d.) auf seiner Entdeckungsreise nach Australien, focht 1805 auf dem Bellerophon bei Trafalgar, wurde 1815 vor New Orleans bei der Wegnahme eines amerikanischen Kanonenboots verwundet und kommandierte 1818 bei der Nordpolexpedition des Kapitäns Buchan die Brigg Trent.«¹²

Die Jahre zwischen Franklins Geburt und seiner ersten Seeschlacht, vom *Konversationslexikon* im Komma zwischen zwei Nebensätzen abgetan, bieten eine weitgehend störfreie Projektionsfläche, auf der der Autor das historische Kind, Owen zufolge »a chubby cherub, round-faced and round-headed«,¹³ und die Romanfigur einander anverwandelt. Gleich dem Ball zwischen den spielenden Kindern zieht die einsetzende Erzählung imaginäre Linien um die Figur John Franklins, dessen Langsamkeit das Schlüsselmotiv der von Nadolny betriebenen Hybridisierung von historischer und poetischer Substanz bildet: »[...] langsam wurde er nie genannt«, berichtet Nadolny selbst über die Überlieferung um Franklin, »[...] das verbietet die Ehrerbietung, aber er war bedächtiger, er war gerecht, er war sorgfältig, er liebte große Menschenansammlungen nicht, er ging plaudernden Gesprächen meilenweit aus dem Wege. Alles spricht dafür, daß er vom Typus her durchaus so war wie ich ihn in dem Buch beschrieben habe. Nur, was damals sicherlich gefehlt hat, war, daß er aus seiner Langsamkeit eine Tugend und fast eine Botschaft gemacht hätte – das hat er nicht.« (Interview)

Nadolnys Diagnose des Franklinschen Typus stützt sich auf Eindrücke wie die, die Francis J. Woodward, Biographin Jane Franklins, von deren berühmtem Ehemann skizziert: »Stripped of the terrible glamour of his death, John Franklin is not an immediately attractive figure. His portraits [...] are of a solid, almost bovine, sailorman, suggesting all that is honest and brave and kind but nothing that is winning. His letters confirm the impression. Almost

every sentence (as well as every word) appears toilsomely formed. They abound in impeccable sentiments, platonically expressed; they describe rather than transmit affectionate feelings. [...] With his width of experience he retains a narrowness of mind: he is ill at ease outside his accustomed circle, disturbed by any deviation from his own circumscribed beliefs. One is even tempted to believe that the most interesting thing about Franklin is his choice of wives.¹⁴

Aus der steifen Bedächtigkeit des historischen Franklin entwickelt Nadohly das Charisma einer zutiefst eigentümlichen Begabung, die das Spiel seines Textes ermöglicht: Aufgrund seiner unbearbeiteten Langsamkeit ist Franklin »als Schnurhalter [...] geeignet wie kein anderes Kind in Spilsby oder sogar in Lincolnshire. [...] Vielleicht war in ganz England keiner, der eine Stunde und länger nur so stehen und eine Schnur halten konnte.« (E², S. 9) Diskret im »anerkennend« auf seinem Protagonisten ruhenden Blick des »Schreibers« (ebd.) anwesend, richtet Nadohly Franklins Leben im Zeichen dieser Langsamkeit schon in den ersten Sätzen des Romans auf seinen Tod aus: »Er stand so ruhig wie ein Grabkreuz, ragte wie ein Denkmal [...]« (Ebd.) In der Gegenwart des Autors bezeichnet der Name des historischen Franklin ein Lebensende, dessen »schrecklicher Glanz« den Toten selbst überstrahlt, ein unauffindbares Grab ohne Grabkreuz, dessen Geheimnis den Namen längst selbst zum Denkmal transformiert hat. Mit seiner Romanfigur bringt Nadohly einen Begründungszusammenhang für diese Mythisierung hervor, erweist die Langsamkeit sich doch schon bei den ersten Reisen Franklins als außergewöhnlich wirksame Überlebensstrategie, die ihn zum Expeditionsleiter und damit in letzter Konsequenz für seinen Weg in den Tod qualifiziert. Schon der Zehnjährige bestimmt die beiden zentralen Erfahrungen dieses Weges, Hunger und Kälte, als Bestandteil seiner zunächst von ihm als so schmerzhaften Mangel empfundenen Eigentümlichkeit: »Vielleicht war es eine Art Kälte. Menschen und Tiere wurden starr, wenn sie froren. Oder es war wie bei den Leuten aus Ing Ming, die Hunger hatten. Er bewegte sich stockend, also fehlte ihm irgendeine besondere Nahrung. Er mußte sie finden und essen.« (E², S. 17) So öffnet die Suche nach sich selbst den Horizont von Franklins Kindheit schon früh auf die Arktis hin, jenen »nördlichsten Teil der Erde [...], so weit weg, daß die Sonne nicht unterging und die Zeit

nicht abließ« (E², S. 12), auf ein imaginäres Paradies, in dem die Gier nach Erkenntnis am Ende des Romans durch einen Schlaganfall als Folge zu reichlichen Essens gestillt worden wird.

Mit Sherard Philip Lound, dem Jungen aus der Armeniedlung, für den Hunger ganz und gar keine Metapher ist, tritt die erste und wichtigste der fiktiven Figuren in die Geschichte des Protagonisten ein. Grundsätzlich ein kanonisches Ingrediens des historischen Romans, erfüllen diese Figuren bei Nadohly jedoch nicht nur die Bedingung, mit der historischen Substanz des Textes kompatibel zu sein; von Franklins Tod aus entworfen, verkörpern sie das Telos seiner Geschichte. Kapitän Sherard Osborn, dessen Vornamen die Figur trägt, nahm 1850/51 und 1852/54 an Suchexpeditionen nach Franklin und seinen Männern teil; in der Bemerkung, die Gräber der ersten drei Toten der Expedition auf Beechey Island besäßen »sorgsam gemeißelte Grabsteine wie auf einem englischen Dorffriedhof« (E², S. 345), greift Nadohly gegen Ende des Romanes auf den Reisebericht der zweiten Expedition Osborns zurück.¹⁵ Sherard Lound konterkariert Franklins visionäre Langsamkeit durch Mobilität und Auflösungsvermögen der Kreatur, die nicht Erkenntnis, sondern Nahrung erjagt: »Ich muß aufpassen wie Adler«, pflegte Sherard zu sagen, nicht »wie ein Adler«, sondern »wie Adler«, ohne »ein«, und dabei guckte er ganz ernst und starr wie ein spähenes Tier, um zu zeigen, was er meinte.« (E², S. 11) Im Gegensatz zu solcher existentiell verankerten Schärfe tritt Franklins Eigentümlichkeit als Organisationsprinzip eines eigenen Beobachtungsstils hervor, anhand dessen Nadohly die Geschichte des filmischen Sehens erzählt: Ohnehin ständig überfordert von der Geschwindigkeit des Gegenwärtigen, erlebt Franklin beim Blick aus dem Kutschenfenster, daß die Trägheit seiner Augen das Wahrgenommene bei schneller Bewegung noch mehr verfremdet: »Das war das Erstaunliche: in dichter Nähe funkelte und hüpfte es, Zaunpfähle, Blumen, Zweige. Weiter hinten gab es Kühe, Strohdächer und Waldhügel, da hatte das Erscheinen und Verschwinden schon einen feierlichen und beruhigenden Rhythmus. Die fernsten Berge aber waren wie er selbst, sie standen einfach da und schauten.« (E², S. 10) Dieser Blick ins Weite ist eine spiegelverkehrte Abbildung des sogenannten »Zaunphänomens«, der 1824 erstmals publizierten, für die Filmgeschichte entscheidenden Beobachtung, daß ein durch

einen engen Lattenzaun gesehenes rollendes Kutschenrad dem Auge in Einzelbildern erscheint.¹⁶ Franklins Blick kehrt die Perspektive auf dieses Phänomen um; die eigene Fortbewegung in der Kutsche verzerrt die vorüberhuschende Nähe bis zur Unkenntlichkeit und erschließt gleichzeitig die Tiefenschärfe einer sehnüchigen Fixierung auf das ferne Bild einer stillstehenden Gegenwart.

In der eigentlichen Gegenwart seines Kindheitsraumes jedoch findet Franklin nur in den Monumenten menschlicher Sterblichkeit Anhaltspunkte für den Zusammenhang der Welt. In der Statue von »Peregrin Bertie« (E², S. 12), dem Neffen eines Seefahrers, in den Grabsteinen des Kirchhofes, an denen John weniger die Namen der Toten interessiert als der »Geist der einzelnen Buchstaben« – »Sie waren im Geschriebenen das Dauerhafte, das immer wiederkehrende, er liebte sie« (E², S. 12) – oder im Marktkreuz, Mittelpunkt des Heimatdorfes und Denkmal von Christi Tod zugleich, in den Manifestationen von Menschheits- und Erlösungsschichte scheint die Kontinuität seiner eigenen Existenz zwischen physischem Tod und mythischem Überleben auf; hier findet John die Fadenkreuze seines starren Blickes, vermittels dessen er die Gegenwart der strukturierenden Macht der Langsamkeit unterwirft und »in seinem Kopf eine große Erklärung allen Übels zusammenfügte« wie ein gemaltes Bild, mit Stufen und Häusern und dem Horizont dahinter« (E², S. 20). Nicht das Bild selbst steht im Mittelpunkt dieser Wahrnehmungstheorie, sondern der Angelpunkt zwischen Vergangenheit und Gegenwart, der Geist des Buchstabens, der in Johns literarisch hervorgebrachter Langsamkeit elementarer Bestandteil seines Sprachkörpers ist: »Für ihn konnte sich der Türgriff plötzlich in eine Radspeiche oder in den Schwanz eines Pferdes verwandeln. Die Zunge im Mundwinkel, die Stirn gespannt, der Atem keuchend, und die anderen sagten: ›Er buchstabiert wieder!‹« (E², S. 18) Grabschriften, Kinderbücher, Reiseberichte und Abenteuerromane versprechen Freiheit von der Eile der Anderen, Welten, in denen das Maß dieser Eile zum Kuriosum reduziert wird: »Der Waisenjunge Tommy im Kinderbuch war einfach fortgegangen. Nach dem Schiffbruch war er zu den Hottentotten gekommen und am Leben geblieben, weil er eine tickende Uhr hatte.« (E², S. 13)

Nadolnys Protagonist findet in der synchronen Beziehung zwi-

schen Zeit und Schrift das Kuriosum seiner eigener Geschichte. In der Taschenuhr des Großvaters – »Auf dem reichbemalten Zifferblatt trug sie einen Bibelspruch, der mit ›Selig sind...‹ anfangt, es war eine verzwickte Schrift« (E², S. 28) – verschlingen sich bildende Kunst, Präzisionstechnik und Literatur zum Garanten einer Kultur, deren Seelenheil im Zeitmaß verankert ist. Die Schule von Louth soll John auf dieses Zeitmaß einschwören, unter der Ägide einer weiteren fiktiven Figur, des Lehrers Dr. Orme, der, wie Sherard, im Namen – ein Maat der ›Erebus‹ hieß Robert Orme Sargent – die Geschichte von Franklins letzter Expedition aufruft. Orme, der durch seine »wissenschaftliche[n] Experimente mit Uhren und Pflanzen« (E², S. 33) Fremdzeit wie Eigenzeit in der Balance seiner Toleranz zu vermitteln vermag und seinem Zögling daher als ein »auf geheimnisvolle Weise Verbündete[r]« (E², S. 34) erscheint, ist ein irdisches Echo auf die von diesem selbsterschaffene Gottesfigur Sagals, die »von jenseits der Saaldecke herunterblickte und zuhören konnte, auch bei schwierigen Gedanken« (E², S. 35). Im phantasierten Dialog mit Sagals entwirft John schriftlich »Erklärungen seines Eigensinns und Zeitsinns, die er notfalls geläufig wollte abgeben können« (E², S. 36), verfaßt also unter dem Schutz der imaginären Autorität Sagals' als »dem Geist, der alle Bücher der Welt geschrieben hatte, dem Schöpfer aller Bibliotheken« (E², S. 41), das Skript seiner eigenen Rolle, das, auswendig hergesagt, Langsamkeit und Gegenwart aneinander angleicht, ganz im Sinne des Pädagogen Orme.

Diese Strategie schlägt erstmals einen Bogen vom Stillstand des Todes zur Bewegung des Lebens: »Seit den Grabsteinen von St. James hatte er keinen so würdigen Ort für Buchstaben getroffen wie den Bug oder das Heck eines Schiffes« (E², S. 42), konstatiert John zu Beginn seiner ersten Seereise. Die flüchtige Reaktivierung des Todesmotivs entspricht der Dynamik der Geschichte in doppelter Weise, ist doch die Reise nach Lissabon der Angelpunkt, an dem die von seinem Tod faszinierten Biographen am Ende der unerregten Jugend eines Kaufmannssohnes ausführlich die Geschichte des Seemanns zu erzählen beginnen. In ironischer Hommage an diesen Moment läßt Nadolny seinen Protagonisten in Lissabon mit einer weiteren fiktiven Figur zusammentreffen, dem Mädchen Gwendolyn Traill, das für den unerfahrenen John zum ersten Ob-

jekt erotischer Begierde wird. Gwendolyn trägt den Namen des Autors Henry D. Traill, der Nadolny zufolge die »klassische Franklin-Biographie« (E², S. 357) geschrieben hat. »Dünn, blaßarmig, weißhäutig und von bauschigen Stoffen [...] eingehüllt« (E², S. 48) und in offenkundig lustfeindlicher Weise übergebildet, verweigert die fragil-hysterische Muse des biographischen Erzählens sich der Romanfigur Nadolnys ausgerechnet am Grab von Henry Fielding, der selbst Autor eines 1755 posthum veröffentlichten Reiseberichtes *The Journal of a Voyage to Lisbon*, 1742 im Eingangskapitel »Of writing lives in general« seines Romans *Joseph Andrews* eine Lanze für die erzählerische Ästhetisierung der Biographie gebrochen hatte: »[...] as it often happens that the best men are but little known, [...] the writer may be called in aid to spread their history farther, [...] and so, by communicating such valuable patterns to the world, he may perhaps do a more extensive service to mankind than the person whose life originally afforded the pattern.«¹⁷ Von Gwendolyn Traill abgewiesen, erlernt John statt des erotischen Aktes das Trinken von Alkohol, durch dessen exzessiven Genuß Fiel ding in Lissabon den Tod gefunden hatte. Nachdrücklich etabliert Nadolny so vor der Kulisse von Lissabon »die Souveränität des Erzählers« (Interview): Auf der Schwelle zwischen dem Spielraum und dokumentierter Adoleszenz und dem zunehmend die Akkuratess des Historikers einklagenden Reichtum überlieferter biographischer Fakten löst der Rausch des Dichters ein, was der spröde Charme der *historia* vorzuenthalten geneigt ist.

Der Rückbezug auf Fielding bedeutet jedoch keineswegs eine Absage an das Geschichtsbegehren des Romans, sondern vielmehr das Programm einer freien Modifikation der Binnenstruktur, deren Rahmenbedingungen von nun an immer deutlicher durch historische Eckdaten von Franklins Biographie organisiert werden. Als Mitglied der englischen Kriegsmarine nimmt Franklin an einer Seeschlacht teil, in der Admiral Lord Nelson am 12. März 1801 vor Kopenhagen die dänische Flotte neutralisierte, weil diese einen 1780 mit England abgeschlossenen Handelsschiffsfahrtsvertrag gebrochen hatte. Das Trauma, das diese ungewöhnlich blutige Schlacht dem historischen Franklin aufprägte,¹⁸ erfährt die Romanfigur als zutiefst existentielles Leid an der eigenen Langsamkeit: »[...] selber einen Organismus zu zerdrücken, verspätungshalber, weil die Angst

nicht schnell genug gewichen war, das hieß fast mehr als den Kopf zu verlieren. [...] Langsamkeit ist tödlich, dachte er. Wenn für andere, dann um so schlimmer.« (E², S. 65) Bisher war die Präsenz des Todes in der Zeichenhaftigkeit des Denkmals aufgehoben gewesen, jetzt aber gerinnt die Macht der Eile in einer unverrückbar klaren Momentaufnahme zur Chiffre eines Zerstörungspotentials, über das nicht einmal die Trägheit des Auges mehr hinwegtäuschen kann: »Ein Ausruf ließ ihn nach unten blicken: im klaren, flachen Wasser lagen zahllose Erschlagene auf dem Grund, etliche mit blauen Rücken, viele mit geöffneten Augen nach oben sehend«. (E², S. 65f.) Wie die Toten selbst verliert Franklin hier den Fokus seines Blickes, und mit ihm den Glauben an die imaginäre Autorität, die selbst in der Langsamkeit Sinn zu stiften schien: »Nachts startete er geradewegs nach oben und suchte Sagals. Er fand ihn nicht mehr. Ein Kindergott nur, und jetzt mit untergegangen.« (Ebd.)

II.

Trotz der mit den ersten Seereisen Franklins stetig zunehmenden Fülle des biographischen Materials setzt der zweite Teil des Romans mit einer fingierten Quelle ein, einem Brief Sherard Lounnds, in dem das Trauma von Kopenhagen und der Aufbruch nach Australien aus einer Außenperspektive auf Franklin zusammengeschlossen wird. Dieser Brief erfüllt über die Chronologie des Erzählten hinaus auch für das Zusammenspiel von Dichtung und Wahrheit die Funktion einer Gelenkstelle. Für die Reise nach Australien liegt mit Kapitän Matthew Flinders' Bericht *A voyage to Terra Australis* ein umfangreiches historisches Quellenwerk vor. In diesem nüchtern-korrekten, an den täglichen Einträgen im Logbuch entlang berichtenden Reiseprotokoll – »Latitudes, longitudes, and bearings, so important to the seaman and *uninteresting* to the general reader«,¹⁹ bemerkt Flinders in seinem Vorwort – wird John Franklin jedoch nur in der eingangs aufgeführten Liste der Expeditionsteilnehmer erwähnt. Angefangen vom Aufbruch der von Beginn an lecken »Investigator« über den Aufenthalt auf Madeira, die Begegnung mit dem französischen Forschungsschiff »La Géographe«, den Schiffbruch der »Porpoise« und die spätere Gefangenschaft Flinders' auf

Mauritius erzählt Nadolny an der historischen Vorlage entlang und entwickelt gleichzeitig aus deren Verweiskarakter die Figur Franklins, die, so reibungslos sie sich einpaßt, eher fiktiven als historischen Status besitzt. Von Nadolny im vorliegenden Stoff halb aufgesucht, halb eingesetzt, aktiviert Franklin die poetische Kraft der Langsamkeit gleich einem Magnetfeld, das die Fakten neu gruppiert; aus knappen Bemerkungen Flinders' entwickelte semifiktive Szenarien, Dialoge und Figuren ziehen erdichtete Linien zwischen der historischen Figur und ihrem ebenso historischen Horizont. Der Konstruktionsplan dieses Liniengeflechtes wird im Text selbst durch einen Traum Franklins zur Erscheinung gebracht: »Nachts träumte er [Franklin], wenn nicht wieder die Erschlagenen auf dem Meeresboden erschienen, von einer seltsamen Figur. Sie war symmetrisch glatt ohne Kanten, eine freundliche, geordnete Fläche, nicht ganz Viereck und nicht ganz Kreis, mit gleichmäßiger Innenzeichnung. Plötzlich aber konnte sie sich in etwas Verworrenes und Splittriges verwandeln. Sie fuhr zu einer ungeomertischen Fratze auseinander und war so garstig und bedrohlich, daß John schweißbedeckt aufwachte und Angst vor dem Wiedereinschlafen hatte.« (E², S. 72) Der Traum spricht von dem Träumenden selbst: von einer »seltsamen Figur« mit der »gleichmäßigen Innenzeichnung« von rein sprachlicher Substanz, deren Existenz durch die »freundliche, geordnete Fläche« des Textes bestimmt ist, einer Figur, die gerade kein Porträt ist, sondern in aggressiver Verweigerung gegenüber den Konventionen des allzu glatten Geschichtsbildes sich jäh zur bedrohlich »ungeomertischen Fratze« zu verwandeln vermag. Gleichzeitig birgt er eine zweite Bedeutungsschicht, die das janusköpfige Wesen des Reisens zurückwirft: Der Langsamkeit des Schiffes ist die mörderische Eile einer Kriegsmaschine immanent, ist doch auch die Investigator trotz ihres Forschungsauftrages ein Kriegsschiff.

Der Unterricht in Navigation und Astronomie bei Kapitän Flinders, in dem der historische Franklin das Handwerkszeug der Seefahrt erlernte, eröffnet der Romanfigur in zusätzlich differenzierter »Innenzeichnung« an Chronometern, Sextant und Kompaß, Logleine und Sanduhr mit der Fähigkeit zur räumlichen auch die zur zeitlichen Positionsbestimmung. Deren besonderer Reiz liegt im Verhältnis der Uhren zueinander – »Nur gemeinsam verbürg-

ten sie Genauigkeit« (E², S. 81) –, in dem die Absolutheit des Zeitmaßes an sich durch die fast unmerklichen Verschiebungen der »Zeithüter« (ebd.) gegeneinander als Täuschung decouviert und die Relativität der Zeit zum Parameter vollendeter Verortung wird. Damit hört die Eigenzeit des Protagonisten auf, ausschließlich Magnetfeld zu sein, und tritt stattdessen in ein konstruktives Verhältnis zur Eigenzeit der anderen, als deren Regulativ auch die Langsamkeit vor dem Horizont des Meeres eine bisher ungekannte Daseinsberechtigung erwirbt. Mit der glückhaften Erfahrung der Ruhe, die Franklin und das Meer verbindet, kehrt schließlich auch der vor Kopenhagen verlorene Glaube an den »Kindergott«, seiner anthropomorphen Züge beraubt, in einer neuen Vision wieder: »Im Traum sah John eine neue Figur. Das mondnhelle nächtliche Meer wuchs zu einer eigenen Gestalt auf, es bäumte sich empor zu einer gelockten Wasserwolke, die spiralenförmig um sich selbst kreiste, nach oben im Umfang zunehmend wie eine wuchernde Pflanze, wie ein flackernder und brennender Busch aus Wasser oder ein Strudel, aber nicht aus Wind und Strömung, sondern aus eigener Kraft. Das Meer gab sich selbst einen Körper [...]« (E², S. 85f.)

Die in ihrer Künstlichkeit betont auf die menschlichen Zivilisationstechniken bezogene frühere Traumfigur tritt zurück gegen eine elementare Gotteserfahrung, durch die Franklin ein jenseits rationaler Wahrnehmungsraster liegendes Wissen um das Wesen des Lebens erwirbt. Sherard Lounds Tagtraum vom Bau einer australischen Stadt »Franklin« hebt die esoterische Qualität dieser Vision durch den Kontrast seiner prosaischen Sehnsucht nach wirtschaftlicher Prosperität hervor; Sherard »skizzierte Grundrisse und wußte jetzt schon, was die Stadt reich machen würde: Vieh- und Schafzucht, Schlachthäuser und Wollwebereien« (E², S. 96). Im Gegensatz zu Franklin, der seine Liebe zur See als Gotteserfahrung transzendiert, knüpft Sherard an eine solche Erfahrung an mit dem Ziel, sie zu säkularisieren, seine »Lieblingsgeschichte war die von der Speisung der Fünftausend, und er pflegte dazu technische Erläuterungen zu geben« (ebd.). Seine Vision einer Speisung, die sich nicht mehr der Kraft des Wunders, sondern einer fortgeschrittenen Technologie verdankt, hebt in ironischer Brechung die Signaturen der Arktis, Hunger und Kälte, in einem industriell nutzbaren Funktionszusammenhang auf, der kontrapunktisch zu Franklins Traum

vom Heilsversprechen des Meeres auf das eisige Grab des Entdeckers vorausweist: »Sherards Spezialschiff fuhr alle halbe Jahre zum Südpol und holte Eis für das Loundsche Kühlhaus. ›Ich friere das Fleisch ein, und wenn eine Hungersnot ausbricht, taue ich es wieder auf.« (Ebd.)

Beider Visionen jedoch markieren im aktuellen Handlungszusammenhang die Geburt pazifistischer Intentionen aus dem Geist des Krieges. In diesem Sinne entwirft Nadolny aus den wenigen Sätzen, mit denen Flinders die Begegnung der ›Investigator‹ mit der ›La Géographe‹ festhält, ein Szenarium, in dem die Schrecken des Alptraums sich zunächst zu erfüllen scheinen, um endlich überwunden zu werden: »Von oben sah es aus, als zerplatze das glatte, wohlgerundete Schiff mit einem Mal vor lauter Aktivität in tausend Splitter. Flaschenzüge krächzten, Eisen kreischte, Lafetten polterten. Bald würde es echte Splitter geben. Das war es wohl, was John am Anfang der Reise im Traum gesehen hatte. Jetzt kam der Tod und machte die Sache wahr.« (E², S. 98) In sprachlosem Rapport mit dem mythischen Wesen des Meeres imaginiert John jedoch den Befehl Flinders' zum Heißen der weißen Flagge: »Ganz deutlich hatte er einen Befehl gehört. Woher er kam, war unklar, aber es schien ein guter Befehl. John handelte so schnell wie möglich.« (E², S. 99) Seine neu erworbene Wahrnehmungs- und Entscheidungskompetenz wird vom schielenden Steuermann Mockridge, auch er eine fiktive Figur, im Gespräch mit Sherard in Worte gefaßt: »Was war denn vorhin?‹ fragte Sherard seinen Freund, aber der schien es selbst nicht zu wissen. Mockridge meinte nur: ›Mr. Franklin hat gute Augen. Er sieht manche Befehle, ohne sie zu hören, und das durch dicke Wände hindurch.« (E², S. 101)

Mockridge erfüllt auf See die Funktion Dr. Ormes in der Schule von Louth; wie Dr. Orme bietet er ein Identifikationsmodell für die Kunst der Navigation als einer gerade auch soziokulturellen Fertigkeit an, anhand dessen Franklin sich neben technischen auch die notwendigen moralischen Führungsqualitäten aneignet. Die Figur des Steuermannes verkörpert in einer bis zu Platon zurückreichenden literarischen Tradition den Träger souveräner Befehlsgewalt in einem hierarchischen Gefolgschaftsverhältnis.²⁰ Mockridge vertritt in der politischen Idealfigur auch die Macht des Erzählers, der allein durch seine Präsenz das historische Subjekt zum Dialog

veranlaßt: »Er hatte ein sprechendes und ein aufnehmendes Auge. Blicke John ins aufnehmende, dann verstand er oft die Worte, bevor sie heraus waren. Meistens war es aber sicherer, ins sprechende zu sehen« (E², S. 73), in dem die Fakten in narrativer Neuformati- on die Konturen der Romanfigur hervorbringen. Auf der Handlungsebene erfüllt Mockridge seine Funktion in dem Moment, in dem Franklin beim Schiffbruch der ›Porpoise‹ selbst die Eigendankigkeit des Steuermanns unter Beweis stellt, auf der Metaebene selbstreflexiven Erzählens in dem Moment, in dem Nadolny die zeitweilig betont vergrößerte Distanz zwischen dem historischen Franklin und der Romanfigur schließlich im Modell eines kontrastpunktisch zwischen den beiden Subjektpositionen der Geschichte hin- und herwechselnden Erzählens zusammenführt: »Jeder Bericht«, so reflektiert Franklin im Vorfeld der Darstellung, die er dem Kapitän der ›Earl Camden‹, Nathanael Dance, präsentiert, »hatte eine äußere Seite, die logisch zusammenhing und leicht zu begreifen war, und eine innere, die nur im Kopf des Sprechenden aufschien« (E², S. 108). In knappen, präzisen Sätzen gibt er einen chronologischen Überblick über den Verlauf der Australienreise, »nur Zahlen [und] geographische Begriffe« (ebd.), so daß die »äußere Seite« des Berichtes das Erscheinungsbild von Flinders' Aufzeichnungen im engeren und den von Nadolny verwandten zeitgenössischen Quellen im weiteren Sinn widerspiegelt. Die »inneren Bilder« (ebd.) jedoch, die vom Roman entworfene ›Innenzeichnung‹, schweigt John »in die Pausen hinein« (ebd.), die, unhörbar für Kapitän Dance, nur der Blick des Dichters erschließt, und folgerichtig ist es eine dieser Pausen, in denen der Tod Mockridges beim Untergang der ›Porpoise‹ zur Sprache gebracht wird.

Die Kriegserfahrungen von Trafalgar und New Orleans vollenden schließlich die Sozialisation der Langsamkeit vor dem Hintergrund der historischen Schlachten als Positionsbestimmung Franklins im Spannungsfeld todtbringender Aggression zwischen Notwehr und willkürlicher Zerstörung. Kraft seines an Texten ebenso wie in der Praxis des Schiffsalltages erworbenen Wahrnehmungsvermögens durchschaut John die Agitationsrhetorik Kapitän James Cookes und selbst Nelsons als Versuche, den Krieg nicht nur zu rechtfertigen, sondern auch durch »Reden über Tod, Ruhm und Pflicht« (E², S. 133) zur Erscheinungsform einer gesellschaftskonstitutiven

Moral zu erklären. Erneut legt der Autor eine Spur in die Arktis, als er Franklin das Nahen des Kampfes als Ahnung von Kälte anträgt: »[...] es war ihm für einen Moment, als rieche er Schneeluft« (ebd.). In seinem Schußwechsel mit dem französischen Scharfschützen schimmert zudem bereits die spätere Hinrichtung des Indianers Michel herauf, ist doch im Gegensatz zu der Schlacht vor Copenhagen Johns Eigentümlichkeit diesmal nicht ein Versagen am Leben des Anderen, sondern die Basis eines überdurchschnittlichen Konzentrationsvermögens, das er, um Leben zu retten, zur Zerstörung von Leben einsetzt. Die Technik des starren Blickes, am Marktkreuz in Spilsby geübt, erweist sich wie damals als Ordnungsprinzip, das die Gegenwart in einem aus Raum- und Zeiterfahrung zusammengesetzten Bild zum Stillstand zwingt: »Noch einmal vereinte er alles zu einem zusammenhängenden, leuchtenden Bild: die Winkel, die geschätzte Höhe, die besiegten Bedenken, die bessere Zukunft. Dann schoß er.« (E², S. 141) Am Notwehrverhalten seiner Figur diagnostiziert Nadołny hier eine Psychologie des Krieges, die weit über die eigentliche Schlacht hinausgeht. Nirgends versucht der Autor einen Überblick, ein Schlachtengemälde, das die Besonderheit dieses historischen Ereignisses übermittelt und damit seinen Ort in der Zeit bestimmt. Die Beschränkung auf Franklins Blickfeld löst den Kampf vielmehr aus seinem Kontext heraus, reduziert ihn zur Kulisse, vor der Franklin einmal mehr die Macht der Langsamkeit beweist, und entwirft gerade dadurch ein Bild kommandierten Massensterbens, das bei aller politischen Bedeutung doch das Leben selbst unentschuldigbar ad absurdum führt.

Die Schlacht bei New Orleans ist die letzte Kriegshandlung, in die Nadołny seine Figur verwickelt. Während der historische Franklin beim Kampf der Kanonenboote vor der Stadt nur eine leichte Schulterverletzung davontrug,²¹ erwacht Nadołnys Protagonist an Land, »im Morast neben der geborstenen Lafette« (E², S. 149), wo das Elend des Krieges für den Seemann noch deutlicher hervortritt, mit einer spektakulären Kopfwunde: »Mitten auf der Stirn hatte er ein blutendes Loch, ein weiteres fand er am Hinterkopf.« (E², S. 149f.) Die Bewußtseinspaltung, die Franklin beim Erwachen erfährt, hat, so rekapituliert das lahme gegenüber dem blinden Selbst, bei Trafalgar begonnen: »Bei Trafalgar habe ich mich schon aus

den Augen verloren, und danach noch mehr.« (E², S. 152) Sie ist die Folge jenes starren Blickes, den Franklin kultiviert hat, um trotz seiner Langsamkeit normalzeitig handeln zu können: »Im Gefecht gibt es nur den starren Blick, nichts anderes. Er greift an und ist wie eine Falle aufgestellt für drei oder vier Möglichkeiten. [...] Wenn er zur Gewohnheit wird, verliert er die Gangart, das eigene Gehen ist dahin.« (E², S. 153) Gelähmt von einem Wahrnehmungsraster, das, Ordnung schaffend und eine wenn auch normierte Bewegungsfreiheit garantierend, den »Blick für die Einzelheiten, der das Neue entdeckt« (ebd.), verstellt, ist das letzte, was der Verwundete vor seiner neuerlichen Ohnmacht sieht, sowohl die vertraute Vision der Australienreise als auch die Blindheit der Gegenwart: »Ich sehe eine Säule, die aus dem Meer aufsteigt. Mir ist schwarz vor den Augen.« (Ebd.)

Mit der Wunde, die der Roman zur lebensgefährlichen verschärft, heilt jedoch schließlich auch die vom Krieg existentiell bedrohte Integrität des Protagonisten: »Er atmete anders, sein Körper war in Ruhe, sein Kopf war nicht mehr darauf aus, zu verheimlichen, zu verraten oder zu zwingen.« (Ebd.) Im Rhythmus einer neuen Ökonomie der Langsamkeit ist Franklin »mit einem Male wieder stark genug, die Ungeduld anderer zu ertragen, und damit war ihr Spiel zu Ende« (E², S. 156); nicht länger ist er das »liebste Opfer« (ebd.) der Gefährten wie zu Beginn des Romanes beim Ballspiel mit den Kameraden. Als Zeichen seiner Wandlung verschafft ihm »seine Stirnnahe einen neuen, unerklärlichen Respekt« (E², S. 158), Stigma der vergangenen Blindheit und des neu gewonnenen Sehvermögens, anhand dessen Franklin die Vision von der Gestaltwerdung des Meeres mit der Erinnerung an das Denkmal »des steinernen Lord Peregrin Bertie« (E², S. 159) zum Konkret auf den Nordpol gerichteten »Wunschtraum« (ebd.) verschmilzt: »Er war sicher, daß es dort, weil im Sommer die Sonne nicht unterging, zweierlei gab: offenes Wasser, und eine Zeit ohne Stunden und Tage.« (E², S. 159)

Die Entscheidung, diese Vision nach Möglichkeit zu verwirklichen, führt Nadołnys Romanfigur in ein anachronistisches Zusammentreffen mit einigen historischen Figuren aus Franklins Biographie. Bei den beiden Frauen, die Nadołnys Protagonist bei einem Vortrag Babbages anspricht, Eleanor Porden und Jane Griffin, han-

delt es sich um seine späteren Ehefrauen, die der historische Franklin allerdings erst Jahre später kennenlernte; Eleanor Porden verfaßte 1818 ein Gedicht über Franklins Expedition unter Kapitän Buchan, aufgrund dessen Franklin ihr vorgestellt zu werden bat,²² und mit Jane Griffin trat er erst in Kontakt, als er bereits mit Eleanor verlobt war.²³ Janes diskretes, zunächst namenloses Auftreten erfüllt die dramaturgische Funktion, diese Passage des Romans mit der fernerer Zukunft seines Protagonisten zu verklammern. Die Konstellierung von Eleanor und Babbage dagegen eröffnet das Spannungsfeld zwischen Liebe und Wissenschaft, in dem sich Franklins Geschichte von nun an bewegen wird, im Zeichen des Schreibens: Eleanor präsentiert sich von Anfang an als Dichterin; sie vertritt eine Ästhetik, deren Stilisierungsgrad Nadolny wiederholt ironisiert – »Die Reime schienen ordentlich gemacht. Allerdings kamen etwas zu oft die Wörter ›Wohlan‹ und ›Wehe‹ vor« (E², S. 162) –, eine spielerisch alle Freiheiten der Fiktionalisierung nutzende Sprachkunst, kraft derer die Autorin schon zu Beginn von Franklins erster Reise einen imaginären Erfolg verherrlicht: Sie »steckte ihm ein längeres Poem zu, an dessen Ende der Nordpol selbst in direkter Rede zu sprechen begann und sich für besiegt erklärte« (E², S. 189). Der Mathematiker Babbage dagegen vertritt die wissenschaftliche Notation von ›Latitudes, longitudes, and bearings‹, wie sie etwa Flinders' Quellenwerk prägte, in ihrer puristischsten Form. 1822 entwarf er eine Differenzmaschine, einen Apparat zur Erstellung von Navigationstabellen, deren Fehlerhaftigkeit bisher immer wieder zu Schiffverlusten geführt hatte. Zwölf Jahre später plante er die sogenannte ›Analytische Maschine‹, die vermittels binär codierter Speicheradressen die Genauigkeit der Datenverarbeitung maximieren sollte, einen Vorläufer des modernen Computers. Der historische Franklin unterstützte wiederholt Gesuche Babbages an die Regierung um finanzielle Förderung seiner Projekte unter Hinweis auf dessen Bedeutung für Forschungsreisen zur See und zu Lande; für die Romanfigur repräsentiert er den Diskurs einer Wissenschaft, die Erkenntnis durch maschinelle Rasterung deformiert.

III.

Der Kontrast zwischen diesen beiden widersprüchlichen Schreibverfahren prägt die Jahre, in denen Franklin zu Beginn des dritten Romanteils in Spilsby auf das Kommando einer Entdeckungsreise wartet. Diese Periode ist weitgehend frei von historischen Überlieferungen, und Nadolny nützt seinen Spielraum erneut zu einer programmatischen Exposition. Wie in der Schulzeit in Louth, so geht es auch diesmal wieder um die Möglichkeit, Wirklichkeit durch Lernen zu bewältigen. Heimgekehrt, tritt John der »Ersten Lesegesellschaft von Horncastle« bei, »dort waren fast achthundert Bücher auszuleihen, und John wollte seine Wartezeit nutzen« (E², S. 169). Auch Dr. Orme, dessen Funktion sich wie diejenige Mockridges im Tod erfüllt, findet John nur mehr im ›Geist der Buchstaben‹ vor; geblieben ist von ihm »eine Tafel, die alle seine akademischen und kirchlichen Würden aufzählte« sowie ein »in dünnes Leder eingeschlagenes, vielfach verschnürtes und versiegeltes Paket«, das John auf dem Friedhof eröffnet, um darin »zwei Handschriften« zu finden (E², S. 170): eine davon eine Abhandlung, die in ihrem Titel das Vorhaben von Nadolnys Roman paraphrasiert – »Beobachtungen zu dem aparten Zeitmaß, welches GOTT jedem einzelnen Menschen eingepflanzt, dargestellt an einem hervorragenden Exemplar« (ebd.) – und die zweite eine »Abhandlung über nützliche Vorgehungen, welche geeignet sind, dem trägen Auge Bewegungen vorzuspiegeln« (ebd.).

Die Koppelung dieser beiden Handschriften verbildlicht die Koppelung der Geschichte John Franklins mit der Geschichte des Kinos, die Nadolny in seinem Roman vornimmt. Das Verfahren, anachronistische Anteile in den Text einzuschmelzen, ist ein typisches Merkmal des historischen Romanes und seines immer präsent gedachten Bezuges zur Gegenwart, in der er geschrieben wird,²⁵ und auch Nadolny setzt diese Verschmelzung gezielt zur Profilierung seiner Figur ein: »[...] ich hab'«, berichtet der Autor über dieses Verfahren, »[...] angefangen, frei zu spielen, zum Beispiel mit der Erfindung des Kinos, die ich etwas vorverlegt habe. Ich hab' einfach fingiert, daß John Franklin durch seine Langsamkeit [...] der Erfindung des bewegten Bildes näherkomm[t].« (Interview) Nicht zufällig ist es die fiktive Figur des Dr. Orme, die die

längst schon immer wiederkehrenden Anspielungen auf diese Erfindung schließlich bündelt, wenn auch die zeitliche Differenz als solche vergleichsweise geringfügig ist: Schon 1825 ist das von Dr. Orme nachgebaute ›Wunderdrehrad‹ aus Franklins Jugend, das Thaumaskop, tatsächlich als Jahrmarktsattraktion in England bekannt.²⁶ Nur wenig größer ist diese Differenz beim ›Bilderwälder‹, dem 1868 entwickelten Mutoskop, einer Vorrichtung für die Ansicht sogenannter ›Abblätterbücher‹, von deren Erfindung die ›Abhandlung‹ Dr. Ormes berichtet: »Das war ein Apparat, in den ein großes Buch eingespannt war. Mit Hilfe eines starken Mechanismus wurden die Seiten in blitzschneller Folge umgeblättert. Auf jeder Seite war ein Bild aufgemalt, das sich von dem vorigen jeweils nur durch geringfügige Veränderungen unterschied. So entstand, wenn innerhalb weniger Sekunden sämtliche Buchseiten zu sehen waren, die Illusion eines einzigen, und zwar bewegten Bildes.« (E², S. 171)

Die Erfindung des bewegten Bildes nimmt Nadolnys Protagonisten zunächst »gefangen« (E², S. 172), erzwingt jedoch die Erkenntnis, daß mit dieser Entwicklung das Ende der Kunst eingeleitet und die Kreativität einer Eleanor Porden durch die mechanische Tabellarisierung eines Babbage verdrängt wird. Die Überlegung, welche Künstler die für den Bilderwälder notwendigen Bilder zu malen willens und in der Lage wären, führt ihn zu dem dem Fazit, daß kein Maler »es fertigbringen würde, tausendmal die gleiche Landschaft zu zeichnen, immer nur um ein geringes verschoben [...] Die Künstler waren ganz deutlich der schwächste Punkt!« (Ebd.) Darüberhinaus verdrängen die Sujets, die Dr. Orme vorschlägt – »erhabene Augenblicke der englischen Geschichte« (ebd.) –, die Visionen, die John und Sherard verbunden hatten: »Göttliche Wunder [...] schloß er gleich aus. Die Speisung der Fünftausend oder die Heilung der Aussätzigen seien kein Thema [...]« (E², S. 173) Anders als der Wissenschaftler hält der Historiograph und Apotheker Beesley aufgrund der ephemeren Zusammenhänge, die seine »Liebe [...] der englischen Geschichte« (ebd.) allenfalls erahnen kann, gerade die Geschichte nicht für bildhaft beschwörbar: »Den Geist der Zeiten kann man mit Bildern nicht fassen« (ebd.). Eine dritte Perspektive auf die Geschichte verkörpert die ebenfalls fiktive Predigerswitwe Flora Reed, die nach dem heroisie-

renden Geschichtsbild Dr. Ormes und dem historiographisch rekonstruierten Beesleys im kritischen Blick auf die »simple Wahrheit« (E², S. 176) der gegenwärtigen sozialen Mißstände Geschichte als Vergangenheit zu überwinden sucht: »Kein Bilderapparat, Mr. Franklin, keine Geschichte! Eine Zeitung, in der die Wahrheit steht, eine Liga gegen die Armut und für das Wahlrecht der Armen – so etwas müssen wir zustandebringen!« (E², S. 178) Ihr politisches Engagement suggeriert eine Sinnfälligkeit, in der Franklin vorübergehend Sicherheit findet: »In Floras Gedanken hing das Elend der Welt zusammen wie ein soziales Netz, und man konnte sich auf den Zusammenhang verlassen.« (E², S. 179)

In dem Maße, in dem Nadolny seinen Protagonisten lesend das Wissen darum, »wie man den Zusammenhang der eigenen Argumente überwachte« (E², S. 180), erwerben läßt, bringt der Autor selbst eine Kontinuität in seiner Geschichte hervor, kraft derer Franklins Aufbruch zu seiner ersten Expedition und damit der eigentliche Beginn seiner Berühmtheit als Resultat intensiver Auseinandersetzung mit der Geschichte im doppelten Sinne von *historia* und *narratio* erscheint. Zwischen der heroischen Vergangenheit und der von Hunger und Not geschüttelten Gegenwart Englands im zweiten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts abgebildet, bewegt sich Nadolnys Franklin in Wahrheit zwischen dem Schlachtfeld überlieferter Fakten und der Gegenwart des Autors, in der dieser aus Franklins eigenem Tod das Leben der Romanfigur erwachsen läßt. Mit der Vervollständigung des Bilderwälders systematisiert John die Technik, die ihn selbst hervorbringt; Beesley lehrt ihn die Bedeutung der Langsamkeit für die Geschichte, und die von Flora Reed vorangetriebene Lektüre der Welt schärft in diskreter Vorbereitung auf seinen Gouverneursposten in Tasmanien Franklins eigenes sozialkritisches Wahrnehmungsvermögen: »John las das Land jetzt anders und mißbilligte viel. Etwa daß man Zwölfjährige, wenn sie bloß ein Stück Fleisch gestohlen hatten, nach Van Diemens' Land brachte« (E², S. 182).

Weder Technik noch Kunst, weder Vergangenheit noch Gegenwart jedoch können die Stelle der Visionen ausfüllen, die John auf die Polforschung fixieren, so daß der Erwachsene auf der Suche nach diesen Visionen eines Tages den Ausflug an die Küste wiederholt, von dem ihm einst sein Vater mit Gewalt zurückgeholt hatte,

und beim Blick auf das Meer schließlich den Anblick der Nordwestpassage heraufbeschwört: »Flußbiegungen, Boote, wilde Tiere, gefährliche Augenblicke. Jetzt erschienen Eisberge, Schollen knirschten unter dem Kiel, dann öffnete sich eine weite glitzernde Durchfahrt. Der Eisgürtel verschwand, und der Polarsommer tat sich auf und mit ihm das Land, wo die Zeit nicht drängte. Das war seine Heimat, nicht Lincolnshire, nicht England.« (E², S. 183) Im bewegten Spiegel des Meeres erträumt er das Eis, das durchbrechend er in das Wunderland jenseits der Zeit zu finden hofft, eine Ferne, zu der »die ganze übrige Welt [...] nur ein Stück sein [konnte] – et was zum Hindurchwandern« (E², S. 183).

Zu seiner ersten Arktisexpedition brach John Franklin schließlich am 25. April 1818 unter enormem Interesse der Öffentlichkeit als Kapitän der ›Trent‹ unter dem Oberkommando des die ›Dorothea‹ befehlighenden John Buchan auf. Über das Gebiet der Arktis war nur wenig bekannt, und die Admiralität hatte hohe Preisgelder für die Entdeckung der Nordwestpassage und die Lokalisierung des Nordpols ausgesetzt. Die ›Trent‹ war von Anfang an leck, und die ›Dorothea‹ wurde in dem auch von Nadolny beschriebenen Sturm so schwer beschädigt, daß Buchan die Umkehr befahl.²⁷ Während dieser Expedition nutzt Nadolnys Protagonist das Strafenbuch der ›Trent‹, in dem die Straffälligkeit seiner Untergebenen zu protokollieren gewesen wäre, in einer Weiterentwicklung des Notizbuches seiner Schulzeit in Louth dazu, »ein System zu entwickeln, nach dem man leben und Schiffe führen konnte« (E², S. 193). Nicht länger ist es jedoch die sehnsüchtige Imagination, aus der das System erwächst, sondern der staunende Blick auf das Spiel von Eis, Sonne und Wasser, in dem das Meer, die Visionen erfüllend, zu phantastischen Formen findet: »Die niedrige Sonne schien auf die weißen Segel, das Eis glänzte wie von Diamantkuppen und Smaragdgröten, eine gefrorene Stadt wuchs herauf und entfaltete sich in verwegenen Figuren. Die nautische Sprache wurde fast überflüssig: man segelte von der ›Kirche‹ zur ›Festung‹, peilte dann an der ›Höhle‹ vorbei die ›Brücke‹ an. Auch unter der Wasserfläche lag Eis und warf Licht zurück. Die See war in cremiges Weiß gehüllt, und die Robben schwammen wie in leuchtender Milch. [...] John blickte ins Eis, studierte die Formen und versuchte zu verstehe- hen, was sie bedeuteten. Das Meer konnte eben doch aus eigener

Kraft über sich selbst hinauswachsen, hier war der Beweis. Hier fand er, was seine Träume gemeint hatten.« (E², S. 194f.)

Im Angesicht des ersehnten Fremden, dessen Konsistenz den Blick in die Sprachlosigkeit hinein bricht – »Er versuchte zu benennen, was er sah, aber es gelang ihm schlecht« (E², S. 195) –, erhält schließlich auch die Zeit, der John zu entgehen geplant hat, ihren eigenen Raum: »Die völlige Stille, die absolute Zeitlosigkeit, was sollte er ernstlich damit? [...] Die Uhrzeit war nötig wie Maß und Gewicht, weil auf der Welt Güter und Arbeit gerecht verteilt werden mußten.« (E², S. 196) Als Zählseinheit begriffen und instrumentalisiert, setzt Johns neuer Zeitbegriff Flora Reeds sozialistische Imperative um und ermöglicht es ihm, in der Position des Kapitäns als Verwalter der Zeit zum Ort seines Selbst zu finden: »Er war Kapitän und hatte ein Schiff, er wollte kein Stück Küste mehr sein, kein Uferfelsen, der in die Jahrtausende schaute und an nichts schuld war. [...] Er hatte nur die Sehnsucht, unterwegs zu bleiben, genau wie jetzt, auf Entdeckungsfahrt.« (E², S. 196f.) Buchstäblich in seiner Zeit angekommen, überwindet Franklin schließlich in der fiktiven Episode auf dem sich drehenden Eisfeld auch das letzte Trauma seiner Geschichte, den Kampf mit den spottenden Kameraden, als er den hämischen Äußerungen George Backs die Überlegenheit der Ruhe entgegensetzt und die Gruppe seiner Leute nicht durch Bewegung, sondern durch Stillstand in Sicherheit führt: »Ich bin der Kommandant und lasse daran nie einen Zweifel, auch nicht bei mir selbst. Meiner Geschwindigkeit müssen sich, weil sie die langsamste ist, alle anderen anpassen.« (E², S. 209)

Mit diesen programmatischen Äußerungen der Romanfigur wird der Boden für die folgenden Arktisexpeditionen Franklins bereitet. Während die Expedition auf der ›Trent‹ von Franklins erstem Offizier, Frederick W. Beechey, und damit, wie die vorherigen Quellenwerke auch, aus einer Außenperspektive protokolliert worden ist,²⁸ liegen für die beiden Überlandexpeditionen 1819-1822 und 1825-1827 Berichte von Franklins eigener Hand vor. Der Moment, in dem der Autor Nadolny in seinem Sujet seinerseits einem Autor begegnet, der nicht nur die Expedition, sondern auch die eigene Erzählperspektive kommandiert, hat auf das von Nadolny durchgeführte Verfahren der Quellenanverwandlung einen ambivalenten Effekt: Einerseits erzählt er bis in den merklich verknappten

Darstellungsmodus hinein enger an der Vorlage als je vorher, andererseits aber erlaubt er sich eine Reihe von Eingriffen, vermittels derer er nicht nur die Erzählchronologie, sondern die Positionen der Figuren selbst manipuliert. So statet Nadolny diese Passage des Romans wie die folgenden auch mit ausschließlich historischem Personal aus, anfangen von den fünf englischen Offizieren über die frankokanadischen Voyageurs bis zu Akaitcho und selbst der Indianerin Grünstrumpf, entwickelt aber aus den dergestalt vorgegebenen Konstellationen Szenarien, von denen in Franklins Bericht entweder keine Rede ist oder deren Einzelheiten anders kombiniert waren.

Während Robert Hood und John Hepburn zunächst eher im Hintergrund bleiben, verleiht der Autor Franklins Langsamkeit anhand einer Überformung von Dr. John Richardson und George Back zusätzliche Konturen. Im Kontrast zu Richardsons immer wieder betonter Frömmigkeit, die Teil auch der historischen Persönlichkeit Franklins war, hebt der Autor die programmatisch vom ›Kindergott‹ des Alten Testaments abgelöste heilsgeschichtliche Dimension der Langsamkeit im unausgesprochen pantheistischen Weltbild der Romanfigur hervor. Gleichzeitig erzeugt die Konfrontation mit dem aggressiven Begehren, das George Back John entgegenbringt, eine Spannung, in der die Langsamkeit immer deutlicher als zentrale Führungsqualität des letzteren sichtbar wird, die nunmehr auch erstmals nicht nur moralisch durch das Unverständnis der anderen, sondern existentiell durch Hunger und Kälte auf die Probe gestellt wird. Massive Eingriffe erfährt auch die erste Begegnung mit Akaitcho, bei der die Romanfigur sich der Insignien ihrer Macht, des Ordens, entschlägt – »Sein Instinkt für Würde sagte ihm, daß er als oberster Häuptling auf so etwas verzichten könne« (E², S. 224) –, während der historische Franklin das Gegenteil tat: »Da wir davon unterrichtet waren, daß Aeuerlichkeiten auf das Gemüth der Indianer einen dauernden Eindruck machen, so legten wir von der Zusammenkunft mit ihnen die Uniform an und hingen uns Medaillen an den Hals.«²⁹ Der Quelle zufolge kam Akaitcho dennoch nicht direkt auf Franklin zu, sondern hielt eingangs den Voyageur Wentzel für den Anführer der Gruppe. Nadolny dagegen legt dem Übersetzer St. Germain eine Erklärung dafür in den Mund, warum der Häuptling im Roman Franklin sofort und

fraglos identifiziert, in der gerade dessen fiktive Anteile entscheidend sind: »Der Häuptling war der Meinung, daß Sie mehrere Leiben haben, Sir: wegen Ihrer Stirnnahe und, verzeihen Sie, wegen Ihres ›Reichtums an Zeit‹. Und wer unsterblich ist, muß der Chef sein.« (E², S. 226)

Die Eigentümlichkeit des Protagonisten ermöglicht eine empathische Begegnung zwischen Fremden und Einheimischen, die dadurch im Gegensatz zu der bei weitem problematischeren historischen Realität den Charakter einer Utopie entfaltet. Dies gilt auch für das Zusammentreffen der Reisenden mit den Eskimo an der Küste des Polarmeers, das nicht nur tatsächlich erst während der zweiten Überlandexpedition stattfand, sondern das auch sehr viel bedrohlicher war als der Roman es schildert.³⁰ Der Maler Hood jedoch, der zum historischen Zeitpunkt dieser ebenso systematischen wie gewaltsamen Plünderung der Expedition durch die Eskimo bereits tot war, ist im Roman die Schlüsselfigur dieser Episode, ist er es doch, der, eine tätowierte Frau porträtiert, den Zaubereifer des Stammes veranlaßt, die Eskimo mit der Begründung, er finde »das Zeichnen und Malen sehr gefährlich« (E², S. 244), von den Weißen fortzuschicken. In diesem Erlebnis kristallisiert sich jene Zweideutigkeit des Malens, die schon den Maler William Westall in Australien sich von der Wiedergabe des Fremden abwenden ließ: Auf der einen Seite eine faszinierende Attraktion, führt die künstlerische Kolonialisierung des fremden Gesichtes zu einer jählichen, unheilbaren Entfremdung zwischen den Völkern, die auch Hoods Liebe zu der von ihm ebenfalls porträtierten Indianerin Grünstrumpf nicht überbrücken kann; die Indianerin wie die Eskimofrau widersetzen sich dem Imperialismus der ›zivilisierten‹ Kunst, die das Fremde zu vereinnahmen und schließlich sich selbst zu entfremden beabsichtigt.

Der signifikanteste Eingriff Nadolnys jedoch, so signifikant, daß er im Nachwort seines Romans selbst darauf hinweist, ist der Rolentauch zwischen Franklin und Richardson in der Episode um den Tod Hoods. Die fraglichen Eintragungen vom 9. bis zum 29. Oktober 1829 sind in Dr. Richardsons Tagebuch selbst nicht erhalten; Richardson, der auf ihrer Grundlage später einen wahrscheinlich von Franklin redigierten offiziellen Bericht an die englische Admiralität schrieb, zerstörte sie offenbar selbst, nachdem sie ih-

ren Zweck erfüllt hatten, und fügte in sein eigenes Journal stattdessen eine Abschrift des Berichtes ein. In diesem Bericht, der somit einzigen Quelle für das Geschehen dieser Oktobertage, erzählt Richardson unter Zuhilfenahme von psychologischen Konjekturen, eigenen Eindrücken und religiösen Expostulationen eine Geschichte, die die Notwendigkeit der Erschießung Michels plausibel machen, Hintergrundwissen vermitteln und sich im wiederholten Verweis auf Franklins nachgetragene Billigung seines Verhaltens absichern will. Sein Bericht über Hoods Tod und Michels Hinrichtung schließt mit den Worten: »His [Michel's] principles [...], unsupported by a belief in the divine truths of Christianity, were unable to withstand the pressure of severe distress. His countrymen, the Iroquois, are generally Christians, but he was totally [...] ignorant of the duties inculcated by Christianity; and from his long residence in the Indian country, seems to have imbibed, or retained, the rules of conduct which the southern Indians prescribe to themselves.«³¹

Der Einbruch der unter kanadischen Indianern im Fall einer Hungersnot immer noch verbreiteten Sitte des Kannibalismus in die Expedition war ein folgenschweres historisches Skandalon, das, wie die auffällige Quellenlage dokumentiert, die Präsentation der Fakten stark beeinflusste. An die Stelle der konzisen, betont objektiv gehaltenen Notation täglicher Beobachtungen trat eine betont narrative Stilisierung der geschilderten Zusammenhänge, schwankend zwischen moralischem Innuendo und Apologie, die für die Aufzeichnungen dieser Expedition in krasser Weise untypisch ist. Der Bericht über Michels Tod hatte eine andere und sehr viel präkärere Funktion zu erfüllen als die gewöhnlichen Tagebuchnotizen, mußte er doch nicht nur den Vorfall selbst rechtfertigen, sondern vor allem einem nach dem Ende der Expedition in Kanada hartnäckig sich verbreitenden Gerücht widersprechen, das die unterschiedliche Sterblichkeitsrate bei Engländern und Voyageurs – von fünf Engländern starb einer, während von elf Voyageurs nur zwei zurückkehrten – damit erklärte, die Engländer hätten ihr Überleben durch Kannibalismus an den subalternen Mitgliedern ihrer Expedition gesichert.³² Weder dieses Gerücht noch auch der Befund einer Überlieferung, die selbst schon den Wandel sachlicher Notizen zu einem alle Merkmale der Fiktionalisierung aufweisen-

den Text aufweist, scheinen in Nadolnys gerrafter Version dieses Vorfalls auf, im Gegenteil, auch Richardsons Mitteilungen werden unter dem formenden Zugriff des Autors dem lakonischen Stil der weiteren Expeditionserzählungen anverwandelt. Hier tritt offensichtlich zutage, in welchem Ausmaß die Kontinuität des Romanes der Widerständigkeit einer noch so eindrücklich profilierten Quellenüberlieferung übergeordnet ist: Die Fiktion, derzufolge Franklin im Roman in einer Reihe vorgeprobter Handlungsmuster die eigenen Visionen konsequent ihrer Erfüllung zutreibt, erbringt in diesem dritten und letzten Tötungsakt des Protagonisten nach Kopenhagen und Trafalgar schließlich auch die Rechtfertigung des Kriegsdienstes als Technik notwendiger Selbsterhaltung.

Zurück in London, beginnt John, seinen Bericht über die Reise zu den Küsten des Polarmeeres zu schreiben. Auch der historische Franklin war gezwungen, seinen Bericht vor der Veröffentlichung neu zu bearbeiten, da er am 14. 9. 1821 bei einem Bootsunfall sämtliche Aufzeichnungen verloren hatte und von daher nicht nur die Geschichte um Hoods Tod, sondern den gesamten ersten Teil der Reise aus den Tagebüchern Richardsons, Hoods und Backs rekonstruieren mußte. Grundsätzlich jedoch waren Niederschrift und Veröffentlichung von vornherein Teil von Franklins ethno- und geographischer Aufgabenstellung durch die Admiralität, nicht etwa Resultat einer autonomen Entscheidung. In seinem Roman dagegen erzählt Nadolny von der Autorschaft seines Protagonisten als von der eigenen: Statt zu kompilieren und zu redigieren, bestellt John im Kaffeehaus, traditionell dem Ort der literarischen Bohème, »Tinte, Feder und Papier« (E², S. 268), und unter seinen Händen gestaltet sich das Erinnerter zu einer neuen, fremden Welt: »Was er durch Erfahrungen kannte, verwandelte sich durch Formulierung in etwas, was er selbst nur noch sah wie ein Bild. Die Vertrautheit war weg, dafür ein Reiz der Fremdheit wieder da.« (E², S. 270) Das Gewesene zerfällt in Einzelbilder, deren neu vorzunehmende Synchronisation den Weg zu neuen Entdeckungen weist; nach demselben Franklinschen System, das die Romanfigur in der Arktis erprobt, erschließt der Autor John die Wildnis der Sprache in einem konzeptionell offenen Text, in den »jedermann seine eigenen Gefühle [...] hineinstecken konnte oder sogar mußte« (ebd.). Unerbittlich diagnostiziert Nadolny hier das Prinzip der so überaus pro-

duktiven Fortzeugung des Mythos Franklin als »eine Sache der Sensation« (E², S. 275), des jedermann zugänglichen Nervenkitzels, der das historische Subjekt ohne Rücksicht auf seine »wirklichen Qualitäten« (ebd.) in immer neuen, aneinander anknüpfenden Generationen überwuchert: »Ja, das war es: allen fiel zu seiner Geschichte etwas ein. Deshalb kam er auch nicht wesentlich besser zu Wort als zuvor.« (E², S. 275f.)

Eine kontrafaktisch eingesetzte fiktive Parallelhandlung dieser beginnenden Autorschaft schlägt auch hier wieder eine signifikante Verbindung zwischen Geschichte und Tod. Als John nach seiner Rückkehr »über den möglichen Verlauf der Nordwestpassage nach[dachte] und darüber, wie er alles wieder gutmachen und sein Leben mit der nötigen Folgerichtigkeit fortsetzen könnte«, suggeriert der Text die Antwort auf diese Frage in einem sprechenden Bild: »Im Haus gegenüber putzte eine alte Frau mehrmals am Tag ihre Fenster, manchmal sogar nachts. Es war, als wolle sie vor ihrem Tod eine einzige Sache noch fertigmachen, an der niemand etwas aussetzen konnte.« (E², S. 267) Das Fensterglas entspricht dem Text, den John verfassen wird, sind es doch die Reiseberichte Franklins selbst, die die Folgerichtigkeit eines auf seine Vollendung in der Nordwestpassage zulaufenden Lebens dokumentieren, die kunstvoll hergestellte und erhaltene Sauberkeit einer historischen Figur, die im Spiegel der selbstgefertigten Quellen als »Sache, an der niemand etwas aussetzen konnte«, erscheint.

Vorübergehend im selben Satz vereinigt – »Die alte Frau putzte ihr Fenster, und John schrieb sein Buch, Tag für Tag« (E², S. 269) –, werden Fiktion und Realität durch den Tod wieder voneinander geschieden; die alte Frau stirbt, und Franklin, auf der Suche nach einer Technik, die der eigenen Lebensgeschichte eine attraktive Form geben möge, erinnert sich nunmehr der Dichterin Eleanor Porden: »Er wollte sie fragen, wie man es schaffte, daß ein Buch niemanden langweilte.« (Ebd.) Eleanor beantwortet diese Frage durch die kollektive Selbstinszenierung, vermittels derer die in ihrem sonntäglichen Zirkel zusammentreffenden Literaten die Grenzen zwischen Kunst und Wirklichkeit zu verwischen suchen: »Mehrere Mitglieder der Versammlung wollten demnächst sterben, am liebsten in Hellas, notfalls auch in Rom« (ebd.); die Folgerichtigkeit des eigenen Daseins verkommt zum Bonmot, zum Spielball

einer geselligen Kommunikationspraxis, die an das Ballspiel zu Anfang des Romanes erinnert. Und noch immer hält Franklin die Schnur, ohne sich aus dem Spielverlauf gänzlich herausnehmen zu können: »Da John nicht zu Wort kommen wollte, stand er außerhalb des Spiels und konnte es mit Gelassenheit betrachten. Aber bald war es damit aus, denn Mr. Sharp hatte ihn nach dem Verlauf seiner Reise gefragt [...]. Nun mußte er in das hallende Schweigen hineinstolpern mit seinen armen, wiederholungsreichen Sätzen.« (E², S. 273) Wortkarg und ungelent im Ausdruck seines historischen Erlebens, verfügt Franklin in seiner Eigenschaft als Romanfigur im Gespräch »vom Augenblick und von der Fähigkeit der Kunst, ihn einzufrieren« (ebd.) über eine potentielle Eloquenz, die, so deutet der Text an, von der Überlieferung gewissermaßen in die Pausen geschwiegen wurde: »[...] aus mehreren gefrorenen Augenblicken ließ sich Bewegung abbilden! Das wollte er den Dichtern sagen, aber nun kam er nicht mehr zu Wort.« (Ebd.) Ironisch bringt Nadolny hier die Wahrheit seiner Geschichte im Kontrast zu den starren Bildern historischer Fakten ins Spiel, indem er Eleanor das Interesse der Dichter an Franklin ausgerechnet am Kainmal, das seine – Nadolnys – eigene Fiktionalisierungsstrategie an ihm hinterlassen hat, erläutern läßt: »[...] alle Künstler [finden] an einem Menschen, der von Rechts wegen tot sein müßte, großes Gefallen. Allein schon eine Narbe in der Mitte der Stirn...« (E², S. 273f.)

Die Romanfigur Eleanor Porden ist, mehr noch als ihr weitaus komplexer dargestellter Gatte, gegenüber ihrem historischen Vorbild nach Maßgabe eines poetischen Konzeptes überformt worden. Im Rahmen dieses Konzeptes repräsentiert sie das Paradigma eines Künstlerturnes, das in narzißtischer Selbstverliebtheit Fiktion und Realität nicht zu unterscheiden in der Lage ist. Von dem Moment an, in dem Eleanor dem Nordpol die eigenen anthropomorphen Züge aufzwingt, über ihre Insistenz darauf, den Polmagnetismus als Metapher für die erotische Anziehungskraft zwischen Menschen zu deuten, bis hin zu ihren Abschiedsworten an Franklin, in denen sie ihn mit dem Helden ihres Epos über Richard Löwenherz identifiziert, ist sie um die Inszenierung der Wirklichkeit zu einer heroischen Phantasmagorie bemüht. Verhalten, aber offensichtlich deutet Nadolny ihre tödliche Krankheit als tragische Unfähigkeit, mit

der unheroischen Realität des Alltags fertig zu werden. Ihre Lektüre von Mary Shelleys *Frankenstein* zitiert einen der Schlüsselmythen der Moderne, die Geschichte von der Selbstüberhebung eines schöpferischen Subjekts, das künstlich ein Menschenleben hervorbringt und von dem Erschaffenen selbst in einen verzweifelten Tod getrieben wird.

Die polemisch überzeichneten Konturen von Nadolnys Eleanor heben Johns Abneigung gegen den Kulturimperialismus künstlerischer Stilisierung des Fremden zusätzlich hervor. In seiner Auseinandersetzung mit Peter Mark Roget ebenso wie in der Wahl des Verlegers John Murray für die Publikation seines Reiseberichtes kristallisiert sich eine klare Frontenbildung zwischen der künstlichen Hervorbringung von Welt durch die Technik des bewegten Bildes auf der einen und der Protokollierung der vorhandenen, zu entdeckenden Welt auf der anderen Seite heraus, die, gerade weil Franklin im Roman für die Verbreitung von Dr. Ormes Erfindung des Bilderwälzers verantwortlich gemacht wird, immer deutlicher auf ein Plädoyer für die Langsamkeit des Erzählens – der sprachlichen Vermittlung von Geschichten statt deren visueller Simulation – zuläuft. Es war Franklins Verleger John Murray, der 1821 in dem von ihm selbst verlegten *Quarterly Journal of Science, Literature and Arts* die für die Filmgeschichte entscheidende Beobachtung des »Zaunphänomens« beschrieb.³³ Im Dezember 1824 hielt Peter Mark Roget in der Royal Society zwei Vorlesungen über Murrays Artikel, in denen er nachwies, daß die natürliche Trägheit des menschlichen Auges für dieses Phänomen verantwortlich sei.³⁴ Nadolny verankert das Zaunphänomen in der Kindheit seines Protagonisten als Resultat seiner Langsamkeit, aufgrund derer John die Bewegungszusammenhänge seiner Gegenwart in Einzelbilder auflöst, läßt seine Figur aber eine der Filmgeschichte entgegengesetzte Entwicklung nehmen. Johns Reifeprozess nämlich mündet in die Weigerung, die zeitlich normierte Bildfolge filmischer Fernübertragung als Ersatz eigener Erfahrung zu akzeptieren und in ein klares Bekenntnis zur individuellen Eigenzeit: »Entdecken heißt: selber direkt anschauen, wie etwas aussieht und wie es sich bewegt. Ich möchte mir von einem Bilderwäzler nichts vormachen lassen. [...] Denn wie lang die Dinge dauern und wie schnell sie sich ändern, müssen die Menschen selber sehen.« (E², S. 277) Der von Nadolny entwor-

fene Autor erzählt, statt zu simulieren, weil die »harmlose Illusionsmaschine« (E², S. 278) den Menschen eine – gegebenenfalls tödliche – Falle stellt. Gleich Mary Shelleys Arzt Viktor von Frankenstein erzeugt der Film Kreaturen, deren tote Materie dem Leben den täuschend nahe zu kommen vermag und dabei die Parameter der menschlicher Überlebensfähigkeit verfälscht, denn, so erklärt John dem Freund Roget abschließend, »wenn mein Augenmaß für Bewegungen unrichtig ist, dann ist es auch mein Augenmaß für mein Selbst, für alles.« (Ebd.)

Franklins zweite Überland-Polarexpedition schließt den Rahmen um die Geschichte Eleanors mit der Versicherung, daß, wo Eleanor ihre Lebenswirklichkeit durch eine heroisierende, an konventionellen Mustern orientierte Ästhetik gewissermaßen in lebende Bilder gezwungen und damit zerstört hat, sich für Franklin in seiner auf die Wirklichkeit des Lebens in der Fremde gerichteten Forschung »so leicht und glücklich wie ein Kindertraum in den Schulferien« (E², S. 283) die Visionen seiner Jugend erfüllen. Dabei entwickelt er »aus seiner Art des Sehens eine neue Art des Fragens«, die, wie vorher der Technik des Filmes, nun auch der Technik der binär gesteuerten Datenverarbeitung zuwiderläuft: »Er hatte herausgefunden, daß es nicht sinnvoll war, »Führungsfragen« zu stellen, die mit ja oder nein beantwortet werden mußten.« (E², S. 283) Auf dieser Basis reagiert er kritisch auf Babbages Projekt der Differenzmaschine, »eine riesenhafte Rechenmaschine [...], so groß wie ein Haus«, mit deren Hilfe Babbage »die ganze Welt mit Logarithmentafeln und nautischen Tabellen überziehen« will: »Nichts Errechenbares würde dann noch menschliche Gehirne belasten! Alle begabten Menschen würden wieder nachdenken statt Zahlen zu kritisieren.« (E², S. 286) John anerkennt zwar deren Verwaltungskapazität, bezweifelt aber ihre Erkenntnisfähigkeit – die Maschine könne »nicht staunen und nicht in Verwirrung geraten« (E², S. 287) – und emanzipiert so in den fiktiven Dialogen mit Roget und Babbage die Langsamkeit vom Druck der Gegenwart als vom Absolutheitsanspruch technischer Medien.

Dieses neue Stadium in der Entwicklung des Romans erklärt auch die Wahl der zweiten Ehefrau, Jane, deren historisch in ungewöhnlichem Ausmaß realisierte Reiselust das Material für eine deutlich weniger verfremdende Stilisierung abgibt. Eleanor hat das Pan-

orama von Waterloo als Szenario eines punktuellen historischen Ereignisses erfaßt, anhand dessen Franklin ihr »die Vor- und Nachteile des starren Blickes« (E², S. 163) erläutert; Janes Wahrnehmung dagegen basiert selbst auf dem Prinzip des Panoramas: »Es war, [...] als baue sie im Kopf im verkleinerten Maßstab ein naturgetreues Panorama aus tausend Details auf, die ihr Auge registriert hatte.« (E², S. 288) Janes Erinnerungstechnik konterkariert Eleanors ästhetische Bewegtheit durch eine Haltung, in der das Verfahren des historischen Romanes heraufschimmert, durch die Wahrnehmung von Details, die das Erzählen sowohl ermöglichen als auch steuern, und sie ergänzt Franklins Verweigerung gegenüber der Technik des Filmes, indem sie den von ihm aufgenommenen Einzelbildern die Tiefenschärfe ihrer panoramischen Weitsicht verleiht: »So saß sie am liebsten in der schnellfahrenden Kutsche, blickte hinaus und fraß die Landschaft in sich hinein mit unerschöpflicher Ausdauer. John liebte das Kutschfahren auch, und obwohl seine Sehweise etwas anders war, reisten sie gern zusammen.« (Ebd.)

Die Jahre, die Franklin nach seiner Heirat mit Jane in Tasmanien verbrachte, sind enger als irgendein anderer Teil des Romans an den verfügbaren Vorlagen entlang erzählt.³⁵ Ein einziger, aber eminent wichtiger Eingriff des Autors macht diesen Zeitraum jedoch zu einem vitalen Angelpunkt in der Dramaturgie des Romans: die Wiederbegegnung mit Sherard Lound, der, unter dem Namen John Franklins verurteilt, als poetisches alter ego das Ende Franklins präfiguriert. Sein zerstörtes Gesicht ist es, in dem Franklin noch einmal das Trauma seiner Kriegerfahrten wiederfindet; es »erinnerte an den Angstraum, bei dem die symmetrische Figur plötzlich in Stacheln und Fetzen auseinanderriß. Denn es war kein Gesicht mehr.« (E², S. 324) In Sherards Verstümmelung begegnet Franklin dem menschlichen Körper als dem eigentlichen Vehikel des Krieges, das stets durch die eigene Sterblichkeit bedroht ist: »Jeder wollte, daß ein Gesicht ihn hübsch und freundlich ansah. Jeder wünschte sich darin angenehm gespiegelt zu finden und war entsetzt, wenn es ihm höhnisch zugrinste [...] mit den Zähnen des Totenschädels.« (E², S. 324f.) Das Gesicht des Freundes zeigt die Janusköpfigkeit nicht mehr nur des Reisens, sondern der menschlichen Existenz schlechthin, die erst sterbend an der Stille des Elementes teilzuhaben beginnt. An Sherard vollzieht sich das Begeh-

ren Franklins, »Uferstein« zu sein, »nicht mehr zu erschüttern« – »Er hat mein Ziel erreicht, dachte John« (E², S. 325) – als Eintritt in eine Gegenwart, die dem Protagonisten selbst noch verschlossen ist: »Vielleicht hat er die Gegenwart gefunden«, murmelte John, »jedenfalls stirbt er als Entdecker.« (E², S. 326)

Der Zeitabschnitt, in dem der Roman die Geschichte des fiktiven Sherard Lound zu einem Ende finden läßt, das unverhohlen auch das Urteil über Franklin spricht, ist der letzte Abschnitt in der Quellenüberlieferung zur Geschichte des historischen Franklin. Von nun an ist zwar die Planung der Expedition mit »Erebus« und »Terror«, aber nicht mehr die eigentliche Reise selbst dokumentiert. Parallel zu den Berechnungen, die der historische Franklin zur Ausrüstung seiner Schiffe vornahm, findet der Protagonist des Romans noch einmal zum Ausdruck der »Utopien seines Lebens« – »Kampf gegen unnötige Beschleunigung, sanfte, allmähliche Entdeckung der Welt und der Menschen« (E², S. 339) –, erfährt im Zaubervon Beethovens Musik erlösend »die Beliebigkeit aller Konstruktionen« (E², S. 341) und deren Aufgehen im Element des Meeres und vollendet sogar die Erfindung des Bilderwälzers unter Zuhilfenahme der Daguerrotypie. Als die beiden Schiffe schließlich endgültig außer Sicht geraten, bleibt eine imaginäre Momentaufnahme zurück, die später zur Folie des um den Untergang der Expedition gebildeten Mythos werden wird: »Starke Schiffe, mit allem versehen, rührige Matrosen, respektable Offiziere, alle furchtlos und gutgelaunt unter dem Kommando eines geduldigen und ganz unbeeirrten alten Gentleman, dieses Bild der Expedition blieb stehen vor den Augen der Welt.« (E², S. 344)

Das Geheimnis um den Untergang des historischen Franklin forderte, wie schon Collins' *The Frozen Deep* dokumentiert, von Anfang an zur poetischen Stilisierung dieses Stoffes heraus. Drei Jahre nach der Uraufführung von *The Frozen Deep* brachte Kapitän Leopold McClintock bei seiner Rückkehr nach der letzten von Jane Franklin finanzierten Suchexpedition jenes Dokument nach England, das den Tod Franklins überlieferte, ein im Abstand von zwei Jahren zweimal beschriebenes Formblatt der englischen Admiralität, das die einzigen authentischen schriftlichen Informationen über den Verbleib der Expedition überhaupt enthält. Während die erste Eintragung vom 28. Mai 1847 noch mit einem optimistischen »All

well« schließt, berichtet die zweite, eng am Rande des Drucktextes – eine in sechs Sprachen abgefaßte Aufforderung, das Blatt unter Angabe von Fundort und -zeit »an den Secretair des Admiraltets in London einzusenden.«³⁶ – zusammengedrängt, wie folgt:

»1848. HMShips Terror and Erebus were deserted on the 22nd April. 5 leagues NNW of this [hav]ing been beset since 12th Sept. 1846. The Officers & Crews consisting of 105 souls under the command [of Capt]ain FRM Crozier landed here – in Lat 69° 37'. 42« Long 98° 41' W

[This p]aper was found by Lt Irving under the cairn supposed to have been built by Sir James Ross in 1831 4 miles to the Northward – where it has been deposited by the late Commander Gore in June 1847. Sir James Ross' pillar has not however been found and the paper has been transferred to this position which is that in which Sir J Ross pillar was erected – Sir John Franklin died on the 11th June 1847 and the total loss by deaths in the Expedition has been to this date 9 Officers & 15 Men

FRM Crozier

Captain & Senior Off

James Fitzjames Captain

HMS Erebus

and start on tomorrow 26th for Backs Fish River.«³⁷

»A sad tale was never told in fewer words«, bemerkt McClintock in seinem Expeditionsbericht über dieses Dokument und sieht sich gleichzeitig veranlaßt, dessen militärische Knappheit mit Rückschlüssen auf die moralische Verfälschung der Schreibenden zu mildern: »There is something deeply touching in their extreme simplicity, and they show in the strongest manner that both the leaders of this retreating party were actuated by the loftiest sense of duty, and met with calmness and decision the fearful alternative of a last bold struggle for life, rather than perish without effort on board their ships [...].«³⁸ Nicht umsonst führt schon McClintocks Bericht den Titel eines »Narrative«, wendet der Autor doch in Sätzen wie diesen exemplarisch das Verfahren historischen Erzählens an, vermit­telt dessen es ihm gelingt, in der Beschreibung seiner Funde durch stilistischen Schliff und offenkundige Erzählfreude einen Text von ambivalenter Wirkung hervorzubringen: Das Rätsel um das Schicksal der verlorenen Expedition war zwar weitgehend gelöst, aber

McClintocks Präsentation der Fakten eröffnete gerade in der idealisierenden Milderung ihrer Kargheit einen Spielraum der Imagination, der sich als mindestens ebenso fruchtbar erwies wie die vorherige Ungewißheit.

In diesen Spielraum schreibt auch Nadolny seine Erzählung vom Tode Franklins ein. Seit den Erlebnissen der ersten Landreise hatte die Romanfigur programmatisch eine Überbefriedigung des Bedürfnisses nach Nahrung betrieben – »Nie wieder hungern!« (E², S. 291) –, die die Suche nach der Nordwestpassage durch einen Schlaganfall weiter verlangsamt. Der Moment, in dem die Natur mit einem »Schrei [...]«, lauter als der Schrei jedes Menschen« (E², S. 346) das Gesetz der Sterblichkeit einfordert, bleibt auf Johns Netzhaut stehen wie das letzte Bild der Expedition vor den »Augen der Welt«, ein sprachlich und visuell seiner Achse beraubter Blick auf »das rote Ding am Himmel und die gläserne Stadt« (E², S. 347), auf Sonne und Eis, das schockhaft fremdgewordene Paradies kindlicher Sehnsucht. Fast ein Jahr lebt Nadolnys Protagonist noch, bis die Entdeckung der Nordwestpassage ihm den ersehnten Weg in »eine Zeit ohne Tage und Stunden« eröffnet. Das Eis, das sie für den Schiffsverkehr unbrauchbar macht, ist gerade darin, daß es sich der Gebrauchstechnologie der Zivilisation verweigert, der eigentliche Ort der Langsamkeit und damit Zielort von Franklins Lebensreise: »Der Eismeister sprengte eine Graböffnung ins Packeis. [...] Eine Gewehrsalve krachte in den klaren Frosthimmel, dann ließ man den Sarg, beschwert mit einem Bootsanker, langsam hinunter. Die Gruft wurde mit Wasser aufgefüllt; es fror binnen weniger Stunden zu einer Grabplatte wie aus dunklem Glas.« (E², S. 351)

Im driftenden Eis begraben und, ganz im Sinne Sherard Lounds, konserviert, geht Franklins Existenz auf in jenen »Bewegungen [...], die für das menschliche Auge zu allmählich waren« (E², S. 12), sichtbar nur für die Grabsteine auf dem Kirchhof von Spilsby, an denen der Zehnjährige den »Geist der Buchstaben« entdeckte. Das Ritual des Übergangs versinnbildlicht das Verfahren, in dem sich dieser Geist der sterblichen Überreste Franklins bemächtigt: Das »Treibeis« (S², S. 282) des Geschriebenen – Nadolny wird dieses Bild später in *Selim* oder *die Gabe der Rede* zur Definition von Alexanders fragmentarischen Notizen einsetzen – vereinigt sich über dem Toten zum »dunklen Glas« der Romanoberfläche, zum magischen Spie-

gel des Märchens, der die darin eingeschmolzenen Züge des historischen John Franklin mit dem Abbild des Gegenwärtigen vereinigt.

Hier gelangt das Erzählte an seinen Ausgangspunkt zurück, an das Denkmal, dem schon der Zehnjährige gleicht, an den Tod des Helden, von dem aus die Geschichte seines Lebens als Geschichte der Langsamkeit erst erzählt werden kann. Die Schlußpassage des Romans löst diesen Bezug ein letztes Mal ein und öffnet den Text gleichzeitig auf die dialektische Beziehung zwischen Fakten und Spekulation, in dem das Spiel der Geschichten um Franklin seinen Ursprung fand. In Nadolnys Skizze jener Expedition, von der McClintock die Gewißheit von Franklins Tod nach England brachte, sind nicht nur die eigentümlich von einer Reihe verschiedener Suchexpeditionen aufgefundenen Spuren der verlorenen Expedition gebündelt, angefangen von John Raes Aufzeichnungen über den von Eskimos kolportierten Kannibalismus der Sterbenden bis hin zur Entdeckung und Benennung von Starvation Cove durch den amerikanischen Rechtsanwalt und Arzt Lieutenant Frederick Schwatka bei einer Überland-Expedition 1878-80, sondern Nadolny führt hier vor allem mit McClintock und Richardson zwei Figuren zum Dialog zusammen, deren Texte gerade auch unter dem Aspekt der Narrativierung von Geschichte erheblichen Anteil an der *Entdeckung der Langsamkeit* haben. Richardson, der an der historischen Expedition der *Fox* nicht teilnahm, erhält hier die Autorität der Rede über den Kannibalismus zurück, die der Autor in der Umbesetzung der Rollen in der Episode um den Tod Hoods usurpiert hatte, während McClintock eine letzte programmatische Absage an das Medium des Filmes formuliert, das, anders als die Literatur, die Eigenzeit des Dargestellten unterschlägt: »Wer nicht weiß, was Zeit ist, versteht kein Bild, und auch dieses nicht.« Der einzige, der ihm nicht zuhörte, war der Photograph der »Illustrated London News«, der eilends seinen Apparat, System Talbot, in Stellung brachte, um den Zustand der Skelette im Bild festzuhalten.« (E², S. 355)

Drei Jahre nach Erscheinen von *Die Entdeckung der Langsamkeit* erfüllte sich Nadolnys visionärer Blick auf den Photographen am Ende seines Romans in einer spektakulären Klimax der Franklin-Forschung, als Owen Beattie die Ergebnisse seiner Untersuchun-

gen an den drei Leichen von Beechey Island samt den Porträphotographien der Toten veröffentlichte und den Untergang der Expedition mit einer von den bleiverlöteten Konservendosen herrührenden Bleivergiftung ihrer Teilnehmer erklärte: »Viele Berichte und Mutmaßungen aus bald anderthalb Jahrhunderten habe ich gelesen,« resümierte Nadolny die Geschichte der Geschichten in seinem Vorwort zu Beatties Buch, »[...] aber nur wenige wiesen in die jetzt bestätigte Richtung. Dafür fügten die meisten Autoren mehr oder weniger bewußt etwas anderes mit bei. Eigenes: Wunschträume vom harten, heilen Leben, von der Wärme menschlicher Verlässlichkeit im ewigen Eis, Hoffnungen weit über die Nordwestpassage hinaus, Utopien des neunzehnten Jahrhunderts, Bilder von deren Scheitern im zwanzigsten. Das alles hat sich, so scheint mir, immer wieder im Mythos Franklin gespiegelt – bis heute ...«³⁹

Im Begriff der Spiegelung hebt sich schließlich auch die Frage auf, ob und inwieweit *Die Entdeckung der Langsamkeit* ein historischer Roman ist. Die für die Struktur des Textes konstitutive Differenz zwischen filmischem und literarischem Erzählen markiert eine Grenze, die die Möglichkeiten des Umgangs mit Geschichte in der Jetztzeit des Autors grundsätzlich von denen der Lebenszeit Franklins trennt. In einer Gegenwart, die über das fast grenzenlose Simulationspotential der von den Nachfolgern Charles Babbages entworfenen Computer verfügt, ist das mimetische Schreiben insgesamt obsolet geworden. Kein Roman, auch kein historischer Roman, kann mehr die Kontinuität einer Wirklichkeit suggerieren, die von der Medientechnologie in Einzelbilder aufgelöst und zu immer neuen Wirklichkeiten konstellierte wird. Unter diesen Vorzeichen betreibt Nadolny eine Mimikry an die Strategien des historischen Romannes, die das Wissen des Lesers sowohl um diese Strategien als auch um die Mimikry voraussetzt. Das Ergebnis ist das »dunkle Glas« eines magischen Spiegels, halb durchsichtig auf die darin eingeschmolzenen Züge eines historischen Genres, halb opakes Verwirrspiel mit den Brechungswinkeln postmoderner Fiktionsironie, ein fiktives Monument für die Eigenzeit der im Zeitalter der Filmtechnologie nur scheinbar anachronistisch gewordenen Literatur, der John Franklin, ein langsamer Hermes und Vorfahr des Gottes explizit auktorialer Frechheit, aus dem Schattenreich der Toten den Weg zurück in die Gegenwart weist.

1 Frances J. Woodward: Portrait of Jane. A Life of Jane Franklin, London 1951, S. 253. 2 Ebd., S. 256. 3 Charles Dickens: The Centennial Edition: Miscellaneous Papers II, o. O. und J., S. 486f. 4 Eberhard Lämmert: Zum Wandel der Geschichtserfahrung im Reflex der Romantheorie. In: Geschichte – Ereignis und Erzählung, hrsg. von Reinhard Koselleck und Wolf-Dieter Stempel, München 1973, S. 503-515; hier: S. 511. 5 Ralph Kohpeiß: Der historische Roman der Gegenwart in der Bundesrepublik Deutschland. Ästhetische Konzeption und Wirkungsintention, Stuttgart 1993, S. 198. 6 Wolfgang Frühwald: Ein »überragendes Mittel gegen die Einsamkeit«. Über den Erzähler Sten Nadolny. In: P, S. 11-19; hier: S. 13f. 7 Werner von Koppenfels: Sten Nadolny: *Die Entdeckung der Langsamkeit*. In: *Arbitrium* 3 (1985), S. 324-328; hier: S. 324. 8 Burkhard Nadolny: Louis Ferdinand. Das Leben eines preussischen Prinzen [1967], München 1993, S. 5. 9 Zu den Merkmalen des historischen Romanes vgl. stellvertretend für die neuere Forschung Hugo Aust: Der historische Roman, Stuttgart/Weimar 1994, S. 1-34. 10 Paul Virilio: Der negative Horizont. Bewegung, Geschwindigkeit, Beschleunigung, Frankfurt a.M. 1995, S. 25. 11 Ebd. 12 Meyers Großes Konversationslexikon. Ein Nachschlagewerk allgemeinen Wissens. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Sechster Band. Leipzig/Wien 1906, S. 698. 13 Roderick Owen: The Fate of Franklin, London 1978, S. 23. 14 Francis J. Woodward: Portrait of Jane, S. 158. 15 Owen Beattie/John Geiger: Der eisige Schlaf. Das Schicksal der Franklin-Expedition. Mit einem Vorwort von Sten Nadolny, München 1992, S. 24f. 16 Jürgen Ristow: Vom Geisterbild zum Breitwandfilm. Aus der Geschichte der Filmtechnik, Leipzig o.J. [1986], S. 27. 17 Henry Fielding: Joseph Andrews. In: H.F.: *Joseph Andrews and Shamela*, ed. by Arthur Humphreys, London/Melbourne 1973, S. 57. 18 Vgl. Henry D. Traill: The Life of Sir John Franklin, R.N., London 1896, S. 11-14. 19 Matthew Flinders: A voyage to Terra Australis, undertaken for the purpose of completing the discovery of that vast country and prosecuted in the years 1801, 1802 and 1803 in His Majesty's Ship The Investigator, London 1814, S. IV. 20 Irene Meichsner: Die Logik von Gemeinplätzen, Vorgeführt an Steuermannstopos und Schiffsmetapher, Bonn 1983, S. 40. 21 Vgl. dazu Roderick Owen: The Fate of Franklin, S. 35. 22 Ebd., S. 51. 23 Frances J. Woodward: Portrait of Jane, S. 147. 24 Vgl. dazu: Anthony Hyman: Charles Babbage 1971-1981. Philosoph, Mathematiker, Computerpionier, Stuttgart 1987, bes. S. 138-159. 25 Vgl. dazu Hugo Aust: Der historische Roman, S. 33. 26 Vgl. zu diesen und den folgenden Informationen Jürgen Ristow: Vom Geisterbild zum Breitwandfilm. 27 Vgl. dazu Henry D. Traill: The Life of Sir John Franklin, R.N., S. 51ff., sowie Roderick Owen: The Fate of Franklin, S. 45f. 28 Frederick W. Beechey: A Voyage of Discovery towards the North Pole, performed in His Majesty's Ships Dorothea and Trent, London 1843. 29 John Franklin: Reise an die Küsten des Polarmeeres 1819, 1820, 1821, 1822, Weimar 1828, S. 244. 30 John Franklin: Zweite Reise an die Küsten des Polarmeeres 1825, 1826, 1827, Weimar 1829, S. 124. 31 Arctic Or-

deal: the journal of John Richardson, surgeon-naturalist with Franklin, 1820-22, ed. by C. Stuart Houston, Kingston/Montreal 1984, S. 157. 32 Vgl. dazu ebd., S. 217-219. 33 Jürgen Ristow: Vom Geisterbild zum Breitwandfilm, S. 27. 34 Ebd. 35 Vgl. dazu Frances J. Woodward: Portrait of Jane, sowie Kathleen Fitzpatrick: Sir John Franklin in Tasmania 1837-1843. Melbourne 1949. 36 So die deutsche Fassung des Textes. 37 Das Original liegt heute im National Maritime Museum in London; es ist abgebildet u.a. in: The National Maritime Museum. The Collections, ed. by Mark Fletcher, London 1990, S. 23. 38 Leopold McClintock: The Voyage of the »Fox« in the Arctic Seas. A Narrative of the Discovery of the Fate of Franklin and his Companions, London 1859, S. 288. 39 Owen Beattie/John Geiger: Der eisige Schlaf, S. V.