

Paul Auster
und
die Klassiker der *American Renaissance*

Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades
der Neuphilologischen Fakultät der Ruprecht-Karls-
Universität Heidelberg

Erstgutachter:
Prof. Dr. Dieter Schulz, Heidelberg

Zweitgutachter:
Prof. Dr. Andreas Höfele, München

eingereicht von
Heiko Jakubzik
Peterstalerstr. 45
69118 Heidelberg
heiko.jakubzik@as.uni-heidelberg.de

Inhalt

Vorbemerkungen	v
Textausgaben und Abkürzungen	vi
Einleitung	1
1. Die Klassiker der <i>American Renaissance</i>	13
1.1 Ralph Waldo Emerson	15
1.1.1 Das transzendentalistische Inspirationserlebnis: Sehen und Sein	17
1.1.2 Emersons Konzept des doppelten Bewußtseins	22
1.1.3 Emersons Sprachphilosophie und der ideale Dichter	28
1.2 Henry David Thoreau	32
1.2.1 <i>Walden</i> , der Mensch und seine Wohnung	36
1.3 Edgar Allan Poe	42
1.3.1 Poe, <i>written self</i> , <i>writing self</i> und die Lesbarkeit des Menschen	46
1.3.2 Das Erkennen des Unheimlichen: Paranoia	53
1.4 Nathaniel Hawthorne	61
1.4.1 Selbstbildnis und die Veröffentlichung von <i>Fanshawe</i>	64
1.4.2 <i>Fanshawe</i> und „Wakefield“	68
1.5 Herman Melville	72
1.5.1 Melvilles <i>Confidence-Man</i> : „the truth, or what appears to be such“	74
1.5.2 Melvilles „Bartleby“: Nihilismus in letzter Konsequenz	78

2. Jacques Lacan: Spiegelstufe und zirkuläre Welt	82
2.1 Alles ist Sprache	84
2.2 Zirkuläre Welten	90
3. Austers <i>New York Trilogy</i> , die Klassiker und Lacan	99
3.1 <i>City of Glass</i>	101
3.1.1 Transzendentalistische Inspiration in New York	103
3.1.2 Poes Detektive und Melvilles „Bartleby“	139
3.1.3 <i>City of Glass</i> und Lacan	166
3.2 <i>Ghosts</i> : eine Hommage an Thoreau, das Spiegelbild und Zombies.	188
3.3 <i>The Locked Room</i> : Wie der Held die Frau bekommt, ohne den Drachen zu töten	226
4. <i>Leviathan</i> , <i>Moon Palace</i> und <i>The Music of Chance</i> :	
Abenteuer der Transzendenz	254
4.1 <i>Leviathan</i> : Thoreau als Terrorist	255
4.2 <i>Moon Palace</i> : Genealogie und Kontingenz	269
4.3 <i>The Music of Chance</i> : Der unglückliche Nashe	285
5. Was ist ein Auster?	298
5.1 Mehr oder weniger sprechende Namen	302
5.2 Prätexte für sich	309
5.3 Was ist eine Autobiographie?	319
5.4 Austers Symbolinventar: Geld, die Balance des Universums und Regenschirme	330
5.5 Text und Welt	341
Schluß	352
Bibliographie	357
Anhang: Quinns Spaziergang durch New York	365

Vorbemerkungen

Die vorliegende Ausgabe entspricht der Version, die ich 1999 als Dissertation an der Neuphilologischen Fakultät Heidelberg eingereicht habe.

Für die Konstruktion des *written self* dieser Arbeit sollte man den Beitrag der folgenden Personen nicht vergessen: Mein Doktorvater, Dieter Schulz, hat auf viele Arten zum Entstehen der Arbeit beigetragen. Ohne sein Seminar über Emerson im Sommersemester 1995 hätte ich die Transzendentalisten wahrscheinlich nie ausführlich zu lesen gewagt. Sein Buch hat weiter zu meinem Verständnis beigetragen. Seine Korrektur der ersten Version dieser Arbeit war großartig. Gespräche wurden zur funktionierenden Kommunikation, was schon ohne den Bezug zur Betreuung einer Arbeit selten und wertvoll ist.

Auch Dorothea Fischer-Hornung möchte ich herzlich danken. Ohne ihre Unterstützung wäre wahrscheinlich schon mein Staatsexamen fehlgeschlagen (...und trotzdem: Judith Butler hat *doch* recht). Ebenso gilt mein Dank Monika Müller, deren Seminar zu Paul Auster eine große Inspiration war, und Herrn Andreas Höfele für das Verfassen von Gutachten, die Zweitkorrektur und seine Unterstützung als Dekan.

Am mathematischen Seminar sei Frau Böge gedankt, die mir mit einer Stelle am Institut finanziell weiterhalf. Herrn Brandis gilt mein Dank für die anregenden Gespräche und die Möglichkeit, gelegentlich meinem Ärger Luft zu machen.

Außerdem gilt mein Dank Herrn Auster für seine Romane und seinen freundlichen Kontakt und Nelly Reiffler für die Vermittlung dieses Kontakts. Carl Carsten Springer (Hamburg) und Bernd Herzogenrath (Aachen) sei für ihre Kommentare und die Zusendung von Vorabversionen ihrer Dissertationen gedankt.

Für Korrekturhilfen, inhaltliche und formale Hinweise danke ich Andrea Dittmer, Tina Butterbach, Anja Christiani, Beatrice Kropp, Ute Rassner und meinen Eltern. Meinem Bruder, Frank Jakubzik, sei der Dank für die Empfehlung gesagt, „mal etwas von Paul Auster zu lesen“.

Textausgaben und Abkürzungen

Soweit nicht anders vermerkt, beziehen sich alle Seitenangaben auf die folgenden Ausgaben:

Zu Emerson:

Ralph Waldo Emerson, *Essays and Lectures* (New York: Library of America, 1983).

Zu Hawthorne:

The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne, ed. William Charvat et al. (Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 1962-1994).

Zu Melville:

The Writings of Herman Melville, ed. Harrison Hayford (Evanston: Northwestern University Press, 1968-1993).

Zu Poe:

Collected Works of Edgar Allan Poe, ed. Thomas O. Mabbott (Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1969-1978).

Zu Thoreau:

Henry David Thoreau, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*,

Walden; or, Life in the Woods, The Maine Woods, Cape Cod (New York: Library of America, 1985).

Ansonsten werden folgende Abkürzungen verwendet:

Zu Auster:

AH = Paul Auster, *The Art of Hunger* (New York: Penguin, 1997).

HTM = Paul Auster, *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*
(New York: Henry Holt and Company, 1997).

IS = Paul Auster, *The Invention of Solitude* (New York: Penguin, 1988).

LB = Paul Auster, *Lulu on the Bridge* (London: Faber and Faber, 1998).

LEV = Paul Auster, *Leviathan* (London: Faber and Faber, 1993).

MC = Paul Auster, *The Music of Chance* (London: Faber and Faber, 1991).

MP = Paul Auster, *Moon Palace* (London: Faber and Faber, 1992).

NYT = Paul Auster, *The New York Trilogy: City of Glass, Ghosts, The Locked Room* (New York: Penguin, 1990).

RN = Paul Auster, *The Red Notebook* (London: Faber and Faber, 1995).

SBF = Paul Auster, *Smoke & Blue in the Face: Two Films* (New York: Hyperion, 1995).

Zu Poe:

CWP = *Collected Writings of Edgar Allan Poe*, ed. Burton R. Pollin
(Boston: Twayne Publishers, 1981).

Zu Thoreau:

WT = *The Works of Thoreau*, ed. Henry S. Canby (Boston: Houghton
Mifflin, 1937).

Allgemein:

NA = *The Norton Anthology of American Literature*, ed. Nina Baym
et al., 3. Aufl. gekürzt (New York: Norton, 1989).

EINLEITUNG

Paul Auster gehört zu den produktivsten amerikanischen Autoren. Zwischen 1980 und 2004 veröffentlichte er elf Romane, drei Essaysammlungen, vier Gedichtbände, viele Übersetzungen aus dem Französischen, zweieinhalb¹ Drehbücher zu Kinofilmen und zwei Autobiographien. Seine letzten Romane sind eine Trendwende, da Auster sich wieder auf seine Kernthemen zu besinnen scheint. Seit *Mr. Vertigo* (1994) hatte er sich zunehmend vom Realismus entfernt, der allerdings auch in früheren Romanen eher dünnwändig war. In *Mr. Vertigo* lernt der Protagonist Walt das Fliegen; im Kinofilm *Lulu on the Bridge* gibt es einen schwebenden, blau-leuchtenden Stein, der nur in letzter Sekunde noch in den Bereich des Realismus bugsiert wird (durch die Enthüllung nämlich, daß der gesamte Plot der Traum eines Sterbenden war). *Timbaktu* (1999) erzählt die traurige Geschichte des Hundes Mr. Bones, der sich zwar wie ein Hund verhält, aber wie ein Mensch denkt.

Berühmt geworden ist Auster durch seine *New York Trilogy* (1987), eine Gesamtausgabe der drei zuvor separat erschienenen Romane

¹ *Blue in the Face* ist kein komplettes Drehbuch, es enthält nur skizzenhafte Anweisungen für die Schauspieler.

City of Glass (1985), *Ghosts* (1986) und *The Locked Room* (1986). Seine apokalyptische Zukunftsvision *In the Country of Last Things* (1987) wurde von der Kritik gelobt, bildet aber — was das Genre betrifft — eine Ausnahme in Austers Schaffen. Die folgenden Romane, *Moon Palace* (1989), *The Music of Chance* (1990) und *Leviathan* (1992), bestätigten den Erfolg der Trilogie und hängen thematisch und stilistisch eng mit ihr zusammen.

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf die *Trilogy*, auf *The Music of Chance*, *Moon Palace* und *Leviathan*, und gelegentlich werden auch die Drehbücher zu *Smoke* (1995) und *Lulu on the Bridge* (1998) gestreift. Zusätzlich werden beide Autobiographien des zweiundfünfzigjährigen Auster und viele seiner zahlreichen Interviews herangezogen, um seinen Text zu durchleuchten. Zum Teil ist die Reihenfolge der Veröffentlichungen von Romanen und Autobiographien wichtig, so daß es sich anbot, als Referenz im Anhang einen Überblick der Erscheinungsjahre von Romanen, Essaysammlungen, Drehbüchern und Autobiographien bereitzustellen. Inzwischen nimmt zwar die Zahl der Aufsätze über Paul Auster zu, wie Dennis Barone 1995 bereits vorhergesehen hat: „Auster scholarship will witness an exponential growth in the late 1990s“². Aber zumeist handelt es sich dabei um

² Dennis Barone, „Introduction: Paul Auster and the Postmodern American Novel“ in *Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster*, ed. Dennis Barone (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995): 1.

kürzere Aufsätze oder konzentrierte Untersuchungen der speziell postmodernen Aspekte von Austers Literatur, auf die oft nur als alternative Interpretation hingewiesen wird.

Die genannten Romane sollen auf ihre romantischen und (post-) strukturalistischen Quellen hin untersucht werden. Es geht um Austers Anspielungen zum einen auf die amerikanischen Transzendentalisten des neunzehnten Jahrhunderts und deren Zeitgenossen Poe, Hawthorne und Melville, zum anderen auf den französischen Psychoanalytiker Jacques Lacan. Die Theorien Lacans werden in den meisten Aufsätzen über Auster als relevanter Prätext für seine Romane genannt (wie in Martin Kleppers Arbeit und Bernd Herzogenraths Dissertation³). Lacans Weltbild ist das eines erkenntnistheoretischen Skeptikers: das Ding an sich ist dem Menschen verschlossen; was wir 'Wirklichkeit' nennen, entsteht allein aus den Differenzen der grammatischen Struktur unseres Unbewußten. Obwohl Lacans Ideen wichtig für das Verständnis der Anlage von Austers Büchern sind, entdecken sie nur ein Drittel ihrer Konstruktion. Das Lacansche Weltbild kontrastiert Auster nämlich mit der positiven Metaphysik Emersons und Thoreaus. In seinen Büchern ist es

³ Martin Klepper, *Pynchon, Auster, DeLillo: die amerikanische Postmoderne zwischen Spiel und Rekonstruktion* (Frankfurt am Main: Campus, 1996), bzw.

Bernd Herzogenrath, *An Art of Desire: Reading Paul Auster*, (Amsterdam: Rodopi, 1999).

keineswegs klar, ob Zeichen und Symbole in der Welt nur auf Spuren der Grammatik im Unbewußten beruhen, oder ob sie auf jenseitige Einflüsse deuten. Die Annahme eines metaphysischen Zusammenhangs bildet oft die Alternative, die Austers Figuren erwägen oder die sie von ihrer Gefangenschaft in Stadt, Zivilisation und Pflichterfüllung befreien könnte. Zwischen Lacans sicherer Ablehnung einer Metaphysik und dem positiven Glauben der Transzendentalisten stehen Poe, Hawthorne und Melville, die — jeder auf seine Weise — das Unergründliche, das Unheimliche und vielleicht Zufällige in den Vordergrund ihrer literarischen Reflexion der Welt stellen.

Die große Zahl der intertextuellen Anspielungen in Austers Romanen macht es eigentlich unvermeidlich, die Bezüge zu verschiedenen Prätexten nacheinander zu analysieren. Dennoch würde eine Analyse, die diese Bezüge nur getrennt erfaßt, ihr Ziel verfehlen. Es soll auch geklärt werden, wie Auster die Werke und Ideen, auf die er verweist, zueinander in Bezug setzt.

Im ersten Teil der Arbeit (den ersten beiden Kapiteln) werden die Prätexte behandelt, die für Auster wichtig sind. Zunächst werden die Klassiker der *American Renaissance* vorgestellt. Sowohl die Auswahl der Klassiker als auch die Wahl der Aspekte, unter denen sie skizziert werden, spiegelt wider, in welchem Sinne Auster auf diese Texte anspielt. In den einzelnen Abschnitten wird bereits kurz auf Zusammenhänge zu

Austers Romanen hingewiesen, die in späteren Kapiteln genauer untersucht werden. In krassem Kontrast zu Lacans Weltbild glaubten die Transzendentalisten an einen jenseitigen Zusammenhang aller Dinge. Sie rückten die Natur in den Mittelpunkt ihres Weltbilds und verstanden sich selbst als ihr Teil. Vor allem Austers bedeutsame Zufälle und seine Darstellung von Figuren, die vereinsamt in der Natur ohne gesellschaftlichen Kontext zu sich selbst finden, reflektieren diese Ideen. Die Natur und die Stadt bilden bei Auster inspirative Umgebungen, wobei die Inspiration aus der Natur der transzendentalistischen Inspiration entspricht, und die Stadt als selbstgebaute Umgebung wie ein Spiegel Zugang vielleicht nicht zum Jenseitigen, sondern nur wieder zum Zivilisatorischen schafft. Im Gegensatz zur transzendentalistischen Schau hinter die Fassade scheint die gebaute Stadt bei Auster wie das Wort der Konventionalsprache und die menschliche Identität ein relationales System ohne Transzendenz zu bilden. Aber wie bei Emerson und Thoreau läßt sich das Zivilisatorische manchmal auch von Austers Romanfiguren transzendieren.

Bei den Transzendentalisten ist der spirituelle Zusammenhang aller Dinge in der *Over-Soul* (wie Emerson es nannte) ein positiver Glaube. Austers Protagonisten haben aber nie rechtes Vertrauen in die sinnstiftenden Zusammenhänge, auf die sie immer wieder stoßen. Vielleicht phantasieren sie vor Übermüdung, vielleicht sind sie zu hungrig,

um noch klar zu denken. Sie zweifeln sofort selbst an den Erklärungen, die sich aufdrängen (oder eine andere Romanfigur artikuliert diese Zweifel, um dem Leser als rationaler Gegenpol seine Skepsis zu nehmen). Auch findet sich oft ein scheinbarer Sinn in Phänomenen, die man gemeinhin für zufällig hält, so daß die Protagonisten sich selbst für paranoid halten. Die unheimlichen, scheinbar sinnstiftenden Zufälle in Austers Romanen gehen ebenso auf Edgar Allan Poe zurück wie die Verschleierung der Autorenschaft (bei Poe zum Beispiel in *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*; bei Auster entsprechend in der *New York Trilogy*). Auch das Einfügen einer Figur mit dem Autornamen in die Fiktion borgt Auster sich von Poe.

Aus den düsteren und oft unheimlichen Interpretationen möglicherweise zufälliger Phänomene resultiert Unsicherheit im Deuten der Ereignisse. Dieser Unsicherheit sind sich die Austerschen Erzähler meist bewußt, und gelegentlich erstreckt sie sich sogar über den Gehalt der Erzählung selbst. Peter Kirkegaard wählt nicht umsonst als Untertitel für seinen Aufsatz über Auster und Walter Benjamin ein Zitat aus der *New York Trilogy*: „Or, Never Sure of Any of It“⁴. Mit seinen unsicheren und verunsichernden Erzählern zitiert Auster Melville, der die Vermischung von Schein und Wirklichkeit in seinem *Confidence-Man* auf die Spitze

⁴ Peter Kirkegaard, „Cities, Signs, Meanings in Walter Benjamin and Paul Auster: Or, Never Sure of Any of It“ in *Orbis Litterarum: International Review of Literary Studies* 48 (1993): 161-179.

treibt. Der Confidence-Man tritt in immer neuer Maskierung auf und führt seine Mitmenschen an der Nase herum. Die Unsicherheit über den Wahrheitsgehalt des Wahrgenommenen wird von Melville auf formaler Ebene durch einen Erzähler illustriert, der sein Unwissen durch doppelte Verneinungen und übertrieben vorsichtige Formulierungen zur Schau stellt — so lautet die Überschrift eines Kapitels zum Beispiel: „Worth the consideration of those to whom it may prove worth considering“ (10: 69). Diesen unsicheren und übervorsichtigen Erzähler sowie Anekdoten und Schreibtechniken anderer Erzählungen Melvilles macht Auster sich zu eigen.

Schließlich dienen Auster die Lebensläufe von Melville und Hawthorne als Symbol. Von Melville erwartete das Publikum stets Abenteuerromane nach dem Vorbild seines Erstlings *Typee*; Hawthorne gab sich viel Mühe bei der Gestaltung seines Bilds in der Öffentlichkeit. Er förderte Spekulationen über seine immense Einsamkeit, über Jahre seines Lebens, in denen er angeblich kaum das Haus verlassen oder mit jemandem gesprochen habe. Hawthornes erste Novelle, *Fanshawe*, handelt nicht zufällig von einem einsamen Genie, und sie ist ein wichtiger Prätext für Austers *The Locked Room* (dessen abwesende Hauptperson auch Fanshawe heißt). Hawthornes Novelle ist ein konventioneller Liebesroman, der möglicherweise ein Versuch war, dem Publikum zu

gefallen. In allen Romanen Austers spielt das Arrangement von Künstlern mit der Öffentlichkeit eine wichtige Rolle.

Kapitel zwei skizziert einige wichtige Aspekte der Theorie Lacans. Sowohl die Spiegelstufe, das Fügen des Kleinkinds in die „symbolische Ordnung“ der Gesellschaft, als auch die Zusammenhänge zu Freuds Psychoanalyse und Saussures relationaler Sprachtheorie werden kurz erläutert. Auch hier liegt das Augenmerk auf der Zusammenstellung derjenigen Aussagen Lacans, die für Austers Romane unmittelbar von Bedeutung sind, und die in Abgrenzung zum Transzendentalismus am deutlichsten ins Auge fallen. Die Fähigkeit, Symbole zu sehen und zu deuten haben Emerson und Lacan. Bei beiden ist die Welt wirklich eine Ideenwelt (auch Emerson sagt: „The Universe is the externisation of the soul“, 453). Was aber der Transzendentalismus für wahr nimmt, erklärt Lacan für Denkwänge der Grammatik im Unbewußten.

Alle Prätexte von Austers Romanen — die amerikanische Literatur des neunzehnten Jahrhunderts ebenso wie Lacans Psychologie — behandeln ein Thema: die Bedeutung von Symbolen für den Menschen. Für die Transzendentalisten ist das natürliche Symbol ein Schlüssel zur Erkenntnis. Für die skeptischeren Zeitgenossen Emersons und Thoreaus stellt sich die Frage, wo das Symbol seinen Ursprung hat, ob in der Welt oder in der Psyche des Erkennenden; der intuitive Zugang zur All-Seele, inspiriert durch die Schau der Natur bei Emerson, wird bei Poe zum

Rätsel der Hieroglyphen in Felswänden — ein Rätsel, das obendrein selbstgemacht und fiktiv ist. Bei Lacan ist jedes Symbol vom Menschen gemacht und hat keinen Bezug zu etwas außerhalb des Psychischen. Austers Romane stellen die Frage nach dem ontologischen Ort der Idee: liegt ihr Ursprung in Grammatik und Semantik, in einer metaphysischen Quelle oder ist sie ein Zufallsprodukt?

Hier überschneiden sich Transzendentalismus und Lacans Psychoanalyse: Für den Transzendentalisten birgt auch das zivilisatorische, selbstgemachte Ding die Möglichkeit der Transzendenz; im rechten Licht besehen, vermittelt das Produkt den Zugang zur Inspiration des Produzenten. Diese Inspiration ist nur mittelbar natürlich, aber vorhanden. Auch die Stadt ist Ausdruck der All-Seele, da sie vom Bau der Tiere inspiriert ist. Nach Lacan läßt sich weder die Stadt noch sonst irgendetwas transzendieren: alle Wahrnehmung entspricht den semantischen Kategorien, die wiederum selbstgemacht sind und keinen Zugang zur realen Welt schaffen. Im Zwielficht dieser Überschneidung bastelt Auster seine Plots; die Stadt korrumpiert, und doch geschehen in ihr und durch sie erstaunliche Dinge; das Künstliche bleibt hinter der Natur zurück, und doch schafft es inspirative Momente.

In ähnlichem Sinn stellt sich die Frage, was das Individuum in der Gesellschaft zum Arbeiten bringt. Sind es allein die Erwartungen der Mitmenschen, oder hat es ein authentisches Anliegen? Schreibt ein

Autor, was er denkt, oder was wir lesen wollen? Inspiriert uns die Natur zur Arbeit, oder verstellen uns Arbeit und Gesellschaft den Blick auf die Inspiration?

In Kapitel drei stehen die drei Romane von Austers *New York Trilogy* im Mittelpunkt. Die Analyse von *City of Glass* trennt als einzige dieser Arbeit in einzelnen Abschnitten die Anspielungen auf verschiedene Prätexte. Der Zweck dieser getrennten Betrachtung soll darin liegen, Austers typische Techniken des intertextuellen Zitierens der drei verschiedenen Quellen aufzuzeigen. Emerson erkennt man in zitatähnlichen Formulierungen und verfremdeten Inspirations-Szenen im Großstadtdschungel; von Thoreau wird entweder Text zitiert, oder seine kompromißlose Lebensweise dient als Vorbild für Austers Figuren; Poe, Hawthorne und Melville werden häufiger namentlich erwähnt, und einige ihrer Erzählungen werden reproduziert; Lacans Theorien treten am deutlichsten an die Oberfläche des Textes, wenn sich Austers Charaktere beobachten und dadurch gegenseitig mit einer Identität und einer Aufgabe versehen. In der darauffolgenden Untersuchung der beiden anderen Romane der Trilogie, *Ghosts* und *The Locked Room*, wird diese Trennung nach Prätexten bereits nicht mehr streng vollzogen. Hier wird auch auf Austers Vorliebe für das Zitieren eigener Texte und das Einfügen realer Personen in seinen Text hingewiesen.

Das Dreigestirn aus positiver Metaphysik, Verunsicherung über den Ursprung von Symbolen und Rückführung aller Wahrnehmung auf das Psychische nutzt Auster auch für seine Romane *Leviathan*, *Moon Palace* und *The Music of Chance*. Zum Teil ähnelt Austers Methodik und Figurenzeichnung in diesen Romanen seiner *New York Trilogy* so sehr, daß das Kapitel über diese drei Romane kurz gefaßt werden mußte, um nicht zu langweilen.

Schließlich muß man feststellen, daß für einen Autor wie Auster die intertextuelle Schreibtechnik so im Vordergrund steht, daß sie den Inhalt seiner Bücher wesentlich beeinflusst. Im letzten Kapitel wird der Zusammenhang zwischen Form und Inhalt von Austers Romanen betrachtet und zu klären versucht, was das Typische an Austers Romanen ist. Manche Anekdoten und Symbole werden von Auster mehrfach verwendet, und zwar oft einmal im Roman und dann in einer Autobiographie (oder umgekehrt). Die Fiktion soll direkt aus der Realität entspringen. Die Frage drängt sich auf, wie glaubhaft eine Autobiographie ist, oder wie man überhaupt zwischen Text und Welt unterscheidet.

Die Intertextualität macht aus der Literatur ein relationales System, analog zur Sprache, zur Stadt und — wenigstens nach Lacan — zur zivilisierten Identität. Die skeptische Position, allein der Text sei erkennbar und die Welt dem Blick versperrt, hat aber mit unserem

Lebensgefühl nichts zu tun, sie birgt Gefahren und hat per Saldo unausgleichliche Nachteile. Dennoch beleuchtet die Umgruppierung von Texten diese in neuem Licht, und die Kombination der Prätexte bildet bei Auster ein schönes Mosaik.

Das literarische, von Menschenhand geschaffene Symbol, kann man als transzendierbar ansehen, oder es auf prinzipiell erklärbare psychische, kausal determinierte Assoziationen zurückführen. Der Zufall wird in Austers Romanen ein hervorragendes Zeichen für die Frage nach einem metaphysischen Zusammenhalt der Welt. Der Zufall im Roman wirft aber auch die Frage nach der Kalkulierbarkeit der schriftstellerischen Kreativität auf. Auster erklärt in Interviews und seinen Autobiographien konsequent, daß er wirklich nur aufschreibe, was ihm selbst geschah.

1 DIE KLASSIKER DER *AMERICAN RENAISSANCE*

Der Begriff der *American Renaissance* hat sich seit dem Erscheinen von F. O. Matthiessens Buch *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (1941) als Bezeichnung für die klassische amerikanische Literatur des neunzehnten Jahrhunderts durchgesetzt, obwohl Matthiessen ihn selbst vornehmlich für die Transzendentalisten und deren Umfeld (insbesondere Walt Whitman) gebrauchte. Mit ‘Renaissance’ ist nicht die Wiedergeburt von etwas Amerikanischem gemeint, sondern die Wiedergeburt oder Neugeburt der Literatur und der anderen Künste in Amerika. Matthiessen schreibt: „It may not seem precisely accurate to refer to our mid-nineteenth century as a *re-birth*; but that was how the writers themselves judged it. Not as a re-birth of values that had existed previously in America, but as America’s way of producing a renaissance“⁵.

Harry Levin hatte Matthiessen diesen Begriff als Titel für sein Buch vorgeschlagen und ihn 1957 um die Autoren der eher düsteren Visionen dieser Zeit erweitert, also um Poe, Hawthorne und Melville.

⁵ F. O. Matthiessen, *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (Oxford: Oxford University Press, 1941): vii.

Beides gehöre zur Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, „the supernatural and nature“⁶. Levin schreibt in *The Power of Blackness*:

If I also mention the fact that I suggested the title [*American Renaissance*], as the author [Matthiessen] has characteristically attested in my copy, it is because I think that it should be deprecated. Matthiessen had wanted to call his book, after an apt phrase from Whitman, *Man in the Open Air*. The publishers wanted something more descriptively categorical. My groping formulation may have caught Matthiessen's liberal idealism, his warm feeling for the creative potentialities of American life. But it left out that 'vision of evil' which clouds the hopeful picture from time to time.⁷

Unter dem Begriff der „Klassiker der *American Renaissance*“ werden in dieser Arbeit die Werke der im neunzehnten Jahrhundert lebenden amerikanischen Autoren Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne und Herman Melville zusammengefaßt. Üblicherweise müßte man zusätzlich mindestens Walt Whitman erwähnen; meine Wahl spiegelt wider, auf welche Werke Paul Auster in seinen Büchern am häufigsten anspielt.

Um der Aufarbeitung des Zusammenhangs von Austers Romanen mit den Klassikern der amerikanischen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts Form zu geben, ist es notwendig, diejenigen wesentlichen

⁶ Harry Levin, "Preface" in *The Power of Blackness. Hawthorne, Poe, Melville* (New York: Vintage Books, 1960): xii.

⁷ Levin, "Preface" in *The Power of Blackness*: vii-viii.

Aspekte kurz herauszuarbeiten, die für die Interpretation von Austers Romanen bedeutsam sind. Selbstverständlich kann in diesem Rahmen nicht erschöpfend auf die Klassiker eingegangen werden. Das Ziel kann nur sein, wesentliche Eigenheiten einiger Autoren im Hinblick darauf zu skizzieren, wie Auster sie verwendet, um dann im weiteren Verlauf der Arbeit darauf zurückgreifen zu können.

Im folgenden werden nun Charakteristika dieser Klassiker vorgestellt. Die zwei Seiten der amerikanischen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts — „the supernatural and nature“ — werden nacheinander besprochen.. Zunächst möchte ich mich mit den für diese Arbeit relevanten Motiven und Bildern der Transzendentalisten beschäftigen. Zu den Transzendentalisten zählen Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Walt Whitman, Bronson Alcott, Margaret Fuller und viele weitere. Meine Beschränkung auf Emerson und Thoreau ist darauf zurückzuführen, daß diese beiden Autoren von Auster am häufigsten als Quelle für transzendentalistische Ideen verwendet werden.

1.1 Ralph Waldo Emerson

Ralph Waldo Emerson (1803–1882) studierte von 1817 bis 1820 in Harvard, verdingte sich von 1821 bis 1826 als Lehrer und wurde 1829

Pastor einer unitarischen Kirche. Drei Jahre später trat er vom Amt des Pastors zurück. Er reiste nach Europa, wo er Coleridge, Wordsworth und Carlyle traf. Schließlich ließ er sich 1834 in Concord, Massachusetts, nieder und startete eine neue Karriere als Schriftsteller und Redner. Um ihn herum gruppierte sich dort die bekannte „Concord School“, in der Berühmtheiten wie Bronson Alcott, Nathaniel Hawthorne, Margaret Fuller und Henry David Thoreau zusammentrafen.

Emersons literarisches Werk besteht zu einem großen Teil aus Essays, die aus seinen Vorträgen entstanden sind. Darüber hinaus gibt es umfangreiche Tagebücher und Gedichtsammlungen. Emersons Werke sind komplexe Gebilde, sie sind schwierig und anspruchsvoll. Sie wirken auf den heutigen Leser oft ungeordnet. Der Transzendentalismus ist eine Bewegung, die philosophische, literarische und religiöse Ansatzpunkte integriert und zu einer eigenen, hochgradig eklektischen Theorie zusammenfügt. Ein wichtiges Eckdatum dieser Theorie ist der Begriff der *self-reliance*, der romantischen Vorstellung des autonomen Individuums, der sich mit der Einordnung des Individuums in seine Umgebung, die Natur, reibt. Die Natur ist von der *Over-Soul*, der All-Seele durchwirkt, die für den übergeordneten Zusammenhang aller Dinge steht, und auf die jedes Individuum Zugriff hat, wenn es sich für ihren Einfluß öffnet.

Im folgenden werden drei Aspekte des Transzendentalismus zusammengestellt, die für die Erörterung von Austers Werken wichtig

sind: das transzendentalistische Inspirationserlebnis, die Doppelnatur der menschlichen Existenz und Emersons Theorie der Sprache und der Aufgaben des idealen Dichters.

1.1.1 Das transzendentalistische Inspirations- erlebnis: Sehen und Sein

Das transzendentalistische Inspirationserlebnis ist eins der wichtigsten Motive für diese Arbeit. Bei Emersons Begriff der Inspiration geht es um die Verbindung zwischen der All-Seele und dem Individuum. In Emersons Ideenwelt gibt es hinter dem unmittelbar Wahrgenommenen einen jenseitigen Zusammenhang. Das wahrgenommene Objekt kann auf diesen Zusammenhang verweisen und den Wahrnehmenden dazu inspirieren, die Welt hinter der Fassade zu schauen. Ein 'Objekt' kann dabei natürlich sein oder menschengemacht. Der Versuch, die Natur zu ergründen, führt allerdings auf direkterem Wege zur Metaphysik, als der Blick etwa auf die Stadt, deren Ursprung in diesseitiger Städteplanung zu liegen scheint. Die rechte Einstellung zur Umgebung läßt jedoch auch das Konstruierte und Kalkulierte als mittelbar natürlich erscheinen. Zunächst werden nun die Mechanismen beschrieben, nach denen Emerson zufolge die Inspiration stattfindet.

Voraussetzung für Inspiration ist laut Emerson die Unabhängigkeit des Individuums, die in der realen Welt Einsamkeit bedeutet — in einer idealen Welt ist das Individuum auch in Gesellschaft unabhängig. Die Natur ist als Umgebung des Individuums und physische Manifestation der All-Seele der Katalysator für die Inspiration. Die Einsamkeit verschafft dem Individuum die nötige Ruhe, um sich den Einflüssen und Eindrücken der Natur hinzugeben. Es kann sich der Kommunikation mit der All-Seele öffnen und die innere Stimme vernehmen. Das Zwiespältige an dieser Inspiration ist, daß man den Zugang zur metaphysischen Instanz der All-Seele braucht, um die innere Stimme zu hören — den Zugang zu sich selbst und seiner Bestimmung erhält man einzig durch die Verbindung zu etwas außerhalb des Selbst. Das Individuum ordnet sich damit in den natürlichen Zusammenhang ein und gewinnt durch die Gebote der inneren Stimme seine Identität.

In Gesellschaft anderer Menschen wird die Beziehung zur Natur durch soziale Verhaltensweisen gestört, da man oft darauf bedacht ist, sich den Mitmenschen gegenüber so zu verhalten, wie sie es von einem erwarten. In einer idealen Welt wäre Einsamkeit keine Vorbedingung für die inspirative Stimmung, da man sich nicht von sozialen Verhaltensmustern lenken ließe. In der realen Welt ist aber die Einsamkeit eine notwendige Voraussetzung für die Unabhängigkeit, und man muß frei von sekundären Interessen sein, um sich in den natürlichen Zusammenhang

einzugliedern und zu sich selbst zu finden. Über die ‘innere Stimme’ schreibt Emerson: „These are the voices which we hear in solitude, but they grow faint and inaudible as we enter into the world“ (178). Elizabeth Dunn schreibt in einem Aufsatz über Emerson und Inspiration: „Solitude, then, is the ‘key to the *modus* of inspiration.’“⁸

Die Inspiration ist eine mystische Erfahrung, hängt also nicht unmittelbar von den Sinnen ab; wohl aber mittelbar, insbesondere vom Auge. Zur Beschreibung des Inspirationserlebnisses kann nichts besser geeignet sein als Emersons bekannte und wunderschöne Passage aus dem Essay *Nature*:

Standing on the bare ground, —my head bathed by the blithe air, and uplifted into infinite space, —all mean egotism vanishes. I become a transparent eye-ball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or particle of God. (10)

Berühmt ist diese Passage nicht nur durch die Karikaturen des ‘durchscheinenden Auges’, sondern vor allem durch ihre Eindringlichkeit und die Präzision, mit der sie trotz des emotionalen Überschwangs formuliert ist. Die Beschreibung dieser Inspiration muß inhaltlich zweierlei leisten:

⁸ Elizabeth Dunn, “‘A Deranged Balance’: Emerson on Inspiration” in *The Cast of Consciousness: Concepts of the Mind in British and American Romanticism*, eds. Beverly Taylor and Robert Bain (New York: Greenwood Press, 1987): 145.

es muß beschrieben werden, wie das Individuum sich rückhaltlos den Einflüssen der Natur öffnet, wie das Individuum den gemeinen Egoismus hinter sich läßt und sogar bis zur Selbstaufgabe geht. Gleichzeitig muß beschrieben werden, wie es durch die Empfängnis der Inspiration neu geschaffen wird. Paradoxe Weise entsteht das Individuum durch seine Aufgabe. Bei allem Zurücktreten des Individuums in der Aussage des Zitats, wird doch die Person („I“, „my“, „me“) nicht weniger als sechsmal erwähnt. Auch formal wird die Person in diesem Stückchen Text durch die Aufgabe und Hingabe ihrer selbst kreiert.

Die Natur ist dabei als inspirative Umgebung wichtig, weil sie im transzendentalistischen Gedankengut ein Symbol spiritueller Kräfte ist. Das Auge erschließt den Zugang zu den Symbolen und öffnet damit die Seele für neue Einflüsse aus der *Over-Soul*. Insbesondere bei Emerson ist es dabei zweitrangig, ob das Symbol unmittelbar natürlich ist oder mittelbar — das Produkt eines natürlichen Wesens. Für ihn können auch kulturelle Güter Anstoß zur Inspiration sein; den rechten Beobachter inspiriert auch das Industriegebiet: „Readers of poetry see the factory-village, and the railway, and fancy that the poetry of the landscape is broken up by these; [...] but the poet sees them fall within the great Order not less than the bee-hive, or the spider’s geometrical web“ (455). Der Blick muß die Transzendenz eröffnen: „Every object rightly seen unlocks a new faculty of the soul“ (25).

Die Inspiration entsteht in der Interaktion des Individuums mit seiner Umwelt auf eine nicht rationale Art, die, wie gesagt, einerseits eine Selbstaufgabe und andererseits die eigentliche Entstehung des Individuums bedeutet. Die Objekte der Umgebung öffnen dem Individuum durch ihre Symbolnatur den Zugang zur All-Seele. Das Objekt an sich ist dabei unwichtig — es gewinnt seine Bedeutung einzig durch seine vermittelnde Funktion, durch seine Transzendenz.

Die prominente Bedeutung des Auges im Bild des durchscheinenden Augapfels stützt sich auf die seit Platon übliche Rangfolge der Sinnesorgane. In der Tat läßt sich das Inspirationserlebnis vor dem bereits erläuterten Hintergrund — die Hingabe des Selbst in der Wahrnehmung in Harmonie und Tateinheit mit dem Entstehen einer authentischen Identität — auf die Formel bringen, daß Sehen und Sein in der Inspiration verschmelzen. Alan Hodder formuliert dies in *Emerson's Rhetoric of Revelation* prägnant so: „In the instant of revelation, vision and being coalesce“.⁹

Diese Idee einer Inspiration und das konkrete Bild des durchscheinenden Auges als Symbol für die transzendentalistische Inspiration stehen bei Auster Pate, wenn er etwa in *City of Glass* über seinen Protagonisten Quinn schreibt, dieser ließe sich von den Straßen der Stadt

⁹ Alan D. Hodder, *Emerson's Rhetoric of Revelation: "Nature," the Reader, and the Apocalypse within* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1989): 92.

steuern, und indem er sich auf ein sehendes Auge reduziere, entkäme er der Pflicht zu denken und fände so inneren Frieden: „[...]B]y reducing himself to a seeing eye, he [Quinn] was able to escape the obligation to think. [...] On his best walks he was able to feel that he was nowhere“ (NYT 4). Doch dazu später mehr.

1.1.2 Emersons Konzept des doppelten Bewußtseins

Im Transzendentalismus spielt die Idee der menschlichen Seele eine große Rolle. Über sie hat man Zugang zur All-Seele, der metaphysischen Ordnung. Aber die Transzendentalisten sind sich des Konflikts zwischen der seelischen und der intellektuellen Seite der Individuen bewußt. Emerson nennt die innere Stimme oder die Einsichten der Seele „Reason“ und die rationalen, aufgeklärt vernünftigen Denkweisen des Menschen „Understanding“. Den Abgrund zwischen beiden tauft er die *double consciousness*. In seinem Essay „The Transcendentalist“ schreibt er:

The worst feature of this double consciousness is, that the two lives, of the understanding and of the soul, which we lead, really show very little relation to each other, never meet and measure

each other: one prevails now, all buzz and din; and the other prevails then, all infinitude and paradise [...]. (205-6)

Diese Unterscheidung eines intuitiven Zugangs zu spirituellen Wahrheiten im Gegensatz zur berechnenden, logisch sicheren Schlußweise des Intellekts hört sich heute beinahe wie ein Gemeinplatz an. Eine Patentlösung zum Umgang mit diesen zwei Seiten des Menschen bietet auch Emerson nicht an. Er rät, ein gütliches Nebeneinander oder bestenfalls eine Balance anzustreben. Der Abgrund zwischen beiden verläuft ähnlich wie der Abgrund zwischen dem autarken Individuum, das unabhängig von sozialen Zwängen mit der spirituellen Quelle der Natur in Verbindung treten kann, und dem sozialen Wesen Mensch; seine Überbrückung ist nicht möglich. Emerson schreibt in „Fate“, daß eine Vermittlung dieser antagonistischen Impulse ein Zirkusakt sei, der Fingerspitzengefühl, Übung und nicht zuletzt wahrscheinlich auch eine glückliche Hand verlange: „A man must ride alternately on the horses of his private and his public nature, as the equestrians in the circus throw themselves nimbly from horse to horse“ (966).

Die Doppelung des Bewußtseins erwächst aus Emersons Idealismus auf der einen Seite und seiner Erfahrung mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit auf der anderen. David M. Robinson spricht vom „chasm between his [Emerson's] conception of life and his experience of it“¹⁰.

¹⁰ David M. Robinson, *Emerson and the Conduct of Life: Pragmatism and Ethical*

Zwar braucht es die Autarkie des Individuums für die Inspiration, aber für das Umsetzen von Reformen und Erneuerungen im Zusammenleben ist der Dialog notwendig, oder wie Robinson formuliert: „The wellsprings of character may rest in the individual's access to the universal soul, but it is brought to life only in social interaction.“¹¹

Der Gedanke des Nebeneinanders von Seele und Intellekt ist weit verbreitet. Man findet ihn bereits bei Plato, für den bekanntlich die mathematischen Fähigkeiten (also der Intellekt) eine hohe Stufe der Entwicklung darstellten, aber dennoch nur eine notwendige Vorbedingung für die höhere Erkenntnis des Guten war. Darauf wird im Zusammenhang mit Poe näher eingegangen, dessen Protagonisten (vor allem in Detektivgeschichten) als eine Mischung aus Dichter und Mathematiker beschrieben werden. Terminologisch orientiert sich Emerson am deutschen Idealismus (Kant: Vernunft und Verstand), vermittelt durch Coleridge und Carlyle. Die Trennung von „Reason“ und „Understanding“ hat sich auch in der Psychologie durchgesetzt. So schreibt Martin Bickman in einem Aufsatz über die amerikanische Romantik und C. G. Jung: „In more explicitly psychological terms, the Soul, or, as Emerson also calls it, the Reason, and the Understanding, correspond to the dual centres of the psyche, the self and the ego“.¹²

Purpose in the Later Work (Cambridge: Cambridge University Press, 1993): 57.

¹¹ Robinson, *Emerson and the Conduct of Life*: 77.

¹² Martin Bickman, *The Unsounded Centre: Jungian Studies in American*

Diese psychologische Interpretation der Doppelnatur des Bewußtseins hat auch in die Literaturwissenschaft Einzug gehalten. Das gesellschaftliche Zusammenleben und seine Organisation in immer größeren Ballungsgebieten drängt das Mystische ins Abseits. William A. Bridges erläutert diese Zusammenhänge in seinem Aufsatz über die Transzendentalisten und Psychotherapie bereits im Jahr 1969 sehr anschaulich: „Emerson saw the degree to which his society had managed to ‘demythify’ life“.¹³ Die Klage über die „Entmythologisierung“ ist im ausgehenden zwanzigsten Jahrhundert ein recht üblicher Ansatz zur Kritik an der Aufklärung und der Moderne. Aber im neunzehnten Jahrhundert bedurfte es sicher einigen Weitblicks, um diese Tendenzen erkennen zu können. Die Entmythologisierung, die aufklärerische Erklärungswut und der Zwang zur intellektuellen Reduktion der Welt auf logische Folgen erster Annahmen, nimmt den Dingen ihren Symbolcharakter und läßt nur noch Material für den Intellekt übrig. Die seelisch-transzendente Seite des Menschen wird in den Hintergrund gedrängt. Das auf den Intellekt eingeschränkte Individuum sieht sich Umständen ausgesetzt, aus denen es rational die beste Handlungsweise berechnet. Als Handlungsmotivation sind nur unmittelbar hedonistisch-utilitaristische Überlegungen vorhanden und keine Orientierung an

Romanticism (Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1980): 88.

¹³ William E. Bridges, “Transcendentalism and Psychotherapy: Another Look at Emerson” in *American Literature* 41 (1969): 160.

Idealen mehr. William Bridges schreibt dazu:

The picture [...Emerson] draws of the modern man reminds one of Riesman's other-directed man with the internal "radar screen" who forever scans the social horizon for signals by which to steer. Emerson's "decorum" refers not to manners but to behavior that is shaped to meet the expectations of others [...] of what he ought to do in such and such a situation.¹⁴

Man darf nicht vergessen, daß „modern man“ hier mit „Mensch der Neuzeit“ zu übersetzen ist, denn Emerson kannte die Moderne nicht in unserer heutigen Form. Man darf auch nicht vergessen, daß Emerson keinesfalls meinte, man solle die intellektuelle Seite seiner selbst vernachlässigen, sondern er sah schon damals ein Ungleichgewicht, eine Vernachlässigung der seelischen Verfassung des Menschen zugunsten der Rationalität. Ein vom natürlichen Zugang zu spirituellen Einsichten entfremdeter Mensch entspricht dem Gegenteil des romantischen Genies, das durch den Glauben an die eigene Erkenntnisfähigkeit alte Fesseln gesellschaftlicher Reglementierungen sprengt. Gesellschaftliche Reglementierungen sind selbstverständlich zum Wohle des Zusammenlebens notwendig, aber ihre Institutionalisierung sollte temporären Charakter haben, und zur Veränderung der Institutionen braucht es Ideale. Ohne Zugang zu spirituellen Quellen paßt man sich den allgemein anerkannten

¹⁴ Bridges, "Transcendentalism and Psychotherapy" in *American Literature* 41: 161.

Wahrheiten an, und die gesellschaftlichen Institutionen erstarren in ihrer Form, so daß sie die Entfaltung der Individuen und den Fortschritt behindern, anstatt ihn zu fördern.

Die Form des „decorum“, wie Emerson sie beschreibt — als Gegensatz zum inspirierten Leben — verwendet Auster genau auf diese Weise. Auster knüpft die natürliche Umgebung an die Inspiration und die Stadt an das Verhalten, das sich daran orientiert, was erwartet wird. Marco Stanley Fogg lebt in *Moon Palace* eine Zeitlang im Central Park und erklärt: „If the streets forced me to see myself as others saw me, the park gave me a chance to return to my inner life“ (*MP* 58; siehe dazu weiter unten in dieser Arbeit das Kapitel 4).

Diese rationale Seite entspricht außerdem der Lacanschen Auffassung vom Individuum, das sich durch die Fügung in die symbolische Ordnung (also in die Zivilisation) in seinem Verhalten determiniert. Lacan nennt allerdings die inspirierte Seite des Individuums ‘das Imaginäre’ und erklärt sie zur Schwärmerei, die mit der Realität nichts zu tun habe.

1.1.3 Emersons Sprachphilosophie und der ideale Dichter

Die heutige Sprachphilosophie ist, mit Emersons idealistischen Begriffen ausgedrückt, stark von „Reason“ geprägt und wenig von „Understanding“. Bei allen verschiedenen Verzweigungen der Theorie ist die herrschende Meinung heute die, daß es keinen Zusammenhang zwischen Sprache und Realität gibt, weil er nicht erklärt werden kann.. Sprache braucht die Realität fast nicht mehr, sie definiert sich selbst. Man kann die Verwendung und die Bedeutung von Worten aus Wörterbüchern lernen, von einer hierarchischen Verankerung der Wortinhalte in der Realität geht man gemeinhin nicht mehr aus. Den Zusammenhang zwischen Sprache und Welt kann man wie Wittgenstein in einem Isomorphismus suchen (einem Regelwerk, das beschreibt, wie die Sprache den Gehalt der Realität abbildet), oder man kann ihn wie Benjamin Whorf erklären, indem man postuliert, daß die Sprache die Realität schafft, da semantische Kategorien unsere Wahrnehmung im voraus einschränken. Mit Saussure wird die Sprache zum Regelwerk, das wie die Mathematik außer assoziativen, grammatischen und logischen Relationen keinerlei Verbindung zu einer Entität außerhalb des eigenen Systems hat.

Im Gegensatz dazu ging Emerson davon aus, daß Sprache mehr als eine rein zufällige Konvention von Lauten, Worten und grammatischen Strukturen ist, die sich durch ihre Beziehung zueinander selbst definieren. Die Hierarchie ist klar gegeben: die Sprache beschreibt die Welt und hat nach transzendentalistischem Ideal die Fähigkeit, durch ihren Bezug zur Natur der Dinge universelle Wahrheit zu symbolisieren. In seinem Essay *Nature* erklärt Emerson diese Symbolfunktion deutlich und knapp:

1. Words are signs of natural facts.
2. Particular natural facts are symbols of particular spiritual facts.
3. Nature is the symbol of spirit. (20)

Emerson geht also von einer inhaltlich symbolischen Beziehung zwischen Sprache und Natur aus. Auf die gleiche Weise, wie der Zugang zur Inspiration verstellt sein kann, kann auch der wahre Gebrauch der Sprache ausgeschaltet sein. Worte eröffnen nicht allein einen Zugang zu Wahrheiten, sondern es hängt vom Sprecher ab, welche Inhalte die Worte transportieren können. Ein korrumpierter Sprecher oder ein Rationalist kann die Sprache mißbrauchen:

A man's power to connect his thought with its proper symbol [...] depends on the simplicity of his character, that is, upon his love of truth [...]. The corruption of man is followed by the corruption

of language. When simplicity of character and the sovereignty of ideas is broken up by the prevalence of secondary desires, [...] old words are perverted to stand for things which are not [...].
(22)

So ist also die wahrheitsvermittelnde Funktion der Sprache fortwährend gefährdet. Die Natur und die Inspiration aus der Natur können die Sprache erneuern und ihr die Funktion zuordnen, Wahrheit zu vermitteln. Die Zivilisation steht mit ihrem Festhalten an Traditionen und der Betonung der rationalen Seite des Individuums der Erneuerung im Weg. Traditionen sind notwendig, aber immer nur als Übergangsstadium, als Ausgangspunkt für die nächste Erweiterung. „The only sin is limitation“ (406), schreibt Emerson in „Circles“, und in „Fate“: „Every spirit makes its house; but afterwards the house confines the spirit“ (946).

Für die Transzendentalisten war es die Aufgabe des (idealen) Dichters, der Sprache wieder zu ihrer ursprünglichen Aussagekraft zu verhelfen: „[...]he poet is the Namer or Language-maker“ (456-7). Der Dichter sollte, von Institutionen wie der Tradition unbeeindruckt, als Individuum der Natur gegenüberstehen, sie schauen und den Dingen sprachlich gleichkommen, die Symbole der Natur erkennen, die Verbindung zur aktuellen Lebenswelt herstellen und sie in Worte fassen: „The condition of true naming, on the poet's part, is his resigning himself to the divine *aura* which breathes through forms“ (459).

Die Betonung der Unabhängigkeit von Traditionen im idealen Dichter ist sicher darauf zurückzuführen, daß die amerikanische Literatur dieser Zeit sich immer noch stark an europäischen Vorbildern orientierte und so dem Leben in der Neuen Welt nicht gerecht wurde. Emerson suchte den authentisch amerikanischen Dichter, den er später in Walt Whitman fand. Diesem Dichter kam es zu, die neuen Eindrücke des Lebens in der Neuen Welt zu schildern. Für diese Aufgabe mußten dichterische Konventionen und sprachliche Traditionen über Bord geworfen werden. So schreibt John T. Irwin über Whitman: „To call objects by their right names means to call them by their original names. It is an Adamic task that reminds us of Whitman’s effort to recapture the language of physical objects in his role as poet of the Edenic New World.“¹⁵

In dieser Formulierung mit all den biblischen Konnotationen erkennt man schon die Figur des Stillman Senior aus Austers *City of Glass*. Dieser Stillman hält sich für das Genie, das die Sprache revolutioniert und den Menschen so wieder zu ihrer ursprünglichen Einheit mit Gott verhilft. Er hält sich detailliert an Emersons Forderungen, wenn er erklärt: „Anything for the truth. No sacrifice is too great“ (*NYT* 90). Auch seine konkreten Ambitionen sind einem wörtlich genommenen Emerson aus dem Mund gestohlen: „[...] I am in the process of inventing

¹⁵ John T. Irwin, *American Hieroglyphics* (New Haven, CT: Yale University Press, 1980): 29.

a new language“ (NYT 91). Stillman wird zur Karikatur des optimistischen Emerson.

1.2 HENRY DAVID THOREAU

Heute ist Henry David Thoreau (1817 – 1862) wahrscheinlich der bekannteste der Transzendentalisten, bekannter sogar als Emerson, obwohl das zu Lebzeiten der beiden anders war, zumindest wenn man vom Bekanntheitsgrad über die Grenzen von Concord hinaus spricht. Thoreau war der einzige der Transzendentalisten, der in Concord geboren war. Er blieb sein ganzes Leben dort und war kein großer Freund von weiten Reisen — “I have travelled a good deal in Concord“ (326), schrieb er.

In Concord war Thoreau allerdings auch zu Lebzeiten wohlbekannt, da sein exzentrisches Experiment, in den Wald zu ziehen, dort selbst eine Hütte zu bauen (mit einer von Emerson geliehenen Axt) und weitestgehend als Selbstversorger zu leben, in dem kleinen Ort für Gesprächsstoff sorgte. Das brachte Thoreau den Argwohn und Spott — mitunter natürlich auch die Bewunderung — seiner Nachbarn ein. Über die Erfahrungen mit dem autarken Leben in der Natur schrieb Thoreau das Buch *Walden; or, Life in the Woods*, eine einzigartige Analyse der

Gesellschaft aus der Distanz und doch gleichzeitig aus der Nähe, die ihre kritischen Gedankengänge fast immer metaphorisch über Naturbeschreibungen entfaltet. Heute ist wahrscheinlich Thoreaus „Resistance to Civil Government“ beziehungsweise „Civil Disobedience“ sein meistzitiertes Werk, ein Plädoyer für den zivilen Ungehorsam oder die Pflicht des Bürgers, jede seiner Handlungen mit dem eigenen Gewissen abzumachen und sich nicht mit dem anspruchsloseren Gütesiegel der Gesetzeskonformität zufriedenzugeben. Thoreau hatte sich geweigert, eine Kopfsteuer zu zahlen, von der der Mexiko-Krieg mitfinanziert wurde, und war dafür ins Gefängnis gegangen. Dort saß er allerdings nur eine Nacht ein, bis ungebetene Freunde die Steuer für ihn bezahlten.

Thoreau lebte von 1840 bis 1843 in Emersons Haus und half ihm dort handwerklich. Zuvor hatte Thoreau in Harvard studiert und sich als Lehrer versucht. Diesen Beruf gab er auf, um zu schreiben. Gelegentlich arbeitete Thoreau als Landvermesser und in der Fabrik seines Vaters, er hielt wie Emerson Vorträge, aber insgesamt ging er keiner Beschäftigung nach, die seine Nachbarn in Concord anerkannt hätten.

In Emerson fand er nicht nur einen Seelenverwandten, sondern auch einen Freund, wenngleich die beiden in ihrem Temperament kaum unterschiedlicher hätten sein können. Thoreau war im Gegensatz zu Emerson ein bodenständiger Typ, handwerklich begabt und erdnäher in

seinen Gedankengängen. Wo Emerson den Dichter als Menschen beschreibt, der sich ganz der heiligen Aura widmet, die die Objekte durchhaucht, da formuliert Thoreau so: „He would be a poet [...] who nailed words to their primitive senses, as farmers drive down stakes in the spring“ (WT 676).

Wenn Thoreau auch erdnäher war, so kann man trotzdem nicht behaupten, daß er weniger fordernd sich selbst oder seinem Leser gegenüber gewesen wäre. Die Gestaltung seines Lebens nahm Thoreau sehr ernst, er ließ sich keineswegs treiben, wie es aus der Sicht der Bürger von Concord vielleicht ausgesehen haben mag. Gegen das unreflektierte Leben schrieb er: „I went to the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life [...]. I wanted to live deep and suck out all the marrow of life“ (394). Seine Bücher sind mindestens so anspruchsvoll und schwierig wie die Emersons. Thoreau wirkt in seinen Texten aber wütender, er spottet und kann beißend zynisch, ironisch und witzig sein. Thoreau teilte Emersons tiefe Verbundenheit zur Natur, aber für den praktischeren Thoreau bedeutete diese Verbundenheit, daß er auszog, um im Wald zu leben.

Thoreau war ein Gesellschaftskritiker, der sich deutlich gegen das Konsumdenken, die Schaffung künstlicher Bedürfnisse und entfremdeter Arbeit wandte. Oft ist man bei der Lektüre von *Walden* an Marx erinnert, jedoch ist Thoreau nicht auf eine Revolution der Gesellschaft aus, son-

dern auf die Revolution im Innern der Individuen. Ganz im transzendent-
alistischen Sinne sollte das Individuum sein Dasein auf Harmonie mit
der Natur, auch mit seiner eigenen Natur, ausrichten. Der Standpunkt,
den man vom Leben in der Natur aus gewinnt, ermöglicht einem den
Weitwinkelnblick auf das Treiben der Gesellschaft, eine metaphysische
Position, von der aus die größeren Zusammenhänge distanzierter erkannt
und kritisiert werden können. Diese metaphysische Position fehlt zum
Beispiel Austers Figur des Terroristen, Benjamin Sachs in *Leviathan*:
dieser Terrorist hat zwar Thoreau zum Vorbild, aber er ‘argumentiert’
mit kulturellen Symbolen (d. h. er sprengt Nachbildungen der
Freiheitsstatue in die Luft) und kommuniziert sein Anliegen über die
Strukturen eines marketing-zentrierten Kapitalismus, den er kritisieren
möchte. Kein Wunder also, daß Auster eine selbstgebaute Bombe zum
gewaltsamen Ende der Weltverbesserung des Benjamin Sachs werden
läßt.

Für die Analyse von Austers vielfältigen Anspielungen auf Texte
Thoreaus ist vor allem dessen Sicht der Entfremdung des Menschen von
der Natur wichtig. Im folgenden Abschnitt wird kurz erklärt, wo Thoreau
Grenzen zwischen natürlicher Umgebung, notwendiger Veränderung
dieser Umgebung durch den Menschen und überflüssiger Denaturierung
zieht.

1.2.1 *Walden*, der Mensch und seine Wohnung

Walden ist mehr als die metaphorisch angereicherte Beschreibung eines Lebens-experiments: das Buch ist so aufgebaut, daß es im Leser eine Wirkung hervorzurufen vermag, die dessen Einstellungen zu sich selbst und der Welt, in der er lebt, verändern soll. Der Leser soll befreit werden von seinem Prestige-denken, von der Fernsteuerung seiner Wünsche durch Konsum und Kommerz, er soll sich auf seine natürlichen Bedürfnisse besinnen und sein Leben dementsprechend verändern. Hershel Parker schreibt, *Walden* sei „so profoundly liberating that from the reading of it men and women would date new eras in their lives“ (NA 711).

Dabei geht Thoreau trotz der vordergründigen Unzugänglichkeit seiner Texte sehr geschickt mit seinen Lesern um: er überhäuft sie nicht mit Behauptungen und Forderungen, und er verlangt ihnen nicht ab, sich sofort all ihrer gewohnten Verhaltensweisen zu entledigen. Ohne sie direkt aufzufordern, allein durch Beschreibungen dessen, was jeder sehen kann, sucht Thoreau die Leser auf seine Seite zu ziehen, und er beginnt auf der Basis von Alltäglichkeiten, um allmählich und zunehmend intensiv gesellschaftliche Institutionen zu kritisieren: „He ultimately wants the reader to re-evaluate any institution, from the Christian religion to the

Constitution of the United States, but first he makes the reader work up his courage by re-evaluating on a smaller scale“ (NA 711).

Am Ende geht es darum, wie der Mensch in dieser Welt lebt. Da Thoreaus Ansatzpunkt nicht die Gesellschaft ist oder sonst eine abstrakte Institution, sondern stets das konkrete Individuum, geht es darum, wie jeder Mensch sich sein Leben einrichtet, was er tut und was er läßt. Die gesellschaftskritischen Elemente ergeben sich daraus, daß die Kritik an einem bestimmten Lebensstil eine Kritik am Zusammenleben impliziert. Daß das Zusammenleben wirklich funktioniert, wenn jedes Individuum sich natürlich und authentisch verhält, wird durch das garantiert, was Emerson als *Over-Soul* bezeichnet: eine der Natur innewohnende Harmonie. Schließlich leben die Tiere im Wald auch zusammen, ohne sich zu verstellen oder hübsch anzuziehen.

Das natürliche und authentische Leben ist ein wichtiger und schwieriger Punkt bei Thoreau, und wie ernst es ihm selbst damit war, bewies er mit dem Experiment des kargen Lebens in der Hütte am Walden Pond. Dem Menschen sind aber, was die Naturnähe betrifft, Grenzen gesetzt: er kann nicht wie andere Geschöpfe schutzlos überleben, er braucht Kleidung und somit eine größere Distanz zur Natur. Der Mensch muß sich eine eigene Welt erst schaffen, in der er überlebensfähig ist, und diese zivilisatorische Welt stellt eine Entfremdung von der Natur dar. „Die Entfremdung des Menschen von der Natur ist letztlich nicht rückgängig zu

machen, sie bestimmt seine Existenz“¹⁶. Thoreau unternahm für sich selbst den Versuch, die Distanz zur Natur bis an die Grenzen des Menschenmöglichen zu verringern. Seinem Leser rät er das nicht, sondern er versucht, ihm die Einsicht zu vermitteln, daß man die Entfremdung von der Natur auf ein vernünftiges und vertretbares Minimum reduzieren soll.

Vernünftig und vertretbar ist die Verwendung derjenigen selbstgemachten Hilfsmittel, die nicht vermeidbar sind. Zwar stellt es genau genommen eine Entfremdung von der Natur dar, sich überhaupt zu kleiden, aber da der Mensch keinen natürlichen Schutz vor Temperaturschwankungen und ähnlichen Unbilden hat, kein Fell und eine dünne Haut, ist Kleidung notwendig. Es ist allerdings nicht notwendig, sich nach bestimmten Bräuchen oder gesellschaftlichen Codes zu kleiden. Das ist eine unvernünftige Entfremdung, die das Individuum nur behindert, und die Zeit und Geld kostet. Das Thema der Kleidung eignet sich darüber hinaus gut, um mit dem Leser Einverständnis über Sinn und Unsinn gewisser Marotten der Menschen zu erlangen, ohne ihn mit großen philosophischen Gedanken zu verprellen. So plaudert Thoreau in *Walden* in leichtem Ton über Kleidung und bringt ganz elegant den Leser auf seine Seite:

¹⁶ Dieter Schulz, *Amerikanischer Transzendentalismus* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997): 29.

Only they who go to soirées and legislative halls must have new coats, coats to change as often as the man changes in them. [...] I say, beware of all enterprises that require new clothes, and not rather a new wearer of clothes. If there is not a new man, how can the new clothes be made to fit? [...].

Our outside and often thin and fanciful clothes are our epidermis or false skin, which partakes not of our life, and may be stripped off here and there without fatal injury [...]. (341)

Hier stimmt der Leser gerne zu und gewinnt Mut, später auch auf politischer und gesellschaftlicher Ebene die Notwendigkeit als Maßstab zu wählen und sich gegen allgemeine Bräuche zu stellen, die keinen Nutzen, wohl aber Probleme bringen. Vielleicht ahnt der Leser noch nicht, wie ernst dieses Unterfangen ist. Thoreau stellt sich ohne Wenn und Aber der Natur und untersucht sie beinahe fanatisch, um sich in ihr zu Hause fühlen zu können. Sich dieser Freiheit und unbedingten Motivation auszuliefern verlangt sehr viel Mut, und es birgt sehr viele Gefahren.

Aber Thoreaus Kommentar über die Kleidung ist nicht nur ein Mutmacher, er zeigt auch auf dieser banalen Ebene Thoreaus Denkweise: Kleidung ist eine falsche Haut, sie ist nicht natürlich, so daß man sie auf ein vernünftiges Maß reduzieren sollte. Zwischen Kleidung und Haut verläuft jene Grenze zwischen Kultur und Natur, und nur angemessene Kleidung erlaubt, daß man sie als zweite Haut trägt, daß man sich mit ihr identifiziert und anhand von ihr identifiziert wird. Die Distanz zur Natur ist so klein wie möglich zu halten: „Die Natur ist für

Thoreau wie für Emerson das ursprüngliche Haus des Menschen. Adam und Eva bedurften des gebauten Hauses ebensowenig wie der Kleidung. Mit dem Sündenfall ging die Harmonie von Mensch und Natur verloren [...]. Das ist der 'Sündenfall', den es zu stornieren gilt.“¹⁷

In Austers Geschichten (besonders in *Ghosts* und *Moon Palace*) übernimmt die Kleidung der Protagonisten oft genau diese Funktion, Fremdbestimmung und Entfremdung anzudeuten. So wird Blue in *Ghosts* von Fremden eingekleidet, und sein Leben ist fortan von Fremden bestimmt. Marco Stanley Fogg trägt den Mantel seines verstorbenen Onkels; Quinn ist nackt, bevor er ins Nichts verschwindet.

Aber Kleidung ist natürlich nur diejenige zweite Haut, die uns am nächsten ist. Ein weiteres Symbol der Fremdheit des Menschen in der Natur ist das Haus oder die Wohnung: Austers Protagonisten verlieren fast alle ihre Wohnung zusammen mit ihrer Verankerung im gesellschaftlichen Leben. Sie wohnen bei Fremden, oder Fremde wohnen plötzlich in ihrer Wohnung. Darüber hinaus ist natürlich die Stadt insgesamt wie das Haus eine Entfremdung von der natürlichen Lebenswelt.

Ein sehr interessantes Motiv zur Beschreibung der Beziehung des Menschen zur Umwelt ist der Spaziergang. Der ziellose Spaziergang wird von Thoreau zur Kunst erklärt. Bevor man aufbricht, muß man sich von allen anderen Gedanken und Verpflichtungen lossagen. In „Walking“

¹⁷ Schulz, *Amerikanischer Transzendentalismus*. 24.

schreibt er: „If you are ready to leave father and mother, and brother and sister, and wife and child and friends, and never see them again—if you have paid your debts, and made your will, and settled all your affairs, and are a free man, then you are ready for a walk“ (WT 660). Der Spaziergang durch den Wald wird zum Abenteuer in der Natur, und dort soll man nicht einmal in Gedanken an die Gesellschaft gebunden sein. Austers Charaktere nehmen das Lossagen von allen Beziehungen, von dem Thoreau spricht, oft wörtlich.

Insbesondere in *Leviathan*, der Geschichte um Benjamin Sachs, der einen Bart trug „because Henry David had worn one“ (LEV 26), wird der Spaziergang, wie Thoreau ihn beschreibt, zum Aufbruch in ein neues Leben. Nicht nur Thoreaus Kompaß spielt dort eine Rolle; Sachs verirrt sich im Wald und erschlägt im Affekt einen Terroristen, kaum, daß er wieder aus dem Wald herausfindet. Um seine Schuld abzutragen, schlüpft er in dessen Rolle und wird zum „Phantom of Liberty“. Aus der Orientierungslosigkeit im Wald entsteht eine völlige Neuorientierung; Thoreau schreibt: „Every man has to learn the points of the compass again as often as he awakes [...]. Not till we are lost, in other words, not till we have lost the world, do we begin to find ourselves“ (459). Austers Protagonisten wandern oft ziellos durch die Stadt und verlieren sich dort, anstatt sich zu finden. Kleidung, Haus, Stadt und die gesamte Zivilisa-

tion deuten in Richtung des Lacanschen Weltbilds der psychisch erklärbaren 'Welt' aus sprachlichen und generell künstlichen Produkten.

Auch in *Ghosts* spielen Thoreaus Symbole eine wichtige Rolle. Auster sagt in einem Interview: „In *Ghosts*, the spirit of Thoreau is dominant [...], living with a kind of monastic intensity—and all the dangers that entails“ (RN 110). Auster versteht es, geschickt auf Thoreau hinzuweisen und den Geist des Transzendentalismus heraufzubeschwören, indem er subtil Themen Thoreaus und Emersons in die Geschichten flicht; oft, ohne die Erzählung zu unterbrechen.

1.3 EDGAR ALLAN POE

In Europa ist Edgar Allan Poe (1809 - 1849) wohl deutlich bekannter als seine transzendentalistischen Zeitgenossen. Er schuf mit Jacques Dupin den Prototyp des *armchair detective* und das bis heute beliebte literarische Genre der Detektivgeschichte. Auch das Genre der *Science Fiction* geht auf Poe zurück. Von seinen Werken kennt man zumindest „The Fall of the House of Usher“ und „The Raven“. Sicherlich sind Poes Werke auch deswegen in vielen Ländern ein Begriff, weil sie so „eminently

translatable“¹⁸ sind. Aber der Hauptgrund für die Berühmtheit von Poe liegt darin, daß seine Erzählungen und Gedichte es vermögen, jeden Leser zu faszinieren, ob professionell oder privat.

Poes Lebensführung scheint weniger stetig als die der Transzendentalisten, die Prioritäten gesetzt und ihr Ziel erkannt hatten. Poe heiratete 1835 heimlich seine dreizehnjährige Cousine Virginia, er verärgerte seine Verleger durch Unzuverlässigkeit und seine Trunksucht, so daß er immer wieder die Arbeit verlor. Schließlich trank er sich auf einer Wahlparty zu Tode, zwei Monate nachdem er einem Verein von Antialkoholikern beigetreten war. Wenn auch weniger stetig, so hatte Poes Leben doch mit dem der Transzendentalisten gemein, daß es vom Willen geprägt war, sich ohne Rücksicht auf gesellschaftliches Ansehen oder Gesundheit seinen Gedanken auszuliefern.

Edgar Allan Poe war ein großer Denker und Stilist. Er schrieb nicht nur unheimliche Geschichten, sondern er verfügte über eine hohe Intelligenz, er erschuf glasklar analytisch denkende und agierende Charaktere, und er brüstete sich damit, jede Geheimschrift entziffern zu können, die ihm die Leser des *Alexander's Weekly Messenger* zusandten.

Poe war Zeitgenosse Emersons und Thoreaus, und seine philosophischen und ästhetischen Positionen lassen sich mit Gewinn anhand

¹⁸ Thomas O. Mabbott, "Introduction" in *Collected Works of Edgar Allan Poe*, ed. Thomas O. Mabbott (Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1969-1993): xv.

— oder in Abgrenzung zu — der transzendentalistischen Gedankenwelt klären. Poe war kein Transzendentalist. Er hatte keinen positiven metaphysischen Glauben und richtete sein Leben auch nicht auf die Erfüllung eines Zweckes aus. Die Beziehung zu den Transzendentalisten war gespannt; Emerson nannte Poe den „jingle man“, und Poe äußerte sich in Kritiken spöttelnd über die metaphysische Grundposition und den eklektischen Stil der Transzendentalisten, zum Beispiel durch die Kommentare von „Psyche Zenobia“ in „How to write a Blackwood Article“:

“In the [...tone transcendental] the merit consists of seeing into the nature of affairs a very great deal farther than anybody else. This second sight is very efficient when properly managed. [...] Eschew, in this case, big words, get them as small as possible and write them upside down. [...] Put in something about the Supernal Oneness. Don't say a syllable about the Infernal Twoness.” (2: 342)

Die „Infernal Twoness“ gehört sicher zu Poes bevorzugten literarischen Themen. Im Gegensatz zu Emerson, der die zwei Seiten des Menschen in einer höheren Einheit aufgehoben sah, porträtiert Poe das Individuum als unversöhnlich gespalten. Seine Erzählung über „William Wilson“ bringt die Sache auf den Punkt: Wilson begegnet seinem eigenen Doppelgänger, seinem personifizierten Gewissen. Die Spaltung des Individuums ist nicht überwindbar. Einheit wird höchstens im Tod erreicht, der

aber auch für William Wilson lediglich das Ende markiert und nichts Versöhnliches hat. Poe beschäftigt sich nicht mit dem ‘natürlichen’ Menschen, sondern mit dem Unnatürlichen, Übernatürlichen und psychisch Kranken, das Teil von jedem Menschen sei.

Man darf natürlich nicht vergessen, daß Poes Erzählungen einer ganz anderen Gattungstradition angehören als die Essays der Transzendentalisten. Emerson und Thoreau lesen Symbole in der Welt. Sie versuchten in ihren Essays die direkte Kommunikation über die expositorische Prosa, ohne auf das Mittel eines fiktiven Plots zurückzugreifen. Poe schuf seine Symbole selbst. Was Poes Spott bezüglich des jenseitigen Blicks im Transzendentalismus betrifft, sei nebenbei bemerkt, daß Emerson nicht ohne Humor in sein Tagebuch notierte: „Transcendentalism means, says our accomplished Mrs. B., with a wave of her hand, *A little beyond*“.¹⁹

Auch für Poe spielen Symbolisierungen des Hauses eine wichtige Rolle. Nur ist diese Rolle eben literarischer Natur, und die verwinkelten Gänge und instabilen Grundkonstruktionen (etwa des *House of Usher*) spiegeln die wahre Natur der Charaktere wider — weniger deren Anpassung an gesellschaftliche Rituale. Die Charaktere sind nie weit vom Wahnsinn entfernt, und der Leser entwickelt durch die Wahrnehmung

¹⁹ Ralph Waldo Emerson, *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, ed. William H. Gilman et al. (Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1960-82), Vol 5: 218.

der widernatürlichen Wohnräume einen Sinn für den Wahn. Insofern liegt zwischen Poes literarischem Universum und dem der Transzendenten eine tiefe Kluft: „Die transzendentalistische Figur des Erwachens [...] wird von der des Halbwachzustandes abgelöst, der berauschende Nektar der Natur weicht dem Drogenrausch [...]. Aus dem in *Nature* beschworenen ursprünglichen Heim des Menschen treten wir ins House of Usher.“²⁰

1.3.1 Poe, *written self*, *writing self* und die Lesbarkeit des Menschen

Poe liebt es, die Rolle des Autors so zu verschleiern, daß die fiktive Konstruktion seiner Erzählungen nicht mehr greifbar ist. Ein extremes Beispiel dieser Technik findet sich etwa in *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, in dessen Vorwort die Autorschaft des Romans verkompliziert wird, bis man den Überblick verliert. Auf der allerersten Seite, die dem Roman vorgeschaltet ist wie eine Information des Verlegers, erklärt ein gewisser „A. G. Pym“ (dessen Name dem Poes verdächtig ähnelt), daß er nur teilweise für den folgenden Text verantwortlich sei. Er habe haarsträubende Abenteuer erlebt, erklärt er, und man habe ihm angeraten, seine Erlebnisse aufzuschreiben. Er möchte aber aus vier

²⁰ Schulz, *Amerikanischer Transzendentalismus*: 128.

Gründen nicht zum Autor seiner Erlebnisse werden: erstens, und typisch für Poe, aus rein privaten Gründen, die dem Leser nicht mitgeteilt werden. Zweitens fürchtet er, aus dem Gedächtnis nicht genug Details für eine glaubhaft wirkende Erzählung reproduzieren zu können: „I feared I should not be able to write, from mere memory, a statement so minute and connected as to have the *appearance* of that truth it would really possess“ (CWP 1: 55). Drittens werde ihm sowieso niemand glauben, weil die Erlebnisse wirklich unglaublich gewesen seien. Der vierte Grund besteht in „a distrust in my own abilities as a writer“ (CWP 1: 55).

Auch das Argument eines gewissen „Mr. Poe, lately editor of the Southern Literary Messenger“ (CWP 1: 55), daß der Text nur glaubwürdiger sei, wenn er ein paar Ungereimtheiten enthielte, vermag Pym nicht zu überzeugen. Dann schlägt Poe vor: „that I [Pym] should allow him [Poe] to draw up, in his own words, a narrative of the earlier portion of my adventures, from facts afforded by myself, publishing it in the Southern Messenger *under the garb of fiction*. To this [...] I consented, stipulating only that my real name should be retained.“ (CWP 1: 56). So kommt es also, daß der fiktive Poe den Beginn der Geschichte für Pym aufschreibt und ihn als frei erfunden kennzeichnet. Als das Publikum diesen Text aber trotzdem für wahr hält, entschließt sich Pym, selbst weiterzuschreiben und seinen Namen nun nicht weiter zu verheimlichen.

Tatsächlich ist die Sache natürlich einfach: Poe ist der wahre Autor, und Pym ist eine Romanfigur. Poe benutzt seinen eigenen Namen als Namen einer fiktiven Person. In der Fiktion ist es komplizierter: dort ist Pym genauso der wahre Autor wie auch Poe. Das *written self*, das als Rekonstruktion des Autors durch den Leser entsteht, ist auf dieser Ebene gespalten. Poe und Pym haben beide Teil an der Produktion des Textes, und die Leser können (wenn man die fiktive Situation der Autorschaft zu Grunde legt) unmöglich zwischen Poe und Pym unterscheiden — wenn sie die Person eines Autors rekonstruieren, so muß diese eine Chimäre aus Poe und Pym sein. Der Leser wird gesondert darauf hingewiesen, wenn Pym zum Schluß seiner Vorbemerkung erklärt: „This *exposé* being made, it will be seen at once how much of what follows I claim to be my own writing; and it will also be understood that no fact is misrepresented in the first few pages which were written by Mr. Poe“ (CWP 1: 56). Aber Pym und Poe sind anhand des Textes überhaupt nicht voneinander zu unterscheiden, schon gar nicht auf Anhieb. Und der erste Satz der Erzählung von Pym's Erlebnissen — ein Satz, der den letzten Worten des Exposés folgend vom fiktiven Poe geschrieben wurde — lautet: „My name is Arthur Gordon Pym“ (CWP 1: 57).

Schon die Autorschaft dieses Satzes ist nicht zu klären. Es ist der erste Satz, also sollte er von Poe stammen, da Pym gerade von „the first few pages“ gesprochen hatte, „which were written by Mr. Poe“.

Andererseits wollte Pym zunächst seinen Namen unerwähnt wissen, so daß völlig unklar ist, warum Poe als ersten Satz diesen Namen ins Spiel bringen sollte. Ist der Name „Pym“ auch in der Fiktion fiktiv? Haben sich Poe und Pym auf ein Pseudonym geeinigt? Oder hat Pym diesen Satz selbst geschrieben und nachträglich eingefügt? Man weiß nicht, wer schreibt. Und übrigens weiß man auch nicht, was aus Pym's obskuren privaten Gründen geworden ist, die ihn zunächst davon abhielten, seine Geschichte aufzuschreiben.

Dennis Pahl erklärt: „Poe thus dramatizes his own disappearance, his ‘death,’ in writing“.²¹ Auster kopiert diese Technik in *City of Glass*, wo er auch als Figur in der eigenen Erzählung auftaucht und vor allem am Ende des Romans die Autorschaft problematisiert. Auster dient diese Technik wie Poe dazu, den Autor als subjektiven Filter zu variieren, der zwischen den Geschehnissen und der Erzählung steht. Der Autor wird vom Leser als notwendige Ursache des Textes rekonstruiert — oder besser: das *written self* wird so konstruiert. Vom *writing self* weiß man nichts. Aber selbst die Konstruktion des *written self* wird zum Möbiusband, wenn das *writing self* (zumindest dem Namen nach) in der Fiktion auftaucht. Die Person des realen Autors und die Persona des vom Leser anhand des Textes rekonstruierten Autors passen nicht gleichzeitig ins

²¹ Dennis Pahl, *Architects of the Abyss: The Indeterminate Fiction of Poe, Hawthorne, and Melville* (Columbia: University of Missouri Press, 1989): 43.

Bild, und der Leser muß sich entscheiden, ob er den Text für wahr oder den wahren Autor für Text halten soll.

Auch Poes „MS Found in a Bottle“ spielt mit diesem Möbiusband. Anders als bei *The Narrative of Arthur Gordon Pym* gibt es keinen Überfluß an Erzählern, sondern eigentlich gar keinen: der Erzähler ist nur als Text vorhanden, er läßt sich nur aus den Worten der Flaschenpost rekonstruieren. Genauso verhält es sich mit Austers Fanshawe in *The Locked Room*, der dem Leser stets als Text begegnet — in Form seiner Briefe und Romane, in Erzählungen seiner Frau Sophie oder schließlich als Stimme hinter einer Tür. Der Autor wird zum Bild seines Selbst in der Öffentlichkeit.

Auster nutzt nicht nur Poes Technik der Verschleierung der Autorschaft. Wie man automatisch versucht, aus dem Text den Schöpfer des Texts zu erkennen (wie sagt Black in Austers *Ghosts* so schön? „We always talk about trying to get inside a writer to understand his work better. But when you get right down to it, there’s not much to find in there“; *NYT* 208), kann man auch umgekehrt versuchen, einen Menschen aus Fleisch und Blut zu lesen. Austers Figur Quinn in *City of Glass* entziffert Buchstaben in den Spaziergängen des verrückten Sprachforschers Peter Stillman Senior. Hier wiederholt Auster Poes Idee in „The Man of the Crowd“. In Poes bekannter Erzählung, die Walter Benjamin im Zusammenhang mit der Aufarbeitung des Einflusses von Poe auf

Baudelaire „das Röntgenbild einer Detektivgeschichte“²² nennt, folgt der Erzähler einem geheimnisvollen Fremden durch die Menschenmenge Londons. Der Fremde geht verschlungene Wege, bewegt sich ziellos durch die Straßen, „refuses to be alone“ (2: 515). Ein Verbrechen geschieht nicht, aber die Unfähigkeit, ein Muster oder Ziel im Verhalten des Fremden auszumachen, bedrückt. Seine Handlungen scheinen irre: „He entered shop after shop, priced nothing, spoke no word, and looked at all objects with a wild and vacant stare“ (2: 513). Der Erzähler folgt eine ganze Nacht und den kommenden Tag hindurch bis zum Abend, bis er schließlich, „wearied unto death“ (2: 515), von seinem Vorhaben abläßt, den Fremden lesen zu lernen.

Die Erzählung ist zu Beginn und am Schluß in die Worte „er lasst sich nicht lesen“ (2: 506 und 515) gefaßt. Aus den Handlungen eines anderen läßt sich hier nicht auf dessen Gedanken schließen. Die buchstabenförmigen Bewegungen des verrückten Stillman in Austers *City of Glass* lassen sich zwar lesen, was ein direkter Kontrapunkt zu Poes „Man of the Crowd“ ist. Aber auch aus den Worten auf dem Stadtplan kann man nicht auf Stillmans Ziel schließen. In Austers Roman begeht die Figur, die sich sicheren Schritts scheinbar ziellos durch die Stadt bewegt, Selbstmord. Mit dem Tod des Beobachteten verschwindet auch Quinn,

²² Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, ed. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969): 50.

der Beobachter, der nun überflüssig ist, da es nichts mehr zu beobachten gibt.

Poes „Man of the Crowd“ hat einen Erzähler, sollte man dazusagen, dem man nicht trauen kann: er ist rekonvaleszent, noch nicht auf der Höhe seiner Gesundheit, und „in one of those happy moods [...when] the intellect, electrified, surpasses [...] greatly its every-day condition“ (2: 507). Es ist also letztlich nicht sicher zu sagen, ob das Spazieren des Fremden wirklich irre ist oder ob der Irrsinn in der Wahrnehmung des Erzählers liegt. Auch Auster betont, daß zwei Menschen notwendig sind, um die Handlungen des einen zu beurteilen. Seine Figur Quinn sitzt erstaunt vor dem Satz „The Tower of Babel“, den er anhand der Spaziergänge Stillmans auf einem improvisierten Stadtplan von New York in seinem Notizbuch selbst eingezeichnet hat, und fragt sich, ob diese Hieroglyphen auch außerhalb seiner Einbildung existieren: „And yet, the pictures did exist—not in the streets where they had been drawn, but in Quinn’s red notebook“ (NYT 86). Stillman ging spazieren, und Quinn beschrieb die Spaziergänge auf dem Papier. Erst im Zusammenspiel der beiden entsteht das Unheimliche.

Angesichts der Zeichen in der Umgebung suchen Poes Protagonisten (etwa in *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*) nach dem Autor oder dem *written self*. Ein Teil der unheimlichen Stimmung kommt aus der Unsicherheit darüber, ob das *written*

self ein Mensch sein kann oder nicht; die Hieroglyphen könnten auch natürlich eruptiv entstanden sein. In diesem Fall müßte man hinter den scheinbar zufälligen natürlichen Prozessen den Plan einer vernunftbegabten Entität vermuten. Umgekehrt unterstellt man einem Menschen immer zielgerichtetes Handeln (oder doch zumindest die Begabung zur Vernunft), so daß es unheimlich wird, wenn man daran zweifeln muß. Die Wege des „Man of the Crowd“ durch die Stadt scheinen zufällig wie der Weg eines Blattes, das vom Baum fällt.

1.3.2 Das Erkennen des Unheimlichen: Paranoia

Poes „The Fall of the House of Usher“ ist wie viele von Poes Erzählungen ein literarisches Meisterwerk, stilistisch ausgefeilt, psychologisch überlegt und bis aufs letzte Komma durchdacht, zugleich ist es auch ein Gruselklassiker. Wie beschwört Poe die Angst und den kalten Schauer beim Leser?

Autoren steht eine Reihe von Techniken zur Verfügung, um den Leser zu ängstigen; sie können schreckliche Dinge geschehen lassen oder durch eine geschickte Verteilung von Unwissenheit Momente der Spannung hervorrufen. Poe beherrschte all diese Techniken und hat viele

davon erfunden, aber im Blick auf Auster möchte ich mich auf eine ganz spezielle Technik konzentrieren: die Beschreibung des Erkennens des Unheimlichen.

Nach behavioristischer Theorie ist es dem Menschen angeboren, daß er in den Dingen, die er wahrnimmt, nach einem Prinzip sucht. Das Ziel ist (nach dieser Theorie) die Reduktion von Information. Es ist biologisch unökonomisch, alle Details der Wahrnehmung auf sich einströmen zu lassen, denn das Gehirn ist nicht leistungsfähig genug, eine solche Datenflut 'in Echtzeit' zu organisieren. Eine Reduktion von Informationen läßt den Geist effektiver arbeiten und ermöglicht es, die Sinnesdaten zu kategorisieren und schnell zu interpretieren. Der Drang zu dieser Informationsreduktion ist also ein natürliches, angeborenes Ziel des Menschen. Man kann die Gegenstände der Wahrnehmung als „Tisch“, „Stuhl“, „Baum“, „hell“ oder sonstwie klassifizieren, ohne genauer ins Detail zu gehen und sein Gehirn mit der Untersuchung aller Feinheiten zu belasten:

Betrachtet man die angeführten Lernakte [bedingte Reflexe und Reaktionen, trial-and-error-Verhalten, Einsicht, Übung und Automatisierung...], so entdeckt man bei aller Vielfalt der Erscheinungen ein gemeinsames Prinzip: das Prinzip des Abbaues der uns dargebotenen Information und damit das Prinzip zunehmender Sicherheit und Ordnung. Je mehr Information wir von der Außenwelt aufnehmen, und je mehr wir diese Information gemäß den wirklichen Sachverhalten ordnen, um so

weniger Information bleibt übrig, d. h., um so leichter ist es, sich in der Außenwelt zu orientieren und angemessen zu verhalten.²³

Diese Reduktion erreicht man durch das Erkennen eines Musters beziehungsweise eines kausalen oder statistischen Zusammenhangs, den man wiederum aus der Erfahrung gewinnt und mittels Abstraktion auf eine größere Klasse von Ereignissen überträgt. Durch diese Vereinfachung ist das Gehirn so entlastet, daß es gewisse Hypothesen über den früheren oder späteren Zustand der Dinge anstellen kann. Wenn ich ein Glas fallen lasse, wird es zerbrechen. Umgekehrt kann man aus einem Scherbenhaufen schließen, daß jemand ein Glas hat fallen lassen. Man kann also mit dem Wissen um ein solches Prinzip eine Wahrnehmung als Folge eines Ereignisses klassifizieren, das man nicht wahrgenommen hat. Und man kann aus dem, was man wahrnimmt, aus Erfahrung schließen, was als nächstes passiert. So ist es möglich, sich zweckmäßig zu verhalten. (Wenn man das Material Glas immer wieder aufs Neue genau untersuchen müßte, um seine Eigenschaften festzustellen — wenn man es nicht aufgrund prinzipieller Ähnlichkeiten sofort wiedererkennen würde — wären diese Schlüsse unmöglich).

Dabei gibt es zwei Probleme: das eine Problem besteht darin, daß Ereignisse auftreten, die mit den für wahr gehaltenen Prinzipien nicht vereinbar sind. Mit diesem Problem beschäftigen sich die Naturwis-

²³ Felix von Cube, *Was ist Kybernetik?* (München: dtv, 1970): 53.

senschaften und auf grundlegenderer Basis die Philosophie. Als die mechanischen Prinzipien von Isaac Newton neueren Beobachtungen widersprachen, erfand man die Quantenphysik und die Relativität. Das zweite Problem besteht aber darin, daß sich gelegentlich Erklärungen aufdrängen, deren logische Implikationen bedeuteten, daß alle anderen Prinzipien hinfällig sind. Eine solche Erklärung wäre zum Beispiel die komplette Prinzipienlosigkeit der Welt (Kontingenz). Ereignisse, die wir gemeinhin für kontingent halten, scheinen eine bestimmte Ursache zu haben. Dieser Gedanke flößt uns Angst ein, denn er bedeutet, daß wir nichts über die Welt wissen, in der wir leben, daß nichts vorhersehbar ist und daß es unmöglich ist, sich zweckmäßig zu verhalten.

Poe nutzt diese Urangst oft für die Stimmung seiner Geschichten: der Intellekt des Menschen sucht nach Prinzipien, sucht die Informationsflut zu vermindern, die auf seine Sinne einströmt, indem er mit seiner Erkenntnis um kausale Zusammenhänge die Welt vorhersagbar und durchschaubar macht. Aber die Welt bleibt rätselhaft. Die Prinzipien, die sich zur Interpretation anbieten, sind inakzeptabel. Dafür findet man ein schönes Beispiel in Poes „MS Found in a Bottle“: Der Ich-Erzähler betont zunächst seine rationale Begabung und seinen scharfen Verstand. Poe erreicht so, daß der Leser den Erzähler nicht für leichtgläubig oder leicht zu täuschen hält: „a deficiency of imagination has been imputed to me as a crime“ (2: 135). Auf dem Weg nach Djakarta

gerät der Erzähler in einen Sturm und rettet sich in den Wetterwirren unerkant in den Bauch eines anderen Schiffs: „An incident has occurred which has given me new room for meditation. Are such things the operation of ungoverned chance? [...] The studding-sail is now bent upon the ship, and the thoughtless touches of the brush are spread out into the word DISCOVERY“ (2: 142).

Die einzige Interpretation, die dem Protagonisten (und dem Leser) bleibt, ist die, daß sich hinter dem scheinbar Zufälligen ein Geist verbirgt, dessen Denkweise wir nicht verstehen können (denn warum sollte dieser Geist etwas auf eine Teerbürste schreiben?) Eigentlich sollten die Einflüsse von Wind und Wetter (hier auf die Teerbürste) kontingent sein und keinem Prinzip gehorchen. Aber aus Zufall entstehen keine Worte, und so werden Protagonist und Leser hier zu der Annahme gezwungen, daß nichts zufällig, sondern alles quasi ferngesteuert ist. Diese Interpretation bleibt von Poe freilich unerwähnt, denn mit ihr soll sich der Leser beschäftigen. Der Gedanke an ein Prinzip im Zufälligen ist beängstigend und letztlich paranoid. Das *written self* des Wortes auf der Teerbürste ist monströs. In dieser Erzählung erfährt der Leser eine gewisse Erleichterung, wenn er sie nämlich zum zweiten Mal liest und feststellt, daß der Ich-Erzähler vielleicht doch nicht ganz phantasielos ist. Erstens ist er nervenkrank: „I went as a passenger—having no other inducement than a kind of nervous restlessness which haunted me as a

fiend“ (2: 135). Und zweitens steht er höchstwahrscheinlich unter Drogen: „We had also on board coir, jaggeree, ghee [...] and a few cases of opium“ (2: 136).

Auch in Poes *The Narrative of Arthur Gordon Pym* finden sich mehr oder weniger lesbare Symbole in der eigentlich unberührten Natur, und es wird ausführlich diskutiert, ob die Zeichen von Menschenhand stammen oder ob sie nicht auch zufällig entstanden sein könnten. Wie beim bedeutungsschwangeren Wort auf der Teerbürste entsteht das Unheimliche im Fehlschlag der Rekonstruktion des *written self*. Der Text ist da, aber wo ist der Autor — oder: was ist der Autor, was ist sein Anliegen und wo sein Grund, sich mitzuteilen?

Eine ganz ähnliche Technik unmöglicher Empathie ist für das große Interesse an Poes Erläuterung der Komposition seines Gedichts „The Raven“ verantwortlich. Poe erklärt in „The Philosophy of Composition“, wie er mit einem einfachen Gedanken begann, nämlich dem, ein Gedicht zu schreiben, das sowohl Kritikern als auch dem gemeinen Publikum gefallen soll. Mit diesem Ausgangspunkt ist das Gedicht — Poes Erklärung folgend — bereits beinahe kausal determiniert. Man müsse, laut Poe, einen Effekt wählen (bei „The Raven“ die Schönheit), einen Ton für das Gedicht (Traurigkeit), und dann ergäbe sich alles wie von selbst. Der Buchstabe mit dem traurigsten Klang, das

„o“, müsse oft vorkommen, und zwar möglichst in einem traurigen Wort, wie „Nevermore“.

Mit seiner Erklärung behauptet Poe also, daß sich sein berühmtestes Gedicht auch auf ein Prinzip reduzieren ließe — daß Schönheit berechenbar sei. Viele trauen dieser Kompositionserklärung, denn sie ist wirklich überzeugend und nachvollziehbar, und sie antizipiert die Ästhetik der Moderne: „Kalkül und Wortmagie ließen ‘The Raven’ und seinen Autor nicht zufällig zu einem zentralen Bindeglied zwischen Romantik und Symbolismus werden“²⁴. Andererseits wäre es schon erstaunlich, wenn sich Lyrik quasi naturwissenschaftlich enträtseln ließe und so kausal determiniert wäre, daß ein Computer programmiert werden könnte, der zu jedem Effekt und Ton ein wunderschönes Gedicht verfaßte. Daher hält zum Beispiel Ellman Crasnow diese Erklärung für „Poe’s most fantastic piece of science fiction“ und erklärt: „It offers us the supreme fiction of a totally adequate text.“²⁵ Das Prinzip hinter Poes Gedicht widerspricht unserem Konzept der Kreativität. Poe kreiert mit seiner Erklärung in „The Philosophy of Composition“ selbst ein hyperrationales *written self*. Die Erklärung des Dichtens schafft hier nicht nur

²⁴ Henning Thies, “The Raven” in *Hauptwerke der amerikanischen Literatur* (München: Kindler, 1995): 165.

²⁵ Ellman Crasnow, “The Poetics of Contingency: Modes of Knowledge in Poe” in *Poetic Knowledge: Circumference and Centre*, eds. R. Hagenbüchle and J.T. Swann (Bonn: Bouvier, 1980): 60.

die Fiktion eines perfekten Textes, sondern auch die des perfekten Autors Poe.

Es spielt für den weiteren Verlauf dieser Arbeit natürlich keine Rolle, ob Poes „Philosophy of Composition“ fiktiv ist oder nicht. Was für Auster aber sehr wohl eine Rolle spielt, ist die Reduktion von Information und ihr unheimliches Pendant, nämlich das Erkennen eines Prinzips, das aber keinen Sinn macht und zum Rest unserer Vorstellung von der Welt nicht paßt. Wenn etwa die Spaziergänge des verrückten Sprachforschers Peter Stillman Senior in Austers *New York Trilogy* durch Quinns Erkenntnis des Prinzips (im Stadtplan eingezeichnet ergeben die Spaziergänge je eines Tages Buchstaben, und diese Buchstaben aneinandergereiht ergeben den Ausdruck „The Tower of Babel“) vorhersagbar werden, so bleibt jedoch das Problem, daß dieses Prinzip völlig verrückt erscheint.

Wie im Abschnitt zuvor schon gesehen, konstruiert Poe oft einen Erzähler, von dem man nicht weiß, ob man ihm glauben soll oder nicht. Man weiß bei Poe oft überhaupt nicht, was man glauben soll und was nicht. Der Kommentator in *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (also weder der fiktive Poe noch Pym) erklärt, einige Hieroglyphen, die in der Erzählung vorkommen, seien äthiopische und arabische Verben. Natürlich glaubt der Leser kein Wort davon. Aber wie John Irwin schreibt, sind diese Erklärungen völlig korrekt:

At first glance one might think that the note's philological information is a typical Poe hoax. But we should remember that Poe plays at least two different kinds of hoaxes. In the more obvious kind he takes false information and makes it look authentic; in the less obvious, of which the philological data are an example, he takes authentic information and makes it look slightly suspicious.²⁶

Auster liebt es ebenso sehr wie Poe, die Grenze zwischen Fakt und Fiktion so zu verwischen, daß der Leser nicht mehr weiß, ob er nun glauben kann, was er liest, oder nicht (siehe dazu auch die Zeichnung des Spaziergangs von Quinn im Anhang).

1.4 NATHANIEL HAWTHORNE

Nathaniel Hawthorne (1804 - 1864) gilt als bedeutendster Vertreter des psychologischen Romans der USA im neunzehnten Jahrhundert. 1841 lebte er ein Jahr lang in Brook Farm, dem Experiment einer transzendentalistischen Kommune, und investierte viel Geld in dieses Projekt, nach dessen Scheitern seine Distanz zum Transzendentalismus wuchs.

²⁶ John T. Irwin, *American Hieroglyphics*: 198.

Hawthorne absolvierte von 1821 bis 1825 sein Studium mit mitelmäßigem Ergebnis. Drei Jahre später veröffentlichte er seinen ersten Roman, *Fanshawe*. Auf die Zeit zwischen 1825 und 1830, in der Hawthorne sein Zimmer angeblich kaum verlassen hat, gehe ich weiter unten ein. Im Alter von 34 Jahren entging Hawthorne glücklicherweise einem frühen Ende, da der Verleger Louis O'Sullivan, den er zum Duell gefordert hatte, die Herausforderung ablehnte. Im gleichen Jahr verlobte Hawthorne sich mit Sophia Peabody, die er 1842 heiratete. Die beiden zogen nach Concord, wo sie bis 1850 in der von Hawthorne auch literarisch verwendeten *Old Manse* lebten. Von 1839 bis 1849 arbeitete Hawthorne im Bostoner Zollamt. Hawthornes bekannteste Romane sind sicher *The Scarlet Letter* und *The House of the Seven Gables*.

Hawthornes Lebensstil hatte weder die Stetigkeit von Emersons und Thoreaus Leben noch die Exzesse eines Poe (obwohl die Herausforderung zum Duell eine gewisse Heißblütigkeit vermuten läßt). Andererseits kann man das nicht so genau sagen, da Hawthorne offenbar sehr bewußt mit seinem Bild in der Öffentlichkeit umging. Neuere Biographien interpretieren seine tiefe Freundschaft zu Herman Melville als homoerotische oder homosexuelle Beziehung. So schreibt Monika Müller: „Some critics prefer to look at the Melville/Hawthorne friendship as mainly a literary apprenticeship on Melville's part, but others [...] do not

want to rule out the possibility that the friendship was—at least in part—motivated by a homoerotic attraction between the two writers.²⁷

1813 verletzte der neunjährige Hawthorne sich den Fuß und konnte angeblich vier Jahre lang das Haus kaum verlassen (schon gar nicht, um etwa zur Schule zu gehen):

He was playing bat and ball and probably his ball hit him on the foot with some violence. At least the ball hit his foot with such force that the damage was sufficiently serious for a number of doctors, one after the other, to be called in [...]. He was then nine years old. He had not been to school for four weeks, “and I dont know but that it will be four weeks longer” [Hawthorne wrote to his Uncle Robert]. It was going to be nearly four years longer [...]. The first period of loneliness and of seclusion had been forced upon him by a childish accident.²⁸

Der Stock, mit dem Hawthorne sich während der vier Jahre als jugendlicher Invalide stützte, ist ein Objekt in der Kuriositätensammlung von „Flower“, einem der beiden bizarren Millionäre in Austers *The Music of Chance*.

²⁷ Monika Müller, “*This Infinite Fraternity of Feeling*”: *Gender, Genre, and Homoerotic Crisis in Hawthorne's “The Blithedale Romance” and Melville's “Pierre”* (Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1996): 13.

²⁸ Edward Mather, *Nathaniel Hawthorne: A Modest Man* (Westport, CT: Greenwood Press, 1940): 29.

1.4.1 Selbstbildnis und die Veröffentlichung von *Fanshawe*

Hawthorne war wohl nicht wirklich der romantische Einzelgänger und Einsiedler, für den er sich ausgab. Er unterstützte die öffentliche Meinung, er habe nach Abschluß seines Studiums zehn oder sogar zwölf Jahre lang in seinem Zimmer gesessen und geschrieben, ohne dieses Zimmer zu verlassen, wenn es nicht absolut notwendig war. (Ein Bild, das Auster in seiner autobiographischen Essaysammlung *The Invention of Solitude* für sich selbst entdeckt und in Interviews ganz wie Hawthorne koloriert). Der Typ des Schriftstellers, der allein in seinem Künstlerzimmer lebt und denkt und schreibt, gefällt Auster mindestens ebenso wie er Hawthorne gefiel:

Hawthorne's years between 1825 and 1837 have fascinated his biographers and critics. Hawthorne himself took pains to propagate the notion that he had lived as a hermit who left his upstairs room only for nighttime walks and hardly communicated even with his mother and sisters. (NA 495)

Es ist nicht völlig auszuschließen, daß Hawthorne zum Teil deswegen ein solch romantisch verklärtes Bild von sich selbst als zur Einsamkeit verdammtem Dichter zeichnete, um die Verkaufszahlen seiner Bücher zu steigern (genausowenig läßt sich das bei Auster ausschließen). Möglich-

erweise hatte Hawthorne aber einfach Spaß daran, sein Bild in der Öffentlichkeit selbst so zu gestalten, wie es ihm gefiel. Denn das zweite, häufig erwähnte Faktum über Hawthorne ist seine Eitelkeit. „[I]n a sense he *was* married to his own image“²⁹, schreibt Malcolm Cowley, und bezieht sich auf die große Menge an Spiegeln in Hawthornes Geschichten, die er wiederum auf narzißtische Neigungen des Autors zurückführt.

Hawthornes Erzählungen verweben moralisches Verhalten als Ideal mit moralisch-religiösen Gewissenskonflikten aus dem puritanischen Erbe der Amerikaner seiner Zeit, die die gute Moral wiederum hohl erscheinen lassen. Oft kämpfen Protagonisten gegen ihre Triebe und gegen ihre Neugier. Oft verlieren sie den Kampf und geben sich einem momentanen Impuls hin, der ihr weiteres Leben wesentlich beeinflusst (und zwar selten zum Guten).

In Hawthornes erstem Roman *Fanshawe* haben sich diese Themen allerdings noch nicht herauskristallisiert. Hawthorne veröffentlichte diese „poor little romance“³⁰ mit vierundzwanzig, im Oktober 1828, und bezahlte die Publikation selbst. Das war zu dieser Zeit in den USA für einen unbekanntem, ambitionierten Autor nichts Außergewöhnliches. Allerdings scheint Hawthorne bestrebt gewesen zu sein, die Kosten für sein Engagement in eigener Sache in der Öffentlichkeit zu untertreiben:

²⁹ Malcolm Cowley (ed.), „Editor’s Introduction“ in *The Portable Hawthorne*, (New York: Penguin, 1976): 8.

³⁰ Cowley, „Editor’s Introduction“ in *The Portable Hawthorne*: 1.

„As a fledgling author he would almost certainly have been obliged to advance the publication costs, but in the economy of the late 1820's [Hawthorne's sister] Elizabeth's figure of \$100 seems doubtful; twice the amount would be a conservative guess.“³¹

Daß Hawthornes *Fanshawe* heute kaum bekannt ist und auch damals wenig Aufsehen erregte, hat seinen Grund. Es handelt sich in der Tat um eine recht konventionell erzählte Romanze, deren Liebesgeschichten-Pathos den schlechtgelaunten Kritiker säuerlich grinsen macht. Hawthorne publizierte die Erzählung anonym und versuchte später, sich nicht in Verbindung mit diesem Werk bringen zu lassen: „Hawthorne wished not necessarily to suppress *Fanshawe*, but rather his connection with it“³². Das legt die Vermutung nahe, daß Hawthorne mit diesem ersten Buch Erwartungen der Leser erfüllen wollte, die ihm selbst zuwider waren, um an Geld oder einen Namen zu kommen: „[T]he novel may be read as Hawthorne's attempt, at the outset of his career, to write for a popular audience—a calculated attempt to assume a role he later came so heartily to damn.“³³

Hier findet sich eine Parallele zu Auster, der unter dem Pseudonym Paul Benjamin einen Detektivroman veröffentlichte, was er

³¹ Roy Harvey Pearce, „Introduction to *Fanshawe*“ in *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*, eds. William Charvat et al. (Columbia, Ohio: Ohio State University Press, 1962-1994), Vol. 3: 304.

³² Pearce, „Introduction to *Fanshawe*“: 316.

³³ Pearce, „Intorduction to *Fanshawe*“: 316.

heute als Auswuchs eines seiner vielen „get-rich-quick-schemes“ bezeichnet. Auch Auster lehnt Schreiben aus wirtschaftlichen Erwägungen heute ab; die letzten Worte seiner (zweiten und bisher) letzten Autobiographie lauten: „So much for writing books to make money. So much for selling out“ (*HTM* 129). Allerdings versucht Auster nicht, der Identifikation als Autor von *Squeeze Play* aus dem Weg zu gehen. Im Gegenteil: er veröffentlichte 1997 den (1978 unter dem Pseudonym erschienenen) Roman selbst erneut als Anhang seiner zweiten Autobiographie — diesmal ohne ihn zu verleugnen.

Zurück zu Hawthornes *Fanshawe*: Da der Name „Fanshawe“ auch Pate für den abwesenden Protagonisten in Austers drittem Teil der *New York Trilogy* stand, und da Hawthornes spätere Erzählung „Wakefield“ von Auster nicht nur in der *New York Trilogy* von Blue nacherzählt wird, sondern Motive aus „Wakefield“ immer wieder in Austers Romanen vorkommen, möchte ich ganz kurz einen Eindruck von beiden Werken vermitteln.

1.4.2 *Fanshawe* und „Wakefield“

In Hawthornes *Fanshawe* geht es um „Edward Walcott, quintessentially the extrovert, and Fanshawe, quintessentially the introvert“³⁴, und um die engelsgleiche (wenn auch naive) Ellen Langton. Fanshawe ist das gute aber weltfremde, gedankenverlorene und entrückte Genie, und Walcott ist der gute aber eher pragmatisch talentierte junge Mann. Beide verlieben sich in Ellen. Schon der literarischen Konvention wegen (und um der Tragik willen) können Ellen und Fanshawe — eigentlich das ideale Paar — nicht zueinander finden. Fanshawe ist so genial, daß er nur in der Einsamkeit seiner Bestimmung folgen und auf seine eigentümliche Weise Glück finden kann (man mag sich fragen, inwieweit sich der junge Hawthorne mit Fanshawe selbst porträtiert). Nicht eben subtil deutet Hawthorne diese Problematik in einem Dialog an, in dem Ellen mit Fanshawe am Fluß einen Hecht beobachtet und fragt:

“May there not be happiness in the life of a fish?” [...] “There may,” he [Fanshawe] replied, “so long as he lives quietly in the caves and recesses [...]. Yes, there may be happiness, though such as few would envy—but then the hook and line—” (3: 346)

³⁴ Pearce, “Introduction to *Fanshawe*”: 305.

Der Bösewicht, der kurz darauf auftaucht, und dessen wirklichen Namen der Leser nicht erfährt, wird dann von Hawthorne 'der Angler' genannt. Da Fanshawe Ellen aus den Fängen des Bösewichts rettet und sich Ellen in ihren Retter verliebt, hätte ihn beinahe die Liebe geködert, und er hätte seine Existenz als Genie verleugnet. Aber dazu kommt es nicht.

Der Stoff dieser melancholischen Liebesgeschichte ist durchaus ergiebig, nur setzt Hawthorne bei seiner Durchführung zu sehr auf Effekte und wirkt pathetisch. Es geht um die Einsamkeit des Autors, dem stets die Wahl offensteht, seine Isolation aufzugeben. Dann verlöre er aber seine Inspiration, da das Alleinsein die wesentliche Voraussetzung für sein Genie ist. Malcolm Cowley schreibt über den jungen Hawthorne: „He began to be obsessed by the notion of solitude, both as an emotional necessity for a person like himself and also as a ghostly punishment to which he was self-condemned.“³⁵

Dieses Bild vom zur Einsamkeit verdamnten Autor wird von Auster nicht nur in seiner *Invention of Solitude* autobiographisch aufgenommen und in Interviews verfeinert, sondern es beschreibt auch viele seiner Charaktere — nicht zuletzt den Fanshawe im dritten Teil der *New York Trilogy*, der so allein ist, daß man an seiner Existenz zweifeln darf.

Hawthornes *Fanshawe* weist erhebliche Schwächen in Stil und Figurenzeichnung auf. Spätere Erzählungen und Romane sind — mit

³⁵ Malcolm Cowley, "Editor's Introduction" in *The Portable Hawthorne*: 4.

Ausnahme der letzten Fragmente — im Ton distanzierter und nie mit einer konventionellen Liebesgeschichte zu verwechseln. Seine Charaktere sind nicht mehr so stereotyp, sondern komplex und konfliktgeladen angelegt. Eine von Auster oft verwendete Erzählung Hawthornes ist „Wakefield“. In „Wakefield“ beweist Hawthorne sein Gespür für die impulsiven, zufälligen Wendungen des Lebens und für die Unmöglichkeit, die Handlungen eines Menschen zu verstehen. Wakefield verläßt aus einem Impuls heraus sein Heim und seine Frau und mietet sich eine Straße weiter in eine kleine Wohnung ein. Seine Frau läßt ihn nach langer Zeit für tot erklären.

Das Ausbrechen aus dem bequemen Leben ist eine Geschichte, die sich die Menschen gern erzählen (oft eingeleitet mit dem Vorhaben des Helden, nur schnell Zigaretten zu holen). Der Gedanke an ein abenteuerliches Leben, an die Möglichkeit, sich untypisch und unvernünftig zu verhalten, birgt die Illusion einer faszinierenden Freiheit, die man bei der Lektüre von „Wakefield“ spürt. Obwohl man letztlich nicht versteht, warum Wakefield überhaupt ausbricht, kann man es nachvollziehen. Aber Wakefields Ausbruch besteht nur in der Sekunde seiner Entscheidung, nicht mehr heimzukehren. Danach ist er sogleich in seinem neuen, ärmeren Leben gefangen, und kann nicht wieder zurück. Viele Jahre vergehen, Wakefield und seine Frau werden alt, bevor ein

zufälliger Regenschauer Wakefield heimtreibt — und was dann geschieht, erfahren wir nicht.

„Wakefield“ zeigt das Können von Hawthorne als gereiftem Autor. Es wird nicht viel von Gefühlen geredet, wir erfahren nicht viel darüber, was Wakefield denkt, sondern nur den Kern der Sache, die Eigenartigkeit des Verhaltens von uns Menschen, auf das Wesentliche reduziert. Es gibt auch keine metaphorischen Gespräche über das Glück von Fischen oder ähnliche symbolisierte Erklärungen. Ganz im Gegenteil wird „Wakefield“ sogar als wahre Geschichte hingestellt, die keine Moral hat, sondern für sich als Frage dasteht.

Austers Fanshawe ist einsam und nicht für eine Liebesbeziehung geschaffen, genau wie Hawthornes Fanshawe, aber er tut genau das, was Wakefield getan hat: er verschwindet spurlos und ohne Grund aus dem glücklichen Leben an der Seite seiner Frau Sophie.

In allen Romanen Austers durchleben die Protagonisten — insbesondere die Schriftsteller unter ihnen — eine initiierende Phase der Einsamkeit. Alle Protagonisten treffen impulsive Entscheidungen, die in der Folge ihr Leben verändern. Und wie Wakefield katapultiert sie der Ausbruch aus dem gewohnten Leben nicht in die große, abenteuerliche Freiheit, sondern in neue Zwangslagen.

1.5 HERMAN MELVILLE

Herman Melville (1819 - 1891) ist heute vornehmlich als Autor von *Moby Dick* bekannt. Austers Bezugnahmen auf Melville (insbesondere auf dessen letzten Roman *The Confidence-Man: His Masquerade*, die Kurzgeschichte „Bartleby the Scrivener“ und Melvilles Lebensgeschichte), sind schon allein deshalb nicht verwunderlich, weil er zur Welt von Hawthorne, Poe und den Transzendentalisten gehört. Melville war mit Hawthorne eng befreundet und den Transzendentalisten eher feindlich gesinnt. Die Entwicklung seines Schreibstils und der Thematik seiner Romane vollzieht sich wie bei vielen Autoren der *American Renaissance* im Spannungsfeld zwischen echter Überzeugung, Leidenschaft für seine Kunst und der Notwendigkeit, den Lebensunterhalt zu bestreiten.

Die Geldnot war bei Melville zeitlebens ein akuterer Faktor als bei seinen Kollegen. Der Erfolg seines Erstlings *Typee*, eines Abenteuerromans über die Seefahrt in der Südsee, ließ sich nicht wiederholen. Das Publikum erwartete von Melville immer neue Abenteuerromane über die Seefahrt, aber Melvilles literarisches Interesse lag (auch in *Typee*) anderswo. Sein letzter Roman, *The Confidence-Man*, spielt zwar wieder auf einem Schiff, aber die Schwierigkeit des Romans, sein sarkastischer Schreibstil und die Subtilität der Anspielungen sind wenig publikums-

freundlich. Melville hatte sich entschieden, nicht für Geld zu schreiben. Er schrieb für die Kunst, und sein Geld mußte er anders verdienen — wie die anderen auch. Nur blieb Melville der Erfolg und die Anerkennung verwehrt, und bis in die zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts war Melville vergessen.

Der junge Auster, dessen *New York Trilogy* von sechzehn Verlagen abgelehnt worden war, bevor *Sun & Moon* ihn veröffentlichte, sah Melvilles Schicksal als eine mögliche Zukunft für sich selbst. In *City of Glass* erinnert Quinn mit folgenden Worten an Melvilles Biographie: „the taciturn old man working in the New York custom house, with no readers, forgotten by everyone“ (NYT 63).

Wenn Auster auf Melville anspielt, dann spielt das Bild des vergessenen, einsamen, gescheiterten Künstlers immer eine Rolle. Außerdem übernimmt Auster vor allem in seiner *New York Trilogy* eine stilistische Eigenheit aus Melvilles *Confidence-Man*, nämlich den unsicheren Erzähler. Oft verwendet Auster auch Melvilles heute wahrscheinlich bekannteste Erzählung „Bartleby the Scrivener“. Auf beide wird deshalb jetzt kurz eingegangen.

1.5.1 Melvilles *Confidence-Man*: „the truth, or what appears to be such“

Die Schwierigkeit von *The Confidence-Man* besteht darin, daß die formale Anlage des Buchs dem Thema angepaßt ist. Das Thema ist die Auseinandersetzung mit dem Unterschied von Schein und Wirklichkeit oder die Unmöglichkeit, die Dinge zu erkennen, wie sie sind. Inhaltlich wird dieses Thema durchgeführt, indem ein immer wieder anders maskierter Mann (der „Confidence-Man“) den Passagieren predigt, sie sollten gläubig sein und wie gute Christen handeln. Dabei verfolgt der „Confidence-Man“ aber stets egoistische Ziele und hat es oft darauf abgesehen, den Leuten ihr Geld abzuknöpfen. Zum Beispiel präsentiert er in der Gestalt des Mr. Truman ein großes Buch, das für die Bibel gehalten werden soll, aber tatsächlich ein Aktienregister ist: „Charity is one thing, and truth is another. [...] Looks are one thing, and facts are another“ (10: 14), sagt einer der Passagiere des Schiffs.

Der Scheincharakter dieser Welt, in der Nächstenliebe und Christentum nicht von Geldschneiderei und freier Marktwirtschaft zu unterscheiden sind, wird formal dargestellt, indem der Erzähler seine Allwissenheit hauptsächlich dadurch beweist, daß er zugesteht, auch nicht so genau zu wissen, was nun wirklich stimmt und was nicht. Gary Lindberg schreibt über ihn: „[the narrator’s] hesitant style abounds in

double negatives and phrases of uncertainty, especially when it is ‘describing’ immediate appearances“³⁶. Viele der Charaktere haben keinen Namen, was den Leser zusätzlich verunsichert und ihm die Lektüre des Buchs erschwert. Aber andererseits wird das Buch dadurch amüsant und läßt viele Interpretationen zu. Die Unsicherheit des Erzähltons reicht von kleinen Formulierungen wie „the truth, or what appears to be such“ (10: 38) bis zu Kapitelunterschriften wie „Worth the consideration of those to whom it may prove worth considering“ (10: 69).

Die Figuren des Mark Winsome und seines Schülers Egbert sind höchstwahrscheinlich Karikaturen von Emerson und Thoreau.³⁷ Die beiden (Winsome und Egbert) glauben an das Gute im Menschen — und an das Gute in der Marktwirtschaft — und sie werden von Frank Goodman bloßgestellt. Daß sie für Emerson und Thoreau stehen sollen, scheint auch plausibel, weil Emersons Glaube an Entwicklung und Fortschritt der Menschheit ihm den Ruf eingetragen hat, Kapitalismus und Expansionismus zugearbeitet zu haben³⁸. Melvilles Kritik zielt auf

³⁶ Gary Lindberg, *The Confidence-Man in American Literature* (New York: Oxford University Press, 1982): 19.

³⁷ Vgl. „Critics agree that [Mark Winsome] is drawn, both in physique and philosophy, from the Transcendentalist luminary and well-known writer and lecturer Ralph Waldo Emerson. Another passenger, Winsome’s ‘practical disciple’ Egbert [...] is [...] drawn from Henry David Thoreau“ in Harrison Hayford, “Historical Notes” in *The Writings of Herman Melville*, (Evanston: Northwestern University Press, 1968-1993), 10: 285.

³⁸ Für Emerson fiel auch die Ökonomie unter das dynamische Prinzip der Natur, so

den ökonomischen Pragmatismus Emersons und auf seinen festen Glauben an eine natürliche Ordnung der Dinge und die Verankerung dieses Glaubens im Alltäglichen:

“Because, since the common occurrences of life could never, in the nature of things, steadily look one way and tell one story, as flags in the trade-wind; hence, if the conviction of a Providence, for instance, were in any way made dependant upon such variabilities as everyday events, the degree of that conviction would, in thinking minds, be subject to fluctuations akin to those of the stock-exchange during a long and uncertain war.” (10: 66)

Diese Aussage des „Merchant“ artikuliert nicht nur Melvilles Kritik am Glauben an die Fortschrittlichkeit der Ökonomie (indem sie christliche Vorstellungen mit ökonomischen Metaphern beschreibt und so ironisiert), sondern sie kritisiert auch den Glauben an eine Ordnung überhaupt, die unserem Alltag Sinn gibt und ihn interpretierbar macht. Der Merchant plädiert für die Annahme, daß das alltägliche Leben der Menschen vom Zufall bestimmt ist.

Die Kontingenz und die Unmöglichkeit, Geschehnisse zu interpretieren und ihre Ursache in einer metaphysischen Quelle zu finden, führt zur Unsicherheit im Umgang mit der Welt. Das drückt Melville

daß das Streben nach Geld Kreativität freisetzen und insofern gut sein kann. So erklärt sich auch „Emersons reiche Verwendung ökonomischer Metaphern“ (Dieter Schulz, *Amerikanischer Transzendentalismus*: 63. Siehe auch Kapitel 3 des Buchs von Schulz, „Emersons geschäftstüchtige Seele“, für eine ausgewogene Analyse dieser Vorwürfe).

durch seinen zögernden Erzähler aus. „The danger for both characters and readers is to leap too quickly into a comforting belief, to give unconditional confidence in a conditional world“.³⁹

Auster legt zwar im Gegensatz zu Melville kein Glaubensbekenntnis ab (oder besser: Unglaubensbekenntnis), denn er spielt gerade mit Glaubensfragen. Aber besonders in *City of Glass*, dem ersten Teil seiner *New York Trilogy*, verwendet Auster Melvilles Technik des unsicheren Erzählers und macht dem Leser eindeutige Interpretationen schwer: Der Erzähler gesteht in regelmäßigen Abständen zu, selbst nicht sicher zu sein. (Zum Beispiel „On the other hand, nothing is clear“, „There was no way to know: not this, not anything“, „He had to admit that nothing was sure“ und so weiter).

Stillman Senior, von dem in *City of Glass* zwei identische Versionen auftauchen, so daß man bis zum Ende nichts über die Identität dieses Charakters weiß, ist mit seinem Selbstvertrauen und dem Glauben an seine eigene Genialität sicher eine Karikatur Emersons, ähnlich wie Mark Winsome in Melvilles *Confidence-Man*. Stillman stellt sich selbst bloß. Darüber hinaus spielt für Auster natürlich die Idee der Kontingenz, eines unbedingten, ontologischen Zufalls, eine wichtige Rolle als Alternative zum Transzendentalismus. Denn Austers Erzählungen fragen alle danach, ob man Vertrauen in die wahrgenommenen Zusammenhänge

³⁹ Lindberg, *The Confidence-Man in American Literature*: 25.

haben darf, oder ob dieses Vertrauen eine leichtgläubige Fehlinterpretation zufälliger Begebenheiten wäre: „Chance? Destiny? Or simple mathematics, an example of probability theory at work?“ (RN 119).

1.5.2 Melvilles „Bartleby“: Nihilismus in letzter Konsequenz

Mit seiner Sicht der Welt als Schauplatz zufälliger Begebenheiten eröffnen sich Melville Themen, die das menschliche Verhalten als ebenso kontingent beschreiben wie den Rest der Welt. Demgegenüber stehen diejenigen Menschen, die nach Ursachen oder einem Sinn suchen und durch Zufälligkeiten frustriert werden. In „Bartleby the Scrivener“ beschreibt Melville das eigentümliche und unverständliche Verhalten des Kopisten Bartleby, dessen oft geäußertes Satz „I would prefer not to“ Nihilismus quasi zum alleinigen Lebensprinzip macht. Der Erzähler der Geschichte ist Bartlebys Arbeitgeber, eine gute Seele, die an die Erklärbarkeit des menschlichen Verhaltens glaubt. Bartlebys Nihilismus fasziniert den Erzähler wegen seiner Konsequenz und Bartlebys brahmanischem Verhalten: Er ist stets freundlich und beherrscht. Bartlebys Schicksal läßt ihn nicht los, weil er Bartleby nicht verstehen

kann — im Gegensatz zu seinen anderen Angestellten, deren Verhalten vorhersehbar ist und sich im Rahmen des menschlich Normalen bewegt.

Bartleby tut aus unerfindlichen Gründen plötzlich gar nichts mehr. Zunächst weigert er sich, seine Manuskripte korrekturlesen, dann schreibt er nicht mehr, und schließlich wird er inaktiv bis zur letzten Konsequenz. Er wird verhaftet und stirbt im Gefängnis, weil er nichts mehr isst. Sein Arbeitgeber, der Erzähler der Geschichte, versucht Bartleby zu helfen und zu verstehen, was der Grund für dessen Verweigerung ist. Aber es gibt keinen Grund. Es gibt nichts zu verstehen. Dieses idiosynkratische Verhalten, das schon bei Hawthornes Wakefield eine Rolle spielte, wird von Auster oft aufgegriffen. Marco Stanley Fogg (in *Moon Palace*) verweigert zum Beispiel genau wie Melvilles Bartleby jede Aktivität; auch er isst nichts mehr und geht zuletzt durch seine Passivität beinahe zu Grunde: „I decided that the thing I should do was nothing [...]. This was nihilism raised to the level of an aesthetic proposition“ (MP 21). Marcos Beinahe-Tod im Central Park ist die Wiederholung des Schlusses von „Bartleby“, wo Bartleby tot im Gefängnishof liegt. Auch Quinn verhält sich in *City of Glass* wie Bartleby, indem er all sein Tun allein nach dem Ziel ausrichtet, Stillman Seniors mögliche Rückkehr nicht zu verpassen; dabei verzichtet er auf Wohnung, Nahrung und Schlaf.

Melvilles Erzählung ist weit mehr als nur eine Anekdote über die Unmöglichkeit, andere Menschen zu verstehen. Sie ist voller Anspielungen auf die Bibel und voller symbolgeladener Beschreibungen. Es gibt die Hypothese, daß Hawthorne und Melville selbst für die Figuren von Bartleby und seinem Arbeitgeber Pate standen. Die wissenschaftliche Rezeption der Erzählung ist spannend und vielfältig. Im Rahmen dieser Arbeit soll aber nur erwähnt sein, was für Austers Anspielungen wichtig ist.

Die Autoren der *American Renaissance*, Emerson und Thoreau, Poe, Hawthorne und Melville, kannten einander. Sie waren nicht unbedingt gut befreundet, aber bei allen Streitigkeiten zeigten sie doch Respekt für die Arbeit der anderen. Wenn Melville zum Beispiel Emerson karikiert, so zeigt das nicht nur, daß er Emersons Glauben nicht teilte, sondern auch, daß er diesen Glauben ernst genug nahm, um sich damit literarisch auseinanderzusetzen.

Im Hinblick auf Austers Anspielungen kann man einen der Unterschiede zwischen den Transzendentalisten und Melville so fassen: die Transzendentalisten gehen davon aus, daß die Welt von einem Prinzip durchwirkt ist, daß man Geschehnisse begründen kann. Am Ende dieser Begründung steht dann die metaphysische Annahme der *Over-Soul*, einer positiven Kraft, die in allen Dingen ist. Melville teilt diesen Glauben

nicht: in seiner Welt steht am Ende der Zufall. Die Welt ist letztlich kontingent, und einen Sinn gibt es nicht.

Zwischen diesen beiden Eckpositionen stehen Hawthorne und Poe. Hawthorne befaßt sich künstlerisch mit dem ritualisierten Glauben, den seine Generation quasi geerbt hat. Der Glaube steckt zwar in den Menschen, aber nur als anerzogenes Verhaltensmuster und nicht mehr als eigene Erkenntnis. Bei Poe entsteht Glaube durch den rationalen Versuch, die offensichtlich scheinenden Zusammenhänge in der Welt auf ein Prinzip zu reduzieren, wobei der Inhalt dieses Glaubens dann dem gesunden Menschenverstand widerspricht.

Philosophisch gesehen fehlt noch eine Möglichkeit der Interpretation der Welt: die Kausalität. Man kann auch annehmen, daß die Welt weder zufällig noch göttlich gesteuert ist, sondern daß jedes Geschehen eine kausale Ursache hat. Diese Sicht führt zu einem Regress ins Unendliche. Alles ist Reaktion auf eine vorgelagerte, kausale Ursache. In Austers Romanen steht für diese Interpretationsmöglichkeit oft der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan. Daher folgt nun ein kurzes Kapitel über Lacan, dessen Schriften zwar selbstverständlich nicht zur *American Renaissance* zählen, der aber mit seinem kausalen Ansatz das Trilemma von Austers Charakteren komplettiert.

2 Jacques Lacan: Spiegelstufe und zirkuläre Welt

Der Versuch, die für diese Arbeit wichtigsten theoretischen Ansätze Jacques Lacans auf wenigen Seiten vorzustellen, ist ein recht gefährliches Unterfangen. Entweder läuft man Gefahr, durch zu viele esoterische Ausdrücke, viele Anführungszeichen und unscharf definierte Begriffe (die man im Umgang mit Lacan oder Derrida kaum vermeiden kann), klaren Aussagen aus dem Wege zu gehen. Das lädt die Kritik von Leuten wie dem amerikanischen Physikprofessor Alan Sokal nicht ganz unberechtigt ein⁴⁰. Oder man muß zu Gunsten einer speziellen Interpretation viele weitere mögliche Interpretationen von Lacans Text außer Acht lassen. Ich habe mich für letzteres entschieden.

Lacan arbeitete nicht naturwissenschaftlich, sondern er bemühte sich um große Offenheit seiner Terminologie. Die Sprache hat für Lacan eine zentrale Bedeutung, und so dienen nicht nur formal korrekte logische Schlüsse, sondern auch rhetorische Figuren, Reime, ungewohnte Präpositionen und Wort-schöpfungen als Mittel zur Kommunikation seiner Gedanken. Wie bei späten Texten von James Joyce ist man gezwungen, persönliche Assoziationen ins Lesen einzubeziehen, wenn

⁴⁰ Siehe dazu auch das Kapitel 5 dieser Arbeit.

man die Theorie begreifen will. Daher ist jede Aussage über den Inhalt von Lacans Theorie entweder nicht allgemeingültig oder falsch. In den deutlicheren Worten von Malcolm Bowie gesagt: „Certain sections [...in Lacan’s text] are the record of a surging glossolalia in the face of which critical intelligence falls indignantly or admiringly silent“.⁴¹

Das soll aber nicht heißen, daß Lacan keine Theorie hätte oder daß diese nicht kommunizierbar wäre. Es bedeutet lediglich, daß die folgende knappe Zusammenfassung Lacanscher Ideen keinen Anspruch auf Vollständigkeit oder Angemessenheit der Terminologie erhebt. Sie ist ein Kompromiß aus Kommunizierbarkeit, Austers Interpretation von Lacan, meiner Interpretation von Lacan und meinem Anliegen, über Austers Romane einen Zusammenhang zwischen Lacans Weltbild und dem der amerikanischen Transzendentalisten herzustellen.

Zunächst möchte ich kurz erklären, warum Lacan zu dem Schluß kommt, daß alles Sprache ist; dann soll das Konzept der Spiegelstufe erklärt und schließlich der Begriff des *hommelette* aufgegriffen werden.

⁴¹ Malcolm Bowie, “Jacques Lacan” in *Structuralism and Since*, ed. John Sturrock (Oxford: Oxford University Press, 1979): 121.

2.1 ALLES IST SPRACHE

„Lacan reads Freud. This is the simplest and most important thing about him“⁴², schreibt Malcolm Bowie. Dem Freudschen Weltbild fügt Lacan eine logisch zirkuläre aber kausal geschlossene Grundlage hinzu.

Freud beschäftigte sich mit dem Unbewußten. In einem Klassiker der Psychoanalyse liest man sogar: „Wollte man die Freudsche Entdeckung in einem Wort zusammenfassen, so wäre es das des ‘Unbewußten’“⁴³. Das Unbewußte ist nach Freud diejenige seelische Instanz, die den wahren Absichten und Gefühlen (den Triebrepräsenzen) des Menschen Ausdruck verschafft, wobei es die Zensur des Über-Ichs durch Symbolisierung überlistet: die wahren Absichten und Gefühle manifestieren sich oft in scheinbaren Fehlleistungen oder Störungen, sind also nicht bewußt geplant und daher auch nicht durch das Über-Ich kontrollierbar.

Dabei geht Freud wie selbstverständlich davon aus, daß das Unbewußte seine Kodierung der heiklen Inhalte mit sprachlichen Mitteln vornimmt. Ein Beispiel hierfür erinnert Lacan in seiner Arbeit über „The Insistence of the Letter in the Unconscious“:

⁴² Bowie, “Jacques Lacan” in *Structuralism and Since*: 116.

⁴³ Laplanche und Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Deutsch von Emma Moersch (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972): s. v. “Unbewußt”.

[...] let me cite the article on fetishism of 1927, and the case Freud reports there of a patient who, to achieve sexual satisfaction, needed something shining on the nose (*Glanz auf der Nase*); analysis showed that his early, English-speaking years had seen the displacement of the burning curiosity which he felt for the phallus of his mother, that is for that eminent failure-to-be the privileged signification of which Freud revealed to us, into a *glance at the nose* in the forgotten language of his childhood rather than a *shine on the nose*.⁴⁴

Wenn man Freuds Analyse Glauben schenkt, hat also in diesem Fall das Urtrauma des fehlenden Phallus der Mutter über den Blick auf deren Nase („*glance at the nose*“) folgendes bewirkt: der Blick auf die Nase wurde versprachlicht. Auf der Ebene der Sprache wurde — rein phonetisch — der englische Begriff ‘glance’ zum deutschen ‘Glanz’ verschoben, der keine erkennbare Spur zum Urtrauma mehr aufweist und daher nicht unter die Zensur des Über-Ichs fällt. Dieser Begriff des ‘Glanzes’ wurde dann unbewußt von der rein sprachlichen Ebene abgelöst und zum realen Fetisch: Der Patient brauchte für seine Befriedigung nicht etwa den sprachlichen Ausdruck ‘Glanz’, sondern den real vorhandenen Glanz auf der Nase. Im Endeffekt kann also der bewußte Teil des Menschen nicht zwischen Sprache und Realität unterscheiden.

Lacan bringt nun die logische Rechtfertigung dafür, daß Freud aufgrund sprachlicher Zusammenhänge das menschliche Verhalten und

⁴⁴ Jacques Lacan, “The Insistence of the Letter in the Unconscious” in *Modern Criticism and Theory: A Reader*, ed.. David Lodge (London: Longman, 1993): 100.

die Struktur des Unbewußten erklärt. Freud hatte die grundlegende Funktion der Sprache bei seiner Interpretation nie hervorgehoben (im Gegenteil: was zum Beispiel die Erklärung des 'Freudschen Versprechens' angeht, widersprach er den linguistischen Ansätzen seiner Zeitgenossen Meringer und Mayer, die Versprechen für artikulatorische oder phonetische Interferenzerscheinungen hielten). Um Freuds Erklärungen des Verhaltens und Fehlverhaltens auf eine solide Grundlage zu stellen, postuliert Lacan, daß das Unbewußte die Struktur der Sprache habe. Weder das Bewußtsein noch das Unbewußte kann zwischen Sprache (dem Wort 'Glanz' zum Beispiel) und Realität (dem realen Glanz) unterscheiden.⁴⁵

Damit hat aber die Realität einen eigenartigen Status und ist, jedenfalls für den Menschen, nicht erkennbar: „the Real comes close to meaning 'the ineffable' or 'the impossible' in Lacan's thought“⁴⁶. Man kann bestenfalls noch von dem semantischen Konzept einer 'Realität' sprechen, aber damit hat man sich von der Ebene der Sprache nicht entfernt. Man kann die Welt nicht in Worte fassen. Wenn man etwas in Worte faßt, so ist es nicht die Welt, sondern es sind lediglich Worte über

⁴⁵ Es scheint unmöglich, daß man dann überhaupt von einer Unterscheidung von Welt und Sprache sprechen kann, wenn man gar nicht fähig ist, einen Unterschied zu erkennen. Aber man kann von diesem Unterschied *sprechen*. Mit der Realität hat das zwar nichts zu tun, aber die Realität ist ohnehin nach Lacan nicht zugänglich.

⁴⁶ Bowie, "Jacques Lacan" in *Structuralism and Since*: 134.

‘die Welt’, die die Illusion produzieren, daß man über einen außersprachlichen Inhalt redete. Die Sprache ist zwar ein Produkt des Menschen, aber genauso ist die Welt (und damit der Mensch selbst) ein Produkt der Sprache: „the Real is given its structure by the human power to name“⁴⁷. Wenn die ‘Realität’ also Rückschlüsse zuläßt, dann höchstens auf die Sprache oder das Unbewußte des Sprechers.

Bei dieser Schlußrichtung von der ‘Welt’ auf den Zustand des Individuums, das die Welt wahrnimmt, fühlt man sich ein wenig an den Transzendentalismus erinnert, und an Emersons Formulierung: „I—this thought which is called I—is the mould into which the world is poured like melted wax. The mould is invisible, but the world betrays the shape of the mould“ (196). Lacans Weltsicht entbehrt aber im Gegensatz zum Transzendentalismus jeder metaphysischen Grundannahme (über die ‘Physis der Sprache’ hinaus gibt es keine weitere ontologische Ebene⁴⁸), ist aber dafür zirkulär: Der Mensch schafft die Sprache, und die Sprache schafft den Menschen. Lacan richtet sich bewußt gegen die Metaphysik und schreibt: „the claims of the spirit would remain unassailable if the letter had not in fact shown us that it can produce all the effects of truth in man without involving the spirit at all“.⁴⁹

⁴⁷ Bowie, “Jacques Lacan” in *Structuralism and Since*: 133.

⁴⁸ Es ist genommen auch eine metaphysische Annahme, von einer Unzugänglichkeit der Welt auszugehen. Es ist eine negative Metaphysik, die ich als Fehlen metaphysischer Annahmen bezeichne.

⁴⁹ Lacan, “The Insistence of the Letter in the Unconscious” in *Modern Criticism*

Das bei Freud noch vage Stadium der Vermittlung zwischen der sprachlichen Verschiebung zensierter Triebrepräsenzen und dem realen Verhalten ist nun präzisiert, da nicht nur das Bewußtsein, sondern auch das Unbewußte auf sprachlichen Bahnen funktioniert; zwischen Verhalten, Welt und Unbewußtem besteht kein ontologischer Unterschied, den wir erkennen könnten. Alles ist für uns nur auf sprachlicher Ebene vorhanden. Um begründen zu können, wie die Sprache sich selbst erklärt (ohne die Existenz einer Wirklichkeit zu implizieren), integriert Lacan die Theorie Saussures, derzufolge sprachliche Konzepte und semantische Kategorien nicht in der Wirklichkeit verankert sind, sondern sich nur aneinander orientieren und ein ontologisch flaches, relationales System bilden: ein Wort läßt sich in einem Lexikon durch andere Worte definieren — es steckt kein Ding an sich dahinter, dem das Wort entspricht. David Lodge faßt die Kombination von Freud und Saussure wie folgt zusammen:

The points that emerge with most force from this [...] discourse are: (1) that there is no getting outside language, and that language is innately figurative, not transparently referential; (2) that the human subject is constituted precisely by the entry into language, and that the Christian-humanist idea of an autonomous individual self or soul that transcends the limits of language is a fallacy and an illusion.⁵⁰

and Theory: A Reader: 91.

⁵⁰ David Lodge, "Jacques Lacan" in *Modern Criticism and Theory: A Reader*, ed.

Philosophisch betrachtet ist diese Formulierung nicht ganz richtig, da die Idee einer Seele kein logischer Schluß ist (sondern ein Axiom) und damit auch kein Fehlschluß sein kann. Neutral formuliert könnte man sagen, daß Lacan im Gegensatz zur christlich-humanistischen Tradition statt eines metaphysischen Systems mit unterscheidbaren ontologischen Ebenen ein rein kausal-logisches Konzept aufbaut, das ohne metaphysische Axiome auskommt, ohne das Axiom einer übergeordneten Realität und das einer Seele, die diese Realität erkennen kann — das dafür aber zirkulär ist.

Wenn in Austers *City of Glass* die Emerson-Karikatur Stillman durch Veränderung der Sprache die 'Welt' verändern will, so kann sie das nach Lacanscher Theorie durchaus bewerkstelligen, denn Sprache und 'Welt' sind weitgehend synonym. Auch zeigt uns Stillman, daß alles Sprache ist, indem seine Spaziergänge durch New York sich auf dem Stadtplan in Buchstaben verwandeln.

David Lodge (London: Longman, 1993): 80.

2.2 ZIRKULÄRE WELTEN

Wenn man davon ausgeht, daß die Sprache den denkenden Menschen auf ihrer flachen Ebene festhält und ihm den Blick auf Außersprachliches verstellt, und wenn man weiter annimmt, daß das System der Sprache ausschließlich relational ist, jeder Begriff seine Bedeutung also allein aus der Abgrenzung zu anderen Begriffen gewinnt, dann ergibt sich daraus die Konsequenz, daß der Mensch, der sich durch die Aneignung der Sprache in ein kulturelles System einfügt, seine Identität auch nur in Abgrenzung zu anderen Menschen erhält. Wenn der Mensch in der Sprache gefangen ist, und Sprache nur relational ist, dann ist der Mensch auch nur relational:

[T]he human subject, as he acquires speech, is inserting himself into a pre-existing symbolic order and thereby submitting his libido [...] to the systemic pressures of that order: in adopting language he allows his free instinctual energies to be operated upon and organized. It is this peculiar privilege of man the language-user to remain oblivious, while making things with words, of the extent to which words have made, and continue to make, him.⁵¹

Die Spiegelstufe beschreibt das Eintreten des Menschen in die symbolische Ordnung⁵². Das Kleinkind identifiziert sich mit seinem Spiegel-

⁵¹ Malcolm Bowie, "Jacques Lacan" in *Structuralism and Since*: 126.

⁵² 'Das Symbolische' bzw. 'die symbolische Ordnung' bedeutet etwa 'das

bild, das ihm eine Individualität und Autonomie vorgaukelt, die es gar nicht hat. Der Prozeß des Erkennens im Spiegel ist wieder zirkulär: das Kind projiziert sein Bild, und das Bild initiiert den Mechanismus der Identitätsfindung im Kind. Die „Spiegelstufe“ durchleben Säuglinge im Alter von sechs bis achtzehn Monaten, wo sie weder motorische Kontrolle über ihre Körper haben, noch biologisch autonome Wesen sind: Ihr Nervensystem ist unfertig, und ihr Organismus enthält noch „certain humoral residues of the maternal organism“⁵³, so daß sie tatsächlich fragmentierte Menschen sind. Das eigene Spiegelbild verrät davon nichts, sondern suggeriert eine klare Abgrenzung und Autarkie, die dem Kind beim Wiedererkennen seines Selbst Freude bereitet, aber in Wirklichkeit nur eine Illusion ist.

Dieses Wiedererkennen im Spiegelbild prägt außerdem den Mechanismus, der dem Menschen die Neigung antrainiert, sich mit dem anderen zu identifizieren (denn das Spiegelbild ist etwas anderes als das Kind selbst). Mit den Worten von Jean Rousset: „Man’s first recognition of himself is a radical *misrecognition*; here, clearly, it can be seen that identity *is* a difference, that the same *is* an other“.⁵⁴

Kulturelle’ oder ‘das Zivilisatorische’ und steht in Opposition zu Lacans Begriff des ‘Imaginären’.

⁵³ Jacques Lacan, “The Mirror-phase as formative of the Function of the I” in *New Left Review* 51 (1968): 74.

⁵⁴ Jean Rousset, “Introduction to Jacques Lacan” in *New Left Review* 51 (1968): 63.

Durch die Identifikation mit dem Spiegelbild fügt sich das Kleinkind in eine symbolische Ordnung, die der Fügung in die Sprachgemeinschaft ähnlich ist. Denn die Form des menschlichen Körpers wird durch die Identifikation mit dem Spiegelbild als Einheit manifestiert und mit einem Namen (dem Eigennamen oder dem Wort 'ich') versehen. Dadurch baut das Individuum eine Beziehung zwischen sich selbst (oder dem, was es dafür hält, nämlich einem Bezeichner des Selbst in Form des Spiegelbilds oder des Wortes 'ich') und seiner Umwelt auf: „We are therefore led to regard the function of the mirror-phase as a particular case of the function of the *imago*, which is to establish a relation of the organism to its reality—or, as they say, of the *Innenwelt* to the *Umwelt*“.⁵⁵

Diese Fügung des Individuums in die symbolische Ordnung vollzieht sich gleichzeitig auf sprachlicher und auf verhaltenspsychologischer Ebene. Zunächst kann der Säugling nicht zwischen sich und anderen Kindern unterscheiden. Nach der Selbsterkenntnis vor dem Spiegel unterscheidet das Kind:

The very young child's experience of himself in relation to other children, of roughly the same age, is at first one of complete indifferentiation. A child deals a blow to another and reacts as if he had received the blow himself, or he sees another fall and cries. [...] The growth of language in the child will reflect this

⁵⁵ Roussel, "Introduction to Jacques Lacan" in *New Left Review*: 69.

state of affairs, since the child refers to himself in the third person before he accedes to the use of the first.⁵⁶

Von dem Augenblick der Identifikation mit dem Spiegelbild an hat der Mensch die Möglichkeit — und nach Lacan die Neigung — sich mit dem Gegenüber zu identifizieren, oder genauer: mit dem Bild, das das Gegenüber widerspiegelt. Wir erkennen, was andere in uns sehen, und verwechseln das Widergespiegelte mit einer Selbsterkenntnis, wie der Säugling, der auf den Spiegel deutet und „ich“ sagt. Dabei handelt es sich nicht eigentlich um einen entfremdenden Prozeß wie bei Riesmanns *other-directedness*, sondern um einen ganz unumgänglichen Vorgang, der es dem Individuum ermöglicht, durch die Beziehung zu anderen Individuen Bedeutung zu erlangen — genau wie das Wort erst in Beziehung zu anderen Worten einen Sinn erhält. Trotzdem bleibt diese Identifikation natürlich eine Fehlidentifikation. Und trotzdem erinnert diese Orientierung des Individuums an dem vom Gegenüber widergespiegelten Bild an Emersons „decorum“ und das Verhalten, das zuvorderst die Erwartungen anderer zu befriedigen sucht.

Sobald sich das Individuum in die symbolische Ordnung einfügt, ist sein Selbst nicht mehr klar von der Umwelt abzugrenzen. Wenn man sich als autonomes Individuum ein Ei vorstellt, dann ist dieses Ei aufgeschlagen, und es zerfließt in alle Richtungen. Die Eierschale

⁵⁶ Roussel, “Introduction to Jacques Lacan” in *New Left Review*: 66.

bekommt in der Spiegelphase die ersten Risse. Daher kommt Lacans Wort vom ‘hommelette’, einer Mischung aus ‘homme’ und ‘omelette’, das in der deutschen Übersetzung ‘Menschlein’ leider keinen Bezug mehr zum Bild des Eis hat. Der Mensch entsteht erst durch seine Beziehungen — er ist mehr ein Omelette als ein Ei: „A casser l’œuf se fait l’Homme mais aussi l’Hommelette“⁵⁷. Sowohl in Austers *Moon Palace* als auch in *City of Glass* kommt das Ei in ganz ähnlicher Bedeutung vor.

Diese Identifikation mit dem anderen, mit dem Bild, das man abgibt, und die Folgen dieser Identifikation sind es, die als Lacansche Begriffe in der Literaturwissenschaft fruchtbar gemacht werden. Und dieses Bild fasziniert auch Paul Auster, der in einem Interview mit Sinda Gregory und Larry McCaffery erklärt:

The infant feeding at the mother’s breast looks up into the mother’s eyes and sees her looking at him, and from that experience of being seen, the baby begins to learn that he is separate from his mother, that he is a person in his own right. We literally acquire a self from this process. Lacan calls it the “mirror-stage,” which strikes me as a beautiful way of putting it. (RN 143)

⁵⁷ Jacques Lacan, “Position of the Unconscious” in *Reading Seminar XI. Lacan’s Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, ed. R. Feldstein et al. (New York: SUNY Press, 1995): 273.

Auster nutzt dieses Bild der gegenseitigen Beobachtung seiner Charaktere oft, um anzudeuten, daß sie sich (oder wir uns) gegenseitig mit einer Identität versorgen. Die Grundsituation in *Ghosts*, dem mittleren Roman in Austers *New York Trilogy*, besteht aus zwei Personen, die auf gegenüberliegenden Seiten derselben Straße leben und sich gegenseitig beobachten. In einem Gespräch der beiden, in dem sie einander falsche Identitäten vorspiegeln und in der dritten Person von sich sprechen, sagt Black: „He needs my eyes looking at him. He needs me to prove he’s alive“ (*NYT* 216). Die Schöpfung der eigenen Identität aus den Augen des Gegenübers ist darüber hinaus in allen Erzählungen Austers ein Thema, und in der Besprechung der einzelnen Werke werde ich darauf hinweisen.

Der Spiegel spielt nicht nur in der Literatur der *American Renaissance*, insbesondere bei Poe, Hawthorne und Melville eine bedeutende Rolle; Lacan hatte ursprünglich statt Spiegelphase (engl. *mirror phase*) den Namen *Looking-Glass Phase* vorgesehen, um einen Bezug zu Lewis Carrolls *Through the Looking Glass* herzustellen. Dort begegnet Alice Humpty Dumpty, einem Ei mit einer eigenen Sprachphilosophie. Auf diese Zusammenhänge und Austers beiläufiges Erwähnen eines ‘ham-omelette’ (in Analogie zu Lacans ‘Hommelette’?) komme ich im Kapitel über *City of Glass* noch zu sprechen.

Was Lacans Welt so kausal macht, ist die Erklärbarkeit des menschlichen Verhaltens durch sprachliche Zusammenhänge, die wir seit Freud kennen.⁵⁸ Kontingenz hat in dieser Welt keinen Platz: das Verhalten von Wakefield und die Verweigerung Bartlebys wären erklärbar — man müßte mit beiden sprechen, um die Kausalkette aufzustellen, die ihren scheinbar rätselhaften Aktionen zu Grunde liegt. Aber nicht nur auf Kontingenz wird verzichtet, sondern auch auf eine *Over-Soul*. Zwar stimmt es mit Lacans Philosophie überein, daß die Sprache symbolisch ist und daß jeder Mensch zum Symbol wird, aber es gibt keinen Zusammenhang zur Inhaltsseite des Symbols. Zwar sieht man überall Analogien, zwar kennt man die „effects of truth“, aber sie sind nur eine Scheinwelt. Die All-Seele ist nicht die Grammatik des Universums, sondern nur eine ganz gemeine, sprachliche Grammatik.

Mir hat es sehr geholfen, für das Verständnis der Lacanschen Theorie populäre Beispiele als Anschauung zu verwenden. Man kennt aus der populärwissenschaftlichen Psychologie zum Beispiel die Theorie, daß Eltern ihre Wünsche und Erwartungen auf die Kinder projizieren. Bei Lacan wird diese Projektion zum primären Faktor der Identitätsbildung. Hier ist zwar nicht präzisiert, was Wünsche und Erwartungen sind, und was es heißt, sie zu projizieren, aber man hat doch

⁵⁸ Die Kausalketten haben natürlich naturwissenschaftlich keinen Bestand, weil sie nur *post hoc* funktionieren. Man kann bei aller Kausalität keine verlässlichen Vorhersagen über das Verhalten von Menschen treffen.

eine Vorstellung vom beschriebenen Vorgang. Dieser Vorgang entspricht in etwa der Spiegelstufe.

Die symbolische Ordnung stelle ich mir als die gesellschaftliche Ordnung vor, als das kulturelle Wertesystem, in dem wir aufwachsen, die Sprache inbegriffen. Der Mensch bildet sich seine Identität durch eine Auswahl von 'auf ihn projizierten' Erwartungen und fügt sich so in die Gesellschaft, erhält seine Aufgabe und hat eine Bestimmung. Er wird selbst ein Teil seiner Kultur, ein Symbol im Symbolsystem oder ein Rädchen im Getriebe.

Die Fügung des Menschen in eine Ordnung, die seine Position bestimmt, ist auch ein Hauptthema des Transzendentalismus. Nur ist die Ordnung, in die man sich hier fügt, kein menschengemachtes, kulturelles, zivilisatorisches System, sondern die natürliche Ordnung. Den Transzendentalisten findet man in der freien Natur, dort sucht er seine Position, und statt zum Rädchen im Getriebe wird er zum Menschen. Die Natur ist kein kulturelles Produkt, und laut Transzendentalismus ist die Verbindung des Menschen zur Natur so stark, daß sie ihm die Macht gibt, die kulturelle Prägung der Sprache zu entkräften: der Dichter erfindet die Sprache mit Hilfe der Natur neu. Das Individuum, das Lacan dagegen vor Augen hat, bewegt sich in der Stadt; es ist rundum nur von Zivilisation umgeben.

Bei den Transzendentalisten ist oft nicht klar, wie weit die Zivilisation als mittelbar natürlich auch noch Zugang zur All-Seele bringt. Auf der einen Seite entspringt die Zivilisation der Natur des Menschen, und ihre Dynamik kann inspirativ wirken. Andererseits neigen die Institutionen des gesellschaftlich organisierten Zusammenlebens dazu, zu erstarren und die Menschen gefangen zu halten. Bei Auster fügen sich die Charaktere immer in eine Ordnung, die sie dazu zwingt, sich dieser Frage zu stellen. Sie wabern zwischen Stadt und Natur, zwischen der Annahme, daß ihre Wahrnehmung der Dinge kausales Produkt psychologischer und sprachlicher Assoziationen ist, und der Annahme, daß sie Zugang zu etwas Höherem gefunden haben. Das Erkennen metaphysischer Zusammenhänge ist bald transzendentalistisch und birgt Chancen der Erneuerung, bald ist es unheimlich und wird zum Zeichen für den wachsenden Wahnsinn der Protagonisten.

Im folgenden Kapitel werden die drei Romane in Austers *New York Trilogy* auf ihre Positionierung innerhalb dieser symbolischen Ordnungen hin untersucht. Um die typische Art der Anspielung auf die verschiedenen Prätexte erkennbar zu machen, wird in der Analyse des ersten Romans in einzelnen Abschnitten nach Prätexten getrennt verfahren, so daß zuerst die Anspielungen auf die Transzendentalisten, dann auf Poe und Melville und schließlich auf Lacan untersucht werden.

3 AUSTERS *NEW YORK TRILOGY*, DIE KLASSIKER UND LACAN

Die drei Erzählungen der *New York Trilogy* (*City of Glass*, *Ghosts* und *The Locked Room*), die bis heute Austers Ruhm begründen, erschienen in den Jahren 1985 und 1986 als Einzelausgaben bei Sun & Moon Press, nachdem sie von sechzehn anderen Verlagen abgelehnt worden waren. Zu diesem Zeitpunkt war Auster nur einer geringen Anzahl von Kollegen bekannt, die seine sechs zwischen 1974 und 1988 in Kleineditionen erschienenen Gedichtbände oder sein autobiographisches Werk, *The Invention of Solitude*, gelesen hatten. Der erste Roman der Trilogie, *City of Glass*, wurde 1986 für den *Edgar Award* nominiert, und als 1987 alle drei Romane unter dem Titel *The New York Trilogy* erschienen (dieses Buch brachte Auster 1989 den *Prix France-Culture de Littérature Étrangère*), war Auster mit einem Schlag auch über die Grenzen der USA hinweg bekannt.

Bis heute konzentriert sich die (erst allmählich wachsende) literaturwissenschaftliche Rezeption der Werke Austers auf die Trilogie, und die vorliegende Arbeit bildet dabei keine Ausnahme. Die Trilogie enthält alle typischen Themen Austers.

Im Gegensatz zu den meisten anderen Arbeiten über Auster liegt mein Augenmerk aber nicht auf dem poststrukturalistischen sondern auf dem romantischen Prätext. Dieser Prätext ragt immer wieder an die Oberfläche, wenn Auster für den Leser Spuren von Quelltexten in seinen Romanen zurückläßt, so daß der übergeordnete Zusammenhang der Romantik nicht verlorengeht. Aber da Lacan auch ein relevanter Prätext ist und außerdem allein der Begriff 'Prätext' poststrukturalistische Konnotationen beinhaltet, wird in einem späteren Abschnitt zu klären sein, welche formale und inhaltliche Struktur das Zitieren in Austers Büchern impliziert.

Im folgenden werden die Prätexte anhand der erkennbaren Spuren rekonstruiert, und zwar bei allen drei Romanen der Trilogie nacheinander. Die Untersuchung des ersten Romans der Trilogie trennt als einzige Austers Anspielungen auf den Transzendentalismus, auf die düstere und vielleicht kontingente Welt von Poe und Melville und auf Lacan, die jeweils in einzelnen Abschnitten herausgearbeitet werden.

3.1 CITY OF GLASS

In *City of Glass* erzählt Paul Auster die Geschichte eines Schriftstellers namens Quinn. Zu Beginn des Romans befindet sich Quinn allein und ohne Kontakt zur Welt in seiner Wohnung in Manhattan. Den Impuls für seine weiteren Handlungen erhält er durch den mysteriösen Anruf eines gewissen Stillman Junior, der den Privatdetektiv Paul Auster sprechen möchte.

Aus Neugier und Langeweile schlüpft Quinn in die Rolle des Privatdetektivs und beschattet im Auftrag von Stillman Junior und seiner Frau Virginia dessen Vater. Der Vater, Stillman Senior, entpuppt sich als verschrobener und unheimlicher Philosoph, der eine neue Sprache erfinden und so das Paradies nach Amerika bringen will. Quinn verliert nach einigen Tagen der Beschattung jede Spur von ihm, hat sich aber inzwischen so vollständig mit seiner Rolle als Privatdetektiv Paul Auster identifiziert, daß er nicht mehr aufhören kann, an seinem Fall zu arbeiten. Sein Auftrag wird zur Obsession, selbst als seine Auftraggeber verschwinden und sogar noch, als er den 'echten' Paul Auster aufsucht und feststellen muß, daß der kein Privatdetektiv ist, sondern ein liebenswerter Schriftsteller mit einer wunderschönen Frau und einem engelsgleichen Kind.

Der Leser lernt Quinn als relativ normalen Menschen kennen, der vielleicht ein bißchen einsam lebt und einen seltsamen Beruf ausübt, der aber durchaus gebildet ist und sich nachvollziehbar und vernünftig verhält. Nach der Begegnung mit dem 'wirklichen' Paul Auster ist Quinn allerdings mindestens ebenso verwirrt wie der Leser. Quinn läßt sich vor Stillmans Seniors Hotel nieder und verzichtet weitestgehend auf Schlaf und Nahrung, um den Hoteleingang keine Sekunde aus den Augen zu lassen und Stillman nicht zu verpassen, falls er zurückkehren sollte. Quinns Persönlichkeit ist vollständig zerbrochen (oder zerflossen), denn nicht nur seine Identifikation mit der Persona des Privatdetektivs Paul Auster spaltet ihn. Auch sein Pseudonym, William Wilson, und Max Work, der Held von Wilsons Detektivromanen, sind Teile seiner Persönlichkeit. Am Ende verschwindet Quinn selbst ins Nichts.

Einige der Rätsel in diesem Roman sind diese multiplen Spaltungen und der kafkaeske Untergang Quinns, die Verdopplung von Stillman Senior (von dem nämlich gleich zwei identische Versionen auftauchen, obwohl für den Fortgang der Handlung nur eine wichtig ist), die Bedeutung der Sprachphilosophie in all dem und die ungeklärte Identität des Erzählers, von dem wir am Ende nur erfahren, daß es jedenfalls nicht (der fiktive) Paul Auster ist.

3.1.1 Transzendentalistische Inspiration in New York

one man is a counterpoise to a city, —... a man
is stronger than a city, ... solitude is more
prevalent & beneficent than the concert of the
crowds

Ralph Waldo Emerson

Der Titel *City of Glass* beinhaltet sicherlich direkte Anspielungen auf Augustinus' *De civitate Dei* (englisch: *City of God*). Zugleich liefert er den Grundgedanken der transzendenten Stadt. Mit diesem Titel (und zahlreichen namentlichen Erwähnungen der Transzendentalisten) eröffnet Auster das Thema des transzendentalistischen Blicks, der laut Emersons oben zitierter Bekannter 'a little beyond' ist, und nach Poe „able to see through things a lot farther than anybody else[']s“.

Die transzendentalistische Inspiration ist, wie bereits beschrieben, ein Prozeß, der sich zwischen dem Individuum und den Einflüssen der All-Seele oder ihren Manifestierungen in der Umgebung des Individuums vollzieht. Dabei stellt die Wahrnehmung eine Verbindung zwischen dem Individuum und der Idee der Natur her. Diese Form der Wahrnehmung verlangt die unbedingte Öffnung der Sinne für die Umgebung, und daher ist eine gute Voraussetzung für die Inspiration ein zielloser, unbeschwerter Spaziergang durch den Wald.

Henry David Thoreau beschreibt die optimalen Voraussetzungen für einen inspirativen Spaziergang in seinem Essay „Walking“ so: „If you are ready to leave father and mother, and brother and sister, and wife and child and friends, and never see them again, —if you have paid your debts and made your will, and settled all your affairs, and are a free man, then you are ready for a walk“ (WT 660). Man sollte also nicht an andere Menschen denken, man sollte sorglos sein und die gesamte Gesellschaft hinter sich lassen, um zu einem Spaziergang wie zu einer Reise in eine neue Welt aufzubrechen, um völlig offen zu sein für Sinneseindrücke.

Bevor Quinns Untergang beginnt, berichtet Auster von seinen guten Voraussetzungen für inspirative Spaziergänge: Quinn hat keinerlei Familie oder sonstige soziale Bindungen: „both his wife and son were now dead“ (NYT 3); „And the fact was that he no longer had any friends“ (NYT 5). Auch ist er nicht ins Berufsleben eingespannt, und er hat keine finanziellen Sorgen, so daß er unabhängig ist und Zeit hat: „Because he spent no more than five or six months on a novel, for the rest of the year he was free to do as he wished“ (NYT 3). Quinn ist aber nicht nur „ready for a walk“, sondern er hat auch die notwendige Neigung zu ziellosen Spaziergängen: „More than anything else, however, what he liked to do was walk“ (NYT 3-4). Auster beschreibt Quinns Vorliebe für ziellose Spaziergänge so:

Each time he [Quinn] took a walk, he felt as though he were leaving himself behind, and by giving himself up to the movement of the streets, by reducing himself to a seeing eye, he was able to escape the obligation to think, and this, more than anything else, brought him a measure of peace, a salutary emptiness within. [...] On his best walks he was able to feel that he was nowhere. (*NYT* 4)

Offenbar spielt Auster auf Emersons Beschreibung der Inspiration an („I become a transparent eye-ball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me“). Das „seeing eye“, phonetisch gleich mit dem „seeing I“, beschreibt den Kontakt zur Umgebung, die bei Quinns Spaziergang allerdings nicht der Wald ist (wie in Thoreaus „Walking“), sondern die Stadt. Auster läßt also die glatten Fassaden der New Yorker Wolkenkratzer genauso als Anlaß der Inspiration auf Quinn wirken wie Emerson und Thoreau die Natur. Quinn entkommt dem Zwang zu denken und läßt sich inspirieren — nur verinnerlicht er nicht die Natur, sondern die künstlichen Strukturen seiner Umgebung. Damit wird das Thema des Transzendentalismus in zivilisierter statt natürlicher Umgebung eröffnet, und es stellt sich die Frage nach dem Inhalt dieser Inspiration (die Auster natürlich offen läßt). Quinn wird nicht mit dem Urgedanken der Erschaffung der Welt verbunden, sondern er nimmt architektonische Formen wahr, die von Menschen erschaffen wurden, und wird bestenfalls mit den Gedanken der Städteplaner verbunden. Er

liefert sich mit diesen Spaziergängen den Zwängen geometrischer, geradliniger Gedanken aus, und fügt sich unbewußt und intuitiv in eine Ordnung, die ihn gängelt und subtil fernsteuert. Diese Gängelung hat ihre Parallele in der Lacanschen Theorie der Fügung des Individuums in eine symbolische Ordnung, auf die ich später in diesem Zusammenhang noch zu sprechen komme.

Man kann aber, sozusagen auf der Basis einer Inspiration zweiter Ordnung, die Frage stellen, ob die Gedanken der Städteplaner und deren Manifestierung nicht zumindest mittelbar den Zusammenhang zur Natur und der All-Seele ermöglichen, da die Form und Funktionalität der Bauwerke wiederum von der Natur inspiriert sind. Diese Idee des Transzendentalismus habe ich bereits im Abschnitt über Emerson erwähnt. In seinem Essay „Fate“ schreibt er über Städtebauer: „Each of these men, if they were transparent, would seem to you not so much men, as walking cities“ (964), und über die Stadt: „What is the city in which we sit here, but an aggregate of incongruous materials which have obeyed the will of some man? [...] The whole world is the flux of matter over the wires of thought to the poles or points where it would build“ (964-965).

Der entscheidende Gedanke des Transzendentalismus ist es ja, daß man hinter die Oberfläche der Dinge schaut, so daß auch ein Fabrikgebäude noch eine Verbindung zur Natur hat, wenn man sie als

Bau des Menschen parallel zum Bienenstock als Bau der Bienen sieht: „Readers of poetry see the factory-village, and the railway, and fancy that the poetry of the landscape is broken up by these; [...] but the poet sees them fall within the great Order not less than the bee-hive, or the spider’s geometrical web“ (455).

Obwohl Thoreau als Transzendentalist wie Emerson in zivilisatorischen Produkten wie der Eisenbahn oder Telegraphenmasten den mittelbar natürlichen Bau natürlicher Wesen sah und sich daran freute, war er dem Temperament nach enger mit der ursprünglichen Natur verbunden. In „Walking“ schreibt er: „I wish to speak a word for Nature, for absolute freedom and wilderness, as contrasted with a freedom and culture merely civil“ (WT 659).

Auster beschreibt die Stadt manchmal als tote, selbstgebaute Einmauerung, und dann wieder als transzendierbar. Man kann die Inspiration Quinns zirkulär sehen, so daß Quinn, der in seiner Einsamkeit und Unabhängigkeit ohne gesellschaftliche Zwänge offen für transzendentalistische Erfahrung ist, durch die Inspiration in ein kulturelles System gezwungen wird. Man kann sie aber auch als Verbindung zu einer metaphysischen Quelle sehen. Die Unsicherheit des Protagonisten, was mit ihm geschieht, ob alles mit rechten Dingen zugeht, bloß Zufall ist, oder ob wirklich übernatürliche Dinge geschehen, gibt Austers Roman nicht nur Spannung, sondern diese Unsicherheit

fasziniert viele Leser auch noch, nachdem sie das Buch zugeschlagen haben.

Schon in seinem essayistischen Prosaerstling *The Invention of Solitude* beschäftigte sich Auster mit dem Phänomen des Sich-Verlierens beim Spaziergang durch die Stadt:

[When we take a walk,] a network of paths begins to be drawn, as in the image of the human bloodstream (heart, arteries, veins, capillaries), or as in the image of a map (of city streets, for example, preferably a large city, or even of roads, as in the gas station maps of roads that stretch, bisect, and meander across a continent), so that what we are really doing when we walk through the city is thinking. (IS 122)

Diese organische Beziehung des Individuums zu seiner Umwelt ist natürlich romantisch und erinnert an die Worte Emersons, der in seinem Essay „History“ schreibt: „so out of the human heart go as it were highways to the heart of every object in nature“ (254).

In gewissem Sinne ist Austers *New York Trilogy* auch ein Stadtro- man und fügt sich damit in eine etablierte Gattungstradition. Der kritische Stadroman des neunzehnten Jahrhunderts in Europa stellte „[g]esellschaftliche Verelendung, Kriminalität, Aufruhr, wie sie massen- haft als Folge des jähen Bevölkerungsüberdrucks“⁵⁹ im Zuge der frühen Industrialisierung entstand, als primäres Merkmal der Stadt dar. Eugène

⁵⁹ Volker Klotz, *Die erzählte Stadt: Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin* (München: Carl Hanser Verlag, 1969): 124.

Sues *Les Mystères de Paris* (1842) entwickelte sich als Feuilletonroman im Dialog mit den Lesern von einer Abenteuergeschichte zur Sozialkritik, die um Verständnis und Mitleid für die Städter im Elend warb. Es gab aber auch, in den sogenannten Physiologien, den popularistischen Versuch, die sozialen Abgünde der wuchernden Großstadt zu übersehen und stattdessen ein gefälligeres, hübscheres Bild zu zeichnen. Diese Physiologien waren im neunzehnten Jahrhundert in Frankreich eine eigene Literaturgattung im „Salongewand eines Schrifttums, das von Hause aus dem Straßenverschleiß bestimmt war“.⁶⁰ Sie sind heute vergessen, waren aber zu ihrer Zeit erfolgreich. Sie beruhigten das bange Gewissen der Reichen und dienten dem Zweck, „den Leuten voneinander ein freundliches Bild zu geben. Damit webten die Physiologien auf ihre Art an der Phantasmagorie des pariser Lebens“⁶¹

Im Amerika des frühen zwanzigsten Jahrhunderts beschreibt Upton Sinclair in *The Jungle* (1906) den „Dschungel der ungebremst kapitalistischen Gesellschaftsordnung“⁶² anhand eines Schlachthofs in Chicago. In *Boston* (1928) entlarvt er das korrupte Justizsystem mit der Analyse des Falls Sacco-Vanzetti. Wie auch bei Theodore Dreiser wird in

⁶⁰ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, ed. Rolf Tiedmann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969): 35.

⁶¹ Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*: 39.

⁶² Jérôme von Gebattel, „Upton Sinclair“ in *Hauptwerke der amerikanischen Literatur*, ed. Henning Thies (München, Kindler, 1995): 472.

der von Zolas Naturalismus inspirierten Darstellung die Stadt zum Nährboden der Korruption und des Elends; und die Literatur zu einem Zweig der Soziologie. Eine weniger zur Sozialkritik neigende Beschreibung der Stadt liegt im Versuch, sie als Komposition verschiedener Menschen und Lebensläufe auf engem Raum unkommentiert zu porträtieren, wie etwa in Dos Passos' *Manhattan Transfer* (1925); oder der Effekt der Anonymität auf den einzelnen Städter wird untersucht, wie in Saul Bellows *The Adventures of Augie March* (1953). New York dient oft als Symbol für Korruption und Denaturierung, wie in Hubert Selbys *Last Exit to Brooklyn* (1957). Dort erscheint New York als „Stadt im seelischen *rigor mortis* [...]. Es manifestiert seine Gegenwart nur in den unmenschlichen Taten der Protagonisten“.⁶³ Seit Tom Wolfes *The Bonfire of the Vanities* (1987) mehren sich die Darstellungen New Yorks aus der vermeintlichen Gewinnerperspektive der Reichen und Schönen. Wolfes Charaktere sind beinahe ausschließlich vom Prestigedenken motiviert und identifizieren sich mit ihrer Wirkung auf die städtische Öffentlichkeit. Noch deutlicher und literarisch raffinierter stellt Bret Easton Ellis New York als Fassade ohne Substanz dar. Wolfes Credo, „that the future of the fictional novel would be in a highly detailed realism [...] that would portray the

⁶³ Heinz Ickstadt, „Gesichter Babylons: Zum Bild der Großstadt im modernen amerikanischen Roman“ in *Jahrbuch für Amerikastudien* 16 (1971):76.

individual in intimate and inextricable relation to the society around him“;⁶⁴ wird durch Easton Ellis’ Tendenz zur Abkehr vom Realismus nur zum Teil erfüllt. *American Psycho* (1991) hat mit dem Psychopaten Patrick Bateman seine Wurzeln in Hitchcocks Film über die Psychose des Norman Bates, aber er stellt einen surrealistischen Sherman McCoy in einem Portrait von New York dar, in dem die Menschen nur noch anhand der Kleidung voneinander zu unterscheiden sind. Zu viele realistische Details (wie die Flut von Designernamen beim Beschreiben der Kleidung) wirken surreal. In Easton Ellis’ *Glamorama* (1998) phantasiert der Held, Victor Ward, Regisseure in die Stadt, so daß er selbst zum *directed self* wird und seine Handlungen daraufhin überprüft, ob sie in seine Figurenzeichnung passen.

Bei Auster ist die Bedeutung der Stadt in mehrfacher Hinsicht in Frage gestellt: entweder ist sie ein Produkt der Natur des Menschen, also mittelbar natürlich und wie die Natur selbst fähig, die Individuen zu inspirieren. Oder die Stadt gängelt und denaturiert, indem sie die möglichen Spazierwege der Bewohner vorgibt und die alten Gedanken der Städter in einer inzestuösen Weise wiederholt. Dabei sind Austers Städter weder reich noch arm, weder sozial verelendete Arbeiter noch seelisch tote Börsenspekulanten. Das eigentlich Ungewöhnliche an Austers Darstellung der Stadt ist die transzendentalistische Sicht der Häuser-

⁶⁴ Tom Wolfe, “Introduction. Stalking the Billion-Footed Beast” in *The Bonfire of the Vanities* (London: Picador, 1988): xvii.

schlucht als mittelbare Fortsetzung der Natur. Plötzlich gewinnt die Stadt eine organische Dynamik und wird zum mystischen Ort. Sie mit dem gleichen verwunderten und bewundernden Blick zu betrachten wie die Natur ist eine von den Transzendentalisten geborgte Sicht, die sich außer bei Auster noch bei DeLillo findet. Insbesondere in DeLillos Roman *White Noise* (1985) werden Technik, Industrie und Massengesellschaft auf interessante Weise zum Teil der Natur, wenn nämlich jeder neue Chemieunfall einen schöneren, spektakuläreren Sonnenuntergang nach sich zieht. Weder bei DeLillo noch bei Auster erscheint die Stadt allerdings ausschließlich in verklärter Schönheit; stets sind das technisch Entmenschte und das mittelbar Natürliche ineinander verschränkt und gleichzeitig vorhanden. Immerhin borgt Auster sich aus der französischen Tradition die Figur des „Flaneurs, der auf dem Asphalt botanisieren geht“⁶⁵, auf die im Abschnitt über *Leviathan* noch näher eingegangen wird.

Die beiden Perspektiven auf das Zivilisatorische (als letztlich natürlich einerseits, und als denaturiert andererseits) findet man bei Auster auf die Sprache übertragen: ist die Sprache transzendent, bezieht sie sich auf Wirklichkeit, wie die Transzendentalisten glaubten, oder ist die Sprache ein zirkuläres, selbstdefinierendes System, das den

⁶⁵ Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*: 36.

Menschen entmündigt, indem es vorgefertigte Inhalte zur einzigen Kommunikationsmöglichkeit macht?

Zu Beginn des Romans, als Quinn sich auf den Weg zu seinem Klienten macht, wirft Auster die Frage der Transzendierbarkeit auf, indem er bildlich Natur gegen Architektur abgrenzt und damit zur Disposition stellt, was eine transzendentalistische Inspiration in der Großstadt bewirkt: „To one side of him [Quinn] was the park, green in the morning sun, with sharp, fleeting shadows; to the other side was the Frick, white and austere, as if abandoned to the dead“ (*NYT* 15).

Quinn befindet sich zwischen Natur und Zivilisation. Noch wird die Stadt in ihrer versteinerten Form mit dem Tod assoziiert, aber schon bald tauchen pop-mimetische Reproduktionen der Natur auf, die die mittelbare Natürlichkeit der Stadt in den Vordergrund rücken. Als Quinn am Bahnhof auf die Ankunft von Stillman Senior wartet, den er beschatten soll, schaut er sich um:

He wandered through the station, then, as if inside the body of Paul Auster, waiting for Stillman to appear. He looked up at the vaulted ceiling of the great hall and studied the fresco of constellations. There were light bulbs representing the stars and line drawings of the celestial figures [...].

Across the way, occupying the greater part of the station's east wall, was the Kodak display photograph, with its bright, unearthly colors. The scene that month showed a street in some

New England fishing village, perhaps Nantucket. A beautiful spring light shone on the cobblestones, flowers of many colors stood in window boxes along the house fronts, and far down at the end of the street was the ocean, with its white waves and blue, blue water. (*NYT* 62)

Dies sind Beschreibungen von architektonischen Artefakten, einem Sternenhimmel aus Glühbirnen und einem monströsen Stilleben, die ganz ohne Zweifel von der Natur inspiriert sind und — nach transzendentalistischer Theorie — mittelbar als Symbole Zugang zu spirituellen Quellen schaffen können. Aber sie sind nicht selbst natürlich. Quinn steht mitten in New York City im Bahnhofsgebäude, ringsum von Beton umgeben, sieht über sich einen künstlichen Himmel und vor sich die Reproduktion einer Idylle, bei der die Farben zu intensiv geraten sind, und nicht die Sache selbst, nichts wirklich Natürliches.

Wie vorher auf seinen Spaziergängen, baut Quinn eine intuitive und sinnliche Beziehung zu seiner Umgebung auf: „The train pulled into the station, and Quinn felt the noise of it shoot through his body: a random, hectic din that seemed to join with his pulse, pumping his blood in raucous spurts“ (*NYT* 66). Quinn verschmilzt gleichsam mit der Stadt. Und wieder spielt Auster auf Emersons „transparent eye-ball“-Metapher an, als Quinn nach Stillman Ausschau hält: „Quinn watched them all, anchored to his spot, as if his whole being had been exiled to his eyes“

(*NYT* 66). Diese Öffnung der Sinne verbindet Quinn nicht mit Künstlichem, sondern mit anderen Menschen.

Wenn Quinn durch die Stadt läuft, „[u]sing aimless motion as a technique of reversal [...to] bring the outside in and thus usurp the sovereignty of inwardness“ (*NYT* 74), dann spaziert er quasi durch die Gedanken der Architekten, wie der Leser eines Buchs sich in der Gedankenwelt des Autors bewegt, oder der Transzendentalist durch die Einflüsse der All-Seele. Um die Zweifelhaftigkeit dieser Inspiration auf den Punkt zu bringen, kann man sagen, daß unklar bleibt, ob die Gedanken der Städteplaner etwas natürlich Organisches sind und aus dem selbstreferentiellen und zirkulären Gebiet des Menschlichen hinausführen; ob sie der Logik unterliegen und berechenbar sind; oder ob sie letztlich vom Zufall abhängen. Schon Saussure hat sich als Strukturalist mit der Symbolik der Stadt beschäftigt. Für Saussure wurde eine Straße durch ihre Relation zu anderen Straßen definiert, denn nur so sei es zu erklären, daß man eine Straße komplett abreißen, neu aufbauen, und trotzdem als die gleiche Straße anerkennen würde: „Why can a street be completely rebuilt and still be the same? Because it does not constitute a purely material entity; it is based on certain conditions that are distinct from the materials that fit the conditions, e.g. its location with respect to other streets.“⁶⁶

⁶⁶ Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, eds. Charles Bally and Albert Sechehaye, (London: Duckworth, 1993): 108-109.

Hier sieht man schon, daß Saussure (wie Lacan) die Stadt als System sieht, das dem der Sprache in gewisser Hinsicht ähnelt: Eine Straße erhält ihre Bedeutung allein durch die Position innerhalb der Stadt, wie ein Wort seine Bedeutung allein durch die Beziehung zum System der Sprache erhält. Auster bringt mit Lacan noch die Frage ins Spiel, ob der Mensch seine Identität erst durch den Kontext der Gesellschaft erhält. Für Emerson dagegen gehört die Stadt, die Sprache und die ganze Gesellschaft unter die Rubrik „unity of cause, variety of appearance“ (963). Alles hat einen Bezug zur Erschaffung der Welt, zur All-Seele.

Auf dieser Dichotomie des Transzendenten auf der einen und des Selbstreferentiellen auf der anderen Seite basieren die wichtigsten Elemente des Plot von *City of Glass*: hier kommen Inspiration, Sprachphilosophie und die Frage nach der Existenz einer metaphysischen Instanz zusammen. Dieser Zusammenhang hat Tradition. John Irwin erklärt in einem Kapitel über „Emerson, Thoreau, and Whitman“ die Symbolisierung der metaphysischen Frage anhand der biblischen Metapher des Turmbaus:

Symbolically equated with the unifying power of the single human speech, the phallic tower [of Babel] suggests, in the displacement of stone by brick, of nature by artifice, the displacement of the language of natural signs by the arbitrary spoken word. Indeed, the parallelism of the three tasks that the

people set themselves—to build a city, to build a tower, to make a name—implies that speech is as much a product of human art as are the city and the tower.⁶⁷

Die Frage, ob natürlich oder künstlich, wurde schon im neunzehnten Jahrhundert in Bezug auf die Stadt und die Sprache parallel formuliert. Der Unterschied zwischen Natur und Kultur ist schwierig zu fassen, denn wenn man künstlich nennen würde, was der Mensch bewußt geplant und produziert hat, dann wäre das Konzept der Natur auch künstlich, da es ein menschliches (bzw. sprachliches) Konzept ist. Mit diesem Ansatz landet man in der strukturalistischen Zirkularität. Mit dem Ansatz der Transzendentalisten stehen sich Künstlichkeit und Natürlichkeit gegenüber und ergänzen einander. Der Mensch ist ein natürliches Wesen, und seine Bauwerke sind nicht artifizieller als Spinnweben. Wie eine Spinne aber auf die Natur angewiesen ist, so soll sich auch der Mensch nicht von ihr abwenden.

Nachdem Auster die metaphysische Frage anhand von Quinns Inspirationserlebnis in der Stadt gestellt hat, überträgt er sie nun auch auf die Sprachphilosophie und führt mit Peter Stillman Senior eine Karikatur von Emerson in die Erzählung. Quinn wartet am Bahnhof auf Stillman Senior, den er beschatten soll. Stillman kommt mit einem Zug direkt aus einer psychiatrischen Anstalt in Poughkeepsie, in der er eingesperrt

⁶⁷ John T. Irwin, *American Hieroglyphics* (New Haven: Yale University Press, 1980): 35.

hatte, weil er seinen Sohn (Quinns Auftraggeber) als kleines Kind neun Jahre lang in eine dunkle Kammer eingesperrt hatte. Stillman hatte herausfinden wollen, ob sein Sohn Gottes Sprache sprechen würde, wenn er keinerlei kulturellen Einflüssen ausgesetzt wäre. Quinn ist von nun an nicht viel mehr als das Auge, durch das der Leser Zugang zu den Geschehnissen hat. Zunächst informiert Quinn sich in einer Bibliothek über die wissenschaftlichen Theorien, die Stillman aufgestellt hat:

Adam's one task in the Garden had been to invent language, to give each creature and thing its name. In that state of innocence, his tongue had gone straight to the quick of the world. His words had not been merely appended to the things he saw, they had revealed their essences, had literally brought them to life. A thing and its name were interchangeable. After the fall, this was no longer true. Names became detached from things, words devolved into a collection of arbitrary signs; language had been severed from God. (*NYT* 52)

Stillman hatte, um riskantere Theorien aufstellen zu können, die Figur des Henry Dark erfunden (mit den gleichen Initialen wie Henry David Thoreau, Hilda Doolittle und Lewis Carrolls Humpty Dumpty)⁶⁸. Dark war angeblich ein Sekretär von John Milton, und er träumt nun stellvertretend für Stillman von der Umkehrbarkeit des Turmbaus zu Babel:

⁶⁸ Diese Bezüge erwähnt Auster explizit, vgl. *NYT* 97.

If the fall of man also entailed a fall of language, was it not logical to assume that it would be possible to undo the fall, to reverse its effects by undoing the fall of language, by striving to recreate the language that was spoken in Eden? [...]

Just as Babel had been built 340 years after the Flood, so it would be, Dark predicted, exactly 340 years after the arrival of the *Mayflower* at Plymouth that the commandment would be carried out. [...] Already [...] he saw encouraging signs in the city of Boston, for there [...] the chief construction material was brick. In the year 1960 [...] the new Babel would begin to go up, [...] a symbol of the resurrection of the human spirit. [...] After forty days and forty nights, [...each person] would emerge a new man, speaking God's language. (*NYT* 57-59)

New York ist natürlich ein ausgezeichnetes Symbol für den Turmbau. Auch wenn Stillmans Theorie weit hergeholt erscheint, so enthält sie doch genau die Frage, die im Zusammenhang mit dem Spaziergang in der Stadt aufgeworfen wurde: kann die Stadt, die Sprache und überhaupt das vom Menschen Geschaffene einen Zugang zu metaphysischer Wahrheit schaffen oder nicht? Stillmans Theorie ist selbstverständlich überzogen, und auch wenn Emerson von der Erneuerbarkeit der Sprache ausging, hätte er sich gegen derart monströse Theorien vehement gewehrt, die eine Rückkehr ins Paradies versprechen. Der Dichter sollte den Worten ihre transzendente Bedeutung wiedergeben, er sollte durch seine „simplicity of character“ und die Reinheit seiner Motive der Sprache dazu verhelfen, Wahrheit zu kommunizieren. Vom Paradies auf

Erden war keine Rede. Mit dieser Übertreibung macht Auster aus Stillman eine Karikatur.

Die Beziehung zwischen dem Spaziergang auf künstlichen Wegen (wie man den Begriff 'künstlich' auch immer versteht) und dem Denken auf sprachlich gelenkten Bahnen bringt Auster dem Leser noch auf zwei weitere Arten nahe: Quinn folgt Stillman durch die Straßen von New York und notiert sich die Wege, die Stillman auf seinen zunächst scheinbar ziellosen Spaziergängen durch die Stadt zurücklegt. Quinns Verhalten ist dabei also doppelt gelenkt: nicht nur bewegt er sich auf Straßen, die ihm die Richtung vorgeben, sondern er folgt den Schritten eines anderen, ohne zu wissen, wohin er geht. Als Quinn zu Hause die Routen dieser Verfolgungsspaziergänge auf einem Stadtplan einzeichnet, entdeckt er, daß die Route eines Tages in dieser Notation jeweils einen Buchstaben ergibt. Die Spaziergänge der einzelnen Tage ergeben insgesamt das Wort „OWEROFBAB“, das Quinn als '(THE T)OWER OF BAB(EL)' entziffert. (Quinn hatte die ersten drei Tage der Beschattung nicht aufgezeichnet und weiß nun, daß noch zwei Tage des Spazierengehens folgen). Damit symbolisiert Auster erneut die Parallele zwischen Sprache und Struktur der Stadt, zwischen Denken und Umgebung. Außerdem erhalten die Geschehnisse eine unheimliche Stimmung, die an Poe erinnert (insbesondere an Poes „The Man of the Crowd“, siehe dazu den entsprechenden Abschnitt dieses Kapitels).

Die Worte, die durch die Bewegung Stillmans und die Notation Quinns entstehen, sind ontologisch kaum einzuordnen, da sie an sich unsichtbar und zu keiner bestimmten Zeit vorhanden sind, und Quinn fragt sich, ob das nicht alles seiner Einbildung entspringt⁶⁹. Quinn entschließt sich, Stillman direkt anzusprechen. Stillman präsentiert sich als verrückt gewordener Emerson, den Auster hier nicht beim Namen nennt, den man aber anhand der Formulierungen schnell wiedererkennt:

“You see, the world is in fragments, sir. Not only have we lost our sense of purpose, we have lost the language whereby we can speak of it. These are no doubt spiritual matters, but they have their analogue in the material world. My brilliant stroke has been to confine myself to physical things [...]. My motives are lofty, but my work now takes place in the realm of the everyday. That’s why I’m so often misunderstood. [...] I am in the process of inventing a new language. With work such as that to do, I can’t be bothered by the stupidity of others.” (NYT 92)

Dieser Monolog Stillmans geht oft fast wörtlich auf Emerson zurück, der die Welt auch fragmentiert nannte: „I am a fragment“ (491) und „The reason why the world lacks unity, and lies broken and in heaps, is, because man is disunited with himself.“ (47). Stillmans Analogie von

⁶⁹ Für eine detaillierte Positionierung dieser wortschaffenden Bewegungen in den postmodernen und poststrukturalistischen Zusammenhang (etwa zu Derridas Begriff der ‘architexture’) siehe Bernd Herzogenrath, *An Art of Desire: Reading Paul Auster*, (Amsterdam: Rodopi, 1999): 55-59.

„spiritual matters“ zur „material world“ ist ganz offenbar transzendentalistisch — auch Emerson schreibt: „Every natural fact is a symbol of some spiritual fact“ (20). Das Konzept des Genies, für das Stillman sich hält, entstammt direkt aus Emersons „Self-Reliance“: „What I must do is all that concerns me, not what the people think“ (263). Schließlich ist auch die überzogene Selbstsicherheit Stillmans, der sich nicht davon beirren läßt, daß er so oft mißverstanden wird, von Emerson inspiriert: „To be great is to be misunderstood“ (265).

Stillman wirkt mit all seinen Idealen und Ideen in der Umgebung New Yorks deplaziert. Auster läßt einen Romantiker mitten in einer der modernsten Großstädte der Welt auftreten, um das zwanzigste Jahrhundert direkt mit dem Transzendentalismus zu konfrontieren. Stillman wirkt zu selbstbewußt und verschoben, er ist eine Karikatur, aber Quinn und der Leser ängstigen sich doch, denn seine Konsequenz und Selbstsicherheit faszinieren und sind ein Gegenpol zu den Unwägbarkeiten und Unsicherheiten des alltäglichen Lebens.

Mit Peter Stillman Senior betritt also eine Karikatur Emersons die Stadt aus Glas und stellt auf sprachlicher Ebene die Frage nach der Transzendierbarkeit unserer zivilisierten Welt. Auch hier, wie in den meisten von Austers Büchern, ist die Handlungsdynamik zweitrangig: die Figuren unterwerfen sich dem Thema der Erzählung und handeln determiniert.

Schließlich ist auch Stillman in seinen Spaziergängen durch Worte festgelegt.

Die Trennlinie zwischen Natur und Kultur doppelt auch die Romanfiguren. Oft besitzen Austers Charaktere einen beseelten, inspirierten Teil und einen kaufmännisch rationalistischen. Bei Quinn ist die Sache noch komplizierter, da er zu Beginn der Erzählung bereits in drei Teile zerfallen ist und dann auch noch in die Haut des nicht existierenden Privatdetektivs Paul Auster schlüpft.

Die drei Teile des Daniel Quinn sind sein Pseudonym William Wilson (in Anlehnung an den doppelten Wilson in Poes „William Wilson: A Tale“, vgl. den entsprechenden Abschnitt dieses Kapitels), seine Romanfigur (der Privatdetektiv Max Work) und schließlich der ursprüngliche Quinn selbst. Das Zusammenspiel dieser Persönlichkeitssplitter wird so erläutert:

In the triad of selves that Quinn had become, Wilson served as a kind of ventriloquist, Quinn himself was the dummy, and Work was the animated voice that gave purpose to the enterprise. [...] If Wilson did not exist, he nevertheless was the bridge that allowed Quinn to pass from himself into Work. (*NYT* 6-7)

Dem Kenner von Austers Biographie ist klar, woher die Idee dieser Spaltung rührt. Auster hatte selbst in finanziell prekärer Lage unter dem

Pseudonym Paul Benjamin den Detektivroman *Squeeze Play* (ein *hard-boiled whodunit* Chandlerscher Prägung) veröffentlicht („I was doing everything in my power to prostitute myself, offering up my wares for rock-bottom prices, and still no one would have me“, *HTM* 125, entschuldigt sich Auster heute). Auster hatte bereits erkannt, daß es ihm unmöglich war, seine literarischen Ziele kompromißlos zu verfolgen, ohne vollends zu verarmen. In einer seiner Autobiographien schreibt er: „Apparently, a life of the mind was not incompatible with the pursuit of money. I understood myself well enough to know that such a thing wasn't possible for me, but I saw now that it was possible for others“ (*HTM* 96).

Quinn scheint sich arrangiert zu haben, indem er die Hälfte des Jahres unter einem Pseudonym Romane schreibt, die ihm Geld bringen, und die andere Hälfte tun und lassen kann, was er möchte. Aber die Figur des Max Work, der durch die Erfüllung der Erwartungen der Leser das Geld einbringt, hat den ursprünglichen Quinn verdrängt: „If Quinn had allowed himself to vanish, [...] Work continued to live in the world of others“ (*NYT* 10). „Work“ ist offenbar ein sprechender Name, der über die Berufsstände der Detektive und Schriftsteller hinaus Bedeutung hat. Work ist derjenige Teil von Quinn, der mit seinem sozialen Umfeld in Kontakt tritt, der uninspiriert aber pflichtbewußt das tut, was die Situation verlangt, und Quinn hat sich so mit dieser Figur identifiziert,

daß er selbst in die Rolle eines Privatdetektivs schlüpft — denn das ist es, was die Stillmans von ihm erwarten.

Aber *City of Glass* ist ganz eindeutig kein gesellschaftskritischer Roman in der Tradition von Sinclair Lewis' *Babbitt* oder in der Tradition des sozialkritischen Stadtrromans, in denen anhand realistischer Erzählung gesellschaftliche Zwänge und persönliche Feigheit und Schwäche zur Ursache für ein falsches Leben erklärt werden. Wenn Auster das hätte beschreiben wollen, wenn er die Gesellschaft hätte kritisieren wollen, dann hätte er die Ebene der nachvollziehbaren Realität in seinem Text stärker betont. Auster geht es um die Mystik des Alltags, um die reale oder eingebildete Alternative zu einem aufgeklärten, technikgläubigen, seelenlosen Leben. Der anti-metaphysischen Lehre von den Differenzen eines ontologisch flachen Systems setzt Auster mit dem Transzendentalismus eine humane Alternative entgegen. Quinn ist daher genau an den Linien zerbrochen, die Emerson als *double consciousness* bezeichnet; Intellekt und inspirierbare Seele kommen auf keinen gemeinsamen Nenner. Max Work orientiert sich an der Realität, und Wilson/Quinn ist beseelt.

Den Zustand Quinns kann man durch den Roman hinweg an seiner Umgebung und der Kleidung ablesen, die er trägt — was einerseits ein gewöhnlicher Kniff für einen Schriftsteller ist, andererseits in dieser Konsequenz und Überspitzung stark an Thoreaus Kritik der Kleidung als

Statussymbol erinnert. Zu Beginn ist Quinn allein zu Hause, und der Anruf der Stillmans erreicht ihn, als er nackt ist. Dann, am nächsten Morgen, noch bevor Quinn sich entscheidet, ob er zu Stillman gehen soll oder nicht, kleidet er sich für diesen Anlaß

[...] he found himself doing a good imitation of a man preparing to go out. He cleared the table [...] and picked out his clothes for the day. He found himself tending toward a jacket and tie. Quinn had not worn a tie since the funerals of his wife and son [...]. He put them on in a kind of trance. (*NYT* 14)

Hätte Quinn in diesem Augenblick an Thoreaus Warnung gedacht („beware of all enterprises that require new clothes, and not rather a new wearer of clothes“, 341), dann hätte er seine Identität vielleicht nicht so schnell aufgegeben. Auster beschreibt sehr genau, daß Quinn von diesem Augenblick an wie ferngesteuert handelt. Er weiß gar nicht, was er tut: „He found himself doing a good imitation of...“. Bevor Quinn die Beschattung Stillman Seniors beginnt, schreibt er in das rote Notizbuch, das er sich für seine Detektivarbeit gekauft hat:

To remember what it feels like to wear other people's clothes. [...] Back in the old days, eighteen, twenty years ago, when I had no money and friends would give me things to wear. J.'s old overcoat in college, for example. And the strange sense I would have of climbing into his skin. [...]
And then, most important of all: to remember who I am. To remember who I am supposed to be. (*NYT* 48-49)

Quinns Kleidung dient auch im weiteren Verlauf als Indikator für seinen seelischen Zustand. Später, als Stillman Senior bereits verschwunden ist, und Quinn seine Auftraggeber nicht erreichen kann, weil deren Telefon ständig besetzt ist, entscheidet er sich, vor dem Hotel auf Stillman Seniors Rückkehr zu warten. Quinns falsche Identität wird von niemandem mehr bestätigt, und so beginnt sie, zu verrotten. Quinn versteift sich aufs Warten und beschattet nun das Hotel nun rund um die Uhr:

Fortunately, the weather remained warm, and as late spring moved into summer, there was little rain. [...] At the back of the alley there was a large metal bin for garbage, and whenever it rained at night Quinn would climb into it for protection. Inside, the smell was overpowering, and it would permeate his clothes for days on end [...]. (NYT 138)

Quinn hat sich zunächst besonders gekleidet, um vor den Stillmans eine gute Figur abzugeben. Dann schlüpft er auch noch in die Haut von Paul Auster, dem angeblichen Privatdetektiv. Seine Identität hängt nur davon ab, für wen er gehalten wird, und kaum, daß die Spiegel für seine Selbsterkenntnis blind werden und seine Auftraggeber verschwinden, landet Quinn in der Mülltonne bei all den anderen zerbrochenen Dingen.

Quinn ist seinem Ende relativ nahe. Ein letzter Ausweg wäre die Rückkehr in sein früheres Leben. Für dieses Leben steht seine alte

Wohnung, sein alter Platz in der Welt. Als Quinn also zurückzukehren versucht, muß er feststellen, daß in seine Wohnung inzwischen ein Mädchen eingezogen ist, das ihn nicht kennt und ihm nicht helfen will. „He could stand there arguing with the girl for the rest of the day, and still he wouldn't get his apartment back. It was gone, he was gone, everything was gone“ (*NYT* 150).

Quinn kann nicht zurück in sein altes Leben, er kann seine ursprüngliche Identität nicht mehr verkörpern, er hat den Bezug zur Zivilisation verloren und ist aus dem gesellschaftlichen Leben ausgeklinkt. In dieser Isolation, ohne andere Menschen, die seine Existenz noch bestätigen könnten, hat die Kleidung keine Funktion mehr. Der identitätslose Quinn begibt sich in die Wohnung der Stillmans, die offen ist und leersteht: „He went to one of the rooms at the back of the apartment, a small space that measured no more than ten feet by six feet.“ (*NYT* 151). Dann zieht er sich aus: „[he] dropped each thing down the airshaft: first his right shoe, then his left shoe; one sock, then the other sock; his shirt, his jacket, his underpants, his pants“ (*NYT* 151). In diesem fötalen Zustand überrascht es weder den Leser noch Quinn, daß quasi aus dem Nichts Nahrung für ihn bereitgestellt wird: „There was a tray of food beside him on the floor, the dishes steaming with what looked like a roast beef dinner. Quinn accepted this fact without protest. He was neither surprised nor disturbed by it“ (*NYT* 153).

So wird Quinns Entwicklung durch die gesamte Erzählung an seiner Kleidung und seinem Wohnort nachvollzogen. Als der Privatdetektiv Paul Auster geboren wird, ist Quinn nackt. Er kleidet sich dann entsprechend seiner Rolle und verliert seine ursprüngliche Identität. Als Privatdetektiv ist Quinn nur aufs Arbeiten bedacht. Außer seinem Auftrag spielt für ihn nichts eine Rolle, er verhält sich wie seine eigene Romanfigur Max Work, deren sprechendem Namen er alle Ehre macht. Der Entzug des Publikums, dessen Erwartungen Work erfüllen will, führt Quinn auf die Straße und macht ihn zum Obdachlosen, der sich in einer Mülltonne vor dem Regen verkriecht. Niemand bestätigt mehr seine fiktive Identität als Privatdetektiv Paul Auster (denn Stillman Senior ist tot und sein Sohn und dessen Frau sind verschwunden). In surrealer Überspitzung führt Auster den einstigen Quinn zurück in eine pränatale Nacktheit (siehe auch den Abschnitt über Lacan weiter unten). Am Ende gehen selbst dem Erzähler die Informationen aus: „At this point the story grows obscure. The information has run out“ (*NYT* 157). Quinn ist verschwunden.

Wohin hat Quinn die Inspiration aus der Kultur geführt? Wenn Thoreau sich der Gesellschaft und der Stadt (oder dem Dorf) entzog, um möglichst dicht an der Natur zu sich selbst zu finden, so entfremdete der Kontakt zur Natur ihn nicht von seinen Wünschen und Gedanken. Quinn liefert sich dem Stadtleben aus und unterwirft sich den Zwängen seiner

Arbeit bis zur Selbstaufgabe. Diese Selbstaufgabe läßt ihn jeden Kontakt zu seiner originären Identität und die ursprüngliche Beziehung zur Umwelt verlieren: seine Wohnung wird an eine andere Person vermietet, und für Quinn gibt es keinen Platz mehr in der Welt. Der Arbeiter, Max Work, dessen Arbeit für niemanden mehr von Wert ist, verschwindet spurlos. Andererseits ist Quinn ein Spaziergänger und läßt sich wie ein Transzendentalist inspirieren. Quinn verschwindet aus den Augen des Erzählers und aus der Fiktion des Romans — vielleicht in die Wirklichkeit? Vielleicht ist für Quinn wahr geworden, was der angebliche Sekretär Miltons, Henry Dark, stellvertretend für Stillman erträumt hatte: „There would be a room for each person, and once he entered that room, he would forget everything he knew. After forty days and forty nights, he would emerge a new man, speaking God’s language, prepared to inhabit the second, everlasting paradise“ (*NYT* 59).

Die Spaltung Quinns in einen inspirierten und einen kalkulierenden Teil wird bei Stillman Senior zur physischen Spaltung. Die zwei Stillman Seniors, die kurz nacheinander am Bahnhof auftauchen, als Quinn zu Beginn des Romans seine Arbeit aufnimmt, werden so voneinander abgegrenzt: „Directly behind Stillman [...] another man stopped, took a lighter out of his pocket, and lit a cigarette. His face was the exact twin of Stillman’s [...]. The second Stillman had a prosperous air about him“ (*NYT* 67-68).

Der zweite Stillman spielt für den Verlauf der Handlung keine Rolle mehr. Die Verdopplung ist lediglich ein Hinweis, den Auster dem Leser gibt: auch Stillman Senior, die Karikatur Emersons, ist nur der Splitter einer Person. Der zweite Stillman, der einen wohlhabenden Eindruck macht, also gesellschaftlich erfolgreich zu sein scheint, ist der rationale Teil, sozusagen der Max Work in Stillman. Der Stillman, den der Leser kennenlernt, ist nur Genie.

So treffen also in Quinn und Stillman zwei Charaktere aufeinander, die jeweils einen Teil der *double consciousness* ausgeblendet haben. Quinn verzichtet auf seine seelische Komponente und verkommt zum seelenlosen Arbeiter, der seine Identität tatsächlich nur noch aus den Erwartungen seiner Mitmenschen bezieht. Stillman hingegen verzichtet auf seinen gesunden Menschenverstand und verrennt sich in seinen 'lofty motives', so daß er die Welt nicht sieht, wie sie ist. Beide gehen zugrunde (wobei das bei Quinn nicht sicher ist).

Auster treibt dieses Motiv der Persönlichkeitsspaltung mit der Frage nach der Autorschaft der *New York Trilogy* auf die Spitze. *City of Glass* enthält eine Vielzahl von Anspielungen auf Don Quijote: Die Initialen von Daniel Quinn sind die gleichen wie die von Don Quijote (worauf explizit hingewiesen wird: *NYT* 155); als Quinn seine Auftraggeber fragt: „Who was it who referred you to me?“, bekommt er als Antwort: „Mrs. Saavedra’s husband, Michael“ (*NYT* 35). Mrs. Saavedra ist

die Pfliegerin von Peter Stillman Junior, und nicht zufällig eine Namensvetterin von Cervantes-Saavedra. Damit nicht genug, arbeitet der fiktive Paul Auster, den Quinn besucht, gerade an einem Essay über Don Quijote und erklärt: „The theory that I present in the essay is that [...Cid Hamete Benengeli] is actually a combination of four different people“ (NYT 118). Auster läßt den Erzähler am Ende des Romans folgendes sagen:

As for Auster, I am convinced that he behaved badly throughout. If our friendship has ended, he has only himself to blame. As for me, my thoughts remain with Quinn. He will be with me always. And wherever he may have disappeared to, I wish him luck. (NYT 158)

Zum Teil ist das sicher ein Spiel mit den Konzepten von *writing self* und *written self*, aber man kann diesen Bruch des erzählerischen Rahmens auch so verstehen, daß Auster sich selbst nach dem Motiv der *double consciousness* doppelt. Denn wer wie Auster Romane veröffentlichen und damit seinen Lebensunterhalt bestreiten will, der muß gleichzeitig kreativ sein und sich mit den Lesern und Verlegern arrangieren, muß also inspiriert und kaufmännisch geschickt sein. An der Kombination dieser beiden Talente scheitern viele von Austers Charakteren. Vielleicht hat Auster dabei nicht nur an seine eigene Erfahrung mit dem Schreiben eines Detektivromans zum Geldverdienen gedacht, sondern auch an

Thoreaus Worte: „If you would get money as a writer or lecturer, you must be popular, which is to go down perpendicularly“ (WT 811). Schließlich schreibt er selbst in seiner zweiten Autobiographie *Hand to Mouth*: „Most writers lead double lives. They earn good money at legitimate professions and carve out time for their writing as best they can [...]. My problem was that I had no interest in leading a double life“ (HTM 4-5).

Ohne der Diskussion über Austers Gebrauch von sprechenden Namen vorzugreifen, sei an dieser Stelle schon erwähnt, daß Auster zu einem Zeitpunkt, als seine finanzielle Lage noch schwierig war, unter dem Pseudonym „Paul Quinn“ Rezensionen für ein Magazin schrieb: „Sensing that the magazine wasn't going to add up to much, I signed my articles with a pseudonym, just to keep things interesting. Quinn was the name I chose for myself, Paul Quinn. The pay, I remember, was twenty-five dollars per review“ (HTM 48).

Als er seiner Romanfigur den Namen Quinn gegeben hat, hat Auster sich sicher an diese Zeit erinnert. Wer also allein auf das Schreiben angewiesen ist, um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten, der hat automatisch das Problem, schreiben zu müssen, was auch verlegt und gekauft wird. Diese Zwangslage hat in der amerikanischen Literatur Geschichte. Poes erklärtes Ziel für sein Gedicht „The Raven“ war es ja, Publikum und Kritiker gleichermaßen zu beeindrucken.

Andererseits ist die Verschleierung der Autorschaft der Trilogie ein Hinweis auf das Thema der Frage nach der Existenz eines Schöpfers (oder eines schöpferischen Gedankens). Was den Transzendentalismus (zumindest oberflächlich) von zeitgenössischen philosophischen Theorien unterscheidet, ist dessen Sicht der Lesbarkeit der Welt. Durch die Sinne schafft die Schöpfung einen intuitiven Zugang zur Quelle der Schöpfung oder einer ontologisch höheren Ebene. Am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts dominiert der Blick auf die selbstgebaute Schöpfung, deren schöpferischer Gedanke menschlicher Natur ist. Zwar läßt sie sich lesen, aber man liest nur, was wir Menschen selbst geschrieben haben. Auster bringt selbst ein schönes Beispiel für den Unterschied in der Einstellung, mit der wir ein Buch und die Welt lesen:

If a man says to you, "I'm going to Jerusalem," you think to yourself: how nice, he's going to Jerusalem. But if a character in a novel were to speak those same word, [...] your response is not at all the same. You think, to begin with, of Jerusalem itself: its history, its religious role, its function as a mythical place. (*IS* 146)

Eine schriftstellerische Schöpfung hat einen Schöpfer. Man geht bei der Bewegung durch den Text des Buchs ganz selbstverständlich so vor wie ein Transzendentalist, und man unterstellt, daß kein Wort zufällig ist, und alles einen Sinn ergibt. Man rekonstruiert automatisch ein vernunft-

begabtes *written self*, wenn man sich fragt, was wohl die Idee des Autors war. Deshalb mag Quinn auch Detektivromane so sehr.

What he [Quinn] liked about these books was their sense of plenitude and economy. In the good mystery there is nothing wasted, no sentence, no word that is not significant. And even if it is not significant, it has the potential to be so—which amounts to the same thing. (*NYT* 9)

Wenn Quinn auf den (fiktiven) Auster trifft, der lebensecht beschrieben wird, dann trifft er quasi auf seinen eigenen Schöpfer. Der hat konsequenterweise beim Öffnen der Tür einen Füllfederhalter in der Hand: „It was a man who opened the apartment door. He was a tall dark fellow in his mid-thirties [...]. In his right hand, fixed between his thumb and his first two fingers, he held an uncapped fountain pen, still poised in a writing position“ (*NYT* 111). Daß aber dieser fiktive Auster sich in der gleichen Schöpfung bewegt wie sein Geschöpf Quinn — daß also dieser Auster gar nicht der Schöpfer von Quinns Welt sein kann — läßt die Kette aus Geschöpfen und Schöpfern nach oben offen (denn der mysteriöse Erzähler sagt: „As for Auster, I am convinced that he behaved badly throughout“, *NYT* 158). Wer ist der Schöpfer dieses fiktiven Austers? Diese Offenheit unterstreicht Auster noch durch die unorthodoxe auktoriale Position seines Erzählers. Mal scheint dieser allwissend, etwa wenn er von Träumen erzählt, die Quinn träumte und dann vergaß

(z. B.: „In a dream, which he later forgot, he found himself walking down Broadway, holding Auster’s son by the hand“, *NYT* 126). In diesen Augenblicken scheint der Erzähler auf einer ontologisch übergeordneten Ebene angesiedelt. Dann aber gibt sich dieser Erzähler unsicher, vor allem gegen Ende des Romans (z. B.: „The information has run out“, *NYT* 156), und erzählt plötzlich in der ersten Person, daß er ein Freund Austers sei: „I returned home from my trip to Africa in February [...and] called my friend Auster that evening“ (*NYT* 157). Nun ist also der Erzähler auf derselben Ebene wie der (fiktive?) Paul Auster und bewegt sich in einer Welt, in der sich der Leser auch bewegt (oder in der es zumindest auch etwas namens „Afrika“ gibt). Schließlich finden Auster und der Erzähler zusammen Quinns rotes Notizbuch, und die Konfusion ist perfekt, da damit Quinn als das Geschöpf der beiden autark reagiert. In Quinns Notizbuch können wohl einige Details stehen, die dem Erzähler bei der Rekonstruktion seiner Geschichte geholfen haben, aber dort steht sicher nichts über Träume, die Quinn selbst wieder vergaß.

Auster weist auf diesen *regressus in infinitum* von Schöpfung zum Schöpfer zu dessen Schöpfer etc. hin, indem er seinen fiktiven Sohn Daniel in *City of Glass* mit einem Jojo spielen und singen läßt: „And around and around it goes“ (*NYT* 122).⁷⁰

⁷⁰ Zum ‘ontologischen Jojo’ in der postmodernen Literatur der USA, siehe Martin Klepper, *Pynchon, Auster, DeLillo: die amerikanische Postmoderne zwischen Spiel und Rekonstruktion*, (Frankfurt am Main: Campus, 1996).

Die Transzendenz der Stadt zieht sich wie ein roter Faden ebenso durch die Erzählung wie die *double consciousness*, die den Transzendentalisten zufolge immer dann Probleme schafft, wenn man mit anderen Menschen zusammentrifft und das eigene Verhalten und Denken, die Kleidung und Wohnung dahingehend modifiziert, daß man ein möglichst adäquates soziales Wesen wird. Beide Themen werden zu der Frage nach der Existenz des kreativen Gedankens kombiniert. Kann ein Buch oder eine Stadt inspirieren wie die Natur? Ist der Schriftsteller wirklich Herr seiner Geschichten? Woher kommt seine Kreativität? Ist sie mittelbar natürlich, oder kunstvoll kalkuliert (und damit determiniert) oder an den Erwartungen der Leser orientiert (und damit determiniert) oder vielleicht zufällig?

Es sei noch einmal klargestellt: Die sozialen Verhaltensweisen kappen nach transzendentalistischer Vorstellung nicht unbedingt die Verbindung zur *Over-Soul*. Auch soziales Verhalten bringt mittelbaren Kontakt zur All-Seele. Wenn Emerson vom Zirkusakt der Balance beider Persönlichkeitssplinter schreibt und rät, man müsse bald das eine Pferd, bald das andere reiten und in voller Fahrt überwechseln, wie ein Artist, dann laufen die Pferde natürlich in die gleiche Richtung. Letztlich gibt es im Transzendentalismus keine Entfremdung.

Das Verhältnis von Geschöpf und Schöpfer wird in *City of Glass* auf verwirrende Weise durchgespielt. Die Schachtelung von ontologischen Ebenen ist zum Teil eine Spielerei, auf die Auster in späteren Romanen verzichtet (zumindest in dieser überkomplizierten Form), zum Teil ist sie aber ein Bild für den Versuch, die Welt zu verstehen oder zu lesen, in dem Sinne, daß man Zugang zur Idee bekommt, zu dem Gedanken, der die Welt durchschaubar macht. Im Amerika der Transzendentalisten hatte man intensiveren Kontakt zur Natur, das Gesicht der Welt war weit weniger von zivilisatorischen Linien gezeichnet, und die Natur als Umgebung ließ eine metaphysische Ursache offenbar erscheinen. In Austers und Quinns New York ist die Umgebung artifizuell und von Menschen geplant, sie dient klar erkennbaren Zwecken und ist durchschaubar, eben eine *City of Glass*, und metaphysische Ursachen scheinen weit hergeholt.

Die Transzendentalisten gingen von der Natur als Quelle allen Denkens aus, und die Sprache barg die Chance authentischer Kommunikation. Stillman alias Emerson vertritt diese romantische Auffassung mitten in einer Welt, die in Scherben liegt. Indem Auster Emerson karikiert, deutet er auf die zeitgenössische Sprachtheorie, derzufolge die Sprache wie die Stadt (im Gegensatz zur Natur) ein Produkt des Menschen ist, das diesen in ihrer Enge gefangenhält (siehe dazu den Abschnitt über Lacan weiter unten).

City of Glass ist kein Plädoyer für den Transzendentalismus. Aber es bringt ihn ins Spiel, stellt ihn seinen Alternativen gegenüber. Zunächst funktioniert diese Gegenüberstellung durch eine Distanzierung mittels Anspielungen auf skeptischere Zeitgenossen Emersons, hier hauptsächlich auf Poe und Melville, auf die ich im folgenden Abschnitt eingehe.

3.1.2 Poes Detektive und Melvilles „Bartleby“

Die Anspielungen auf Edgar Allan Poe sind in *City of Glass* meistens deutlicher gekennzeichnet als die auf die Transzendentalisten. Oft wird beiläufig erwähnt, daß Quinn, der sich als Autor von Detektivgeschichten natürlich auch mit Poe auskennt, bestimmte Erzählungen von Poe erinnert.

Der vielleicht offenkundigste Bezug zu Poes Erzählungen in *City of Glass* ist Austers Wahl des Genres des Detektivromans. In vielen Rezensionen liest man, Austers *New York Trilogy* sei „anti-detective fiction“⁷¹ oder *City of Glass* wird sogar als „‘meta-anti-detective’ story“⁷²

⁷¹ Vgl. Alison Russell, „Deconstructing *The New York Trilogy*. Paul Auster’s Anti-Detective Fiction” in *Critique* 31 (Winter 1990): 71-84.

⁷² Madeline Sorapure, „The Detective and the Author: *City of Glass*” in *Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster*, ed. Dennis Barone (Philadelphia: University

bezeichnet, was Auster selbst nicht gern hört und mit Tiraden gegen die Inkompetenz der Kritiker beantwortet. Im Interview mit Larry McCaffery und Sinda Gregory erklärt er:

Not that I have anything against detective fiction—it's just that my work has very little to do with it. I refer to it in the three novels of the *Trilogy*, of course, but only as a means to an end, as a way to get somewhere else entirely [...].

Not only do we have the worst infant mortality rate in the western world, but we probably have the lowest standard of literary journalism anywhere. Some of the people who review books strike me as quasi-illiterate, out-and-out morons. (RN 139)

Seine Wut auf die Kritiker ist so groß, daß er inzwischen dazu übergegangen ist, sein Werk selbst zu erklären. So stellt er nicht nur in seinen zwei Autobiographien und erstaunlich vielen Interviews immer wieder den Bezug zu seinen Büchern her, sondern im Drehbuch zu *Lulu on the Bridge* erklärt er dem verblüfften Leser in einem angehängten Interview, wie dieser das Ende des Films zu verstehen habe.

Auster wehrt sich gegen die Auffassung, in seiner *New York Trilogy* ginge es um die Weiterentwicklung des Genres, das von Poe als literarische Rätselaufgabe geschaffen, von Conan Doyle und den Briten zu komplexen logischen Gebilden verfeinert und von Hammet und

of Pennsylvania Press, 1995): 72.

Chandler schließlich ins alltägliche Leben geholt wurde. Auster borgt sich aus diesem Genre lediglich das Thema des Lösens eines Rätsels.

Daher beruft er sich auch auf Poe und nicht etwa auf Chandler. Es geht nicht um Mord und nicht um die Motivation des Täters oder moralische Werte, sondern um den Versuch, die Handlungsweise anderer Menschen zu verstehen.

Direkt nachdem Quinn sich von den Stillmans als Privatdetektiv anheuern läßt, schaut er sich ein Bild von Stillman Senior an und erinnert an Poes Detektiv Dupin:

Quinn looked at the picture of Stillman's face, hoping for a sudden epiphany, some sudden rush of subterranean knowledge that would help him to understand the man. But the picture told him nothing. (NYT 37)

And yet, what is it that Dupin says in Poe? "An identification of the reasoner's intellect with that of his opponent." But here it would apply to Stillman Senior. Which is probably worse. (NYT 48)

In Poes „The Purloined Letter“ beschreibt Dupin genau, wie seine „*thorough* identification“ mit dem Gegenüber funktioniert: „I fashion the expression of my face, as accurately as possible, in accordance with the expression of his, and then wait to see what thoughts or sentiments arise in my mind or heart, as if to match or correspond with the expression“

(3: 984-5). Das ist eine präzise Definition von Empathie und folgt auch dem Schema, das ich bereits im Kapitel über Poe weiter oben beschrieben habe: Die Empathie ist der Versuch, die Information des Gesichtsausdrucks zu reduzieren, aus den Linien eines Gesichts und der Mimik auf den Gedanken zu schließen, der dieses Gesicht und seinen momentanen Ausdruck prägt. Es ist der Versuch, im Gesicht des anderen zu lesen.

In Poes „The Purloined Letter“ führt die Erkenntnis, daß der Widersacher in gleichem Maße Dichter wie Mathematiker ist, zur Lösung des Falls (auf analytischem Wege — in Poes Detektivgeschichten geschieht erstaunlich wenig Unheimliches). Die Teilung des Bewußtseins in den mathematischen und den dichterischen Teil geht auf Plato zurück, für den die seelische oder dichterische Komponente höher angesiedelt, jedoch ohne den mathematisch-analytischen Verstand nutzlos war, so daß also nur beide Komponenten gleichzeitig zur perfekten Dialektik führten. Bei Poe ist es oft so, daß der Dichter vom Mathematiker kontrolliert werden muß, wenn er nicht wahnsinnig werden soll.

Jedenfalls löst Dupin seinen Fall, indem er durch Empathie herausfindet, daß sein Widersacher Dichter und Mathematiker ist, so daß Dupin dessen Gedanken nachvollziehen und das Versteck des gestohlenen Briefes erraten kann. Dazu ist es natürlich notwendig, daß Dupin selbst auch Dichter und Mathematiker gleichzeitig ist.

Quinn möchte nun mit Dupins Methode Stillman überlisten, was aber zum Scheitern verurteilt ist, da Quinn in seiner Reduktion auf den Intellekt nur Analytiker und Stillman mit seiner Blindheit für die Welt nur Genie ist. Der Intellekt kann aber das Genie nicht verstehen. („...but the picture told him nothing“).

Immerhin werden Stillmans Spaziergänge für Quinn vorhersagbar, auch wenn die Schriftzüge auf dem Stadtplan nicht real sondern nur mittelbar durch Quinns Zeichnungen existieren (und auch wenn Quinn nicht begreifen kann, warum jemand seine Spaziergänge in Buchstabenform planen sollte). Indem er Stillmans Bewegungen entziffert, kommt Quinn schon ein Stück weiter als Poes „Man of the Crowd“, der auch einem anderen folgt, jedoch dessen System der Bewegung nie erkennt. Poe umrahmt seine Erzählung damit, daß er zu Beginn und am Ende den Satz „Er lasst sich nicht lesen“ zitiert (2: 506 und 515).⁷³ Auch in „The Man of the Crowd“ gerät die Verfolgung und der Versuch, einen Sinn in den Handlungen des anderen zu sehen, zur Obsession: Der namenlose Erzähler erholt sich gerade von einer Krankheit, und wie so oft weist Poe den Leser auf die besonders ausgeprägten intellektuellen Fähigkeiten des Erzählers hin: „[I] found myself in one of those happy moods [...when]

⁷³ Und zwar in Bezug auf ein deutsches Buch (*Ortulus anime cum oratiunculis* von Johann Grüninger), über dessen „indecorous illustrations“ sich Isaac D’Israeli in *Curiosities of Literature* beklagt — es sei ein Buch, das sich nicht lesen lasse. (vgl. 2: 518).

the intellect, electrified, surpasses [...] greatly its every-day condition“ (2: 507). Das Vertrauen in die Wirklichkeit, die der Erzähler uns vermittelt, wird allerdings durch die unheimliche Stimmung der Dunkelheit in Kontrast zum schrillen Gaslicht der Straßenlaternen wie durch die Erwähnung der Krankheit des Erzählers getrübt:

The wild effects of the light enchained me to an examination of individual faces; and although the rapidity with which the world of light flitted before the window, prevented me from casting more than a glance upon each visage, still it seemed that, in my then peculiar mental state, I could frequently read, even in that brief interval of a glance, the history of long years. (2: 511)

Als der Erzähler den „Man of the Crowd“ sieht, erkennt er in dessen Gesicht „vast mental power, [...] caution, [...] blood-thirstiness, [...and] supreme despair“ (2: 511). Aus einem Impuls heraus folgt der Erzähler dem Mann, um mehr über ihn zu erfahren. Aber dessen Spaziergang ist verschlungen und scheinbar ziellos: „I was surprised, however, to find [...] that he turned and retraced his steps. Still more was I astonished to see him repeat the same walk several times“ (2: 513). Der Erzähler, inzwischen wieder fiebrig, kann sich keinen Reim auf den Fremden machen, aber die Neugier wird zum Zwang: „I was at a loss to comprehend the waywardness of his actions. [...] I followed him in the wildest amazement, resolute not to abandon a scrutiny in which I now felt an interest all-absorbing“ (2: 514-5).

Der Erzähler folgt dem Mann noch bis zum nächsten Abend und ist dann „weariet unto death“ (2: 515), so daß er seine Verfolgung aufgibt. Er sagt sich: „‘This old man [...] is the type and the genius of deep crime.’ [...]erhaps it is but one of the great mercies of God that ‘*er lasst sich nicht lesen*’“ (2: 515). Poes Andeutung eines Verbrechens als Hintergrund des unlesbaren Spaziergangs ist der Grund, warum Walter Benjamin diese Novelle für „das Röntgenbild einer Detektivgeschichte“ hält: „Der umkleidende Stoff, den das Verbrechen darstellt, ist in ihr weggefallen“⁷⁴.

Die Verfolgung von Stillman Senior in Austers *City of Glass* hat ihren Ursprung sicher in dieser Erzählung — mit der Abwandlung, daß Stillman Senior sich sehr wohl lesen läßt. Diese Abwandlung ist gar nicht so wesentlich, denn was Quinn liest, hilft ihm nicht dabei, mehr über Stillman zu erfahren. Das rekonstruierte *written self* macht seine Bewegungen zwar vorhersehbar, versieht sie aber mit keinem erkennbaren Sinn.

Poes Symbole in der Umwelt, die entweder unlesbar sind (wie die Hieroglyphen am Ende von *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, die Bewegung des „Man of the Crowd“ durch die Menschen-

⁷⁴ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, ed. Rolf Tiedmann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969): 50.

menge etc.) oder deren Informationsgehalt keinen Sinn ergibt (wie die Teerbürste in „MS Found in a Bottle“, die „Discovery“ schreibt), geben vielen von Poes Erzählungen ihre unheimliche Stimmung. Sie suggerieren, daß hinter zufälligen Gesteinsformationen oder aufgrund zufälliger eruptiver Entwicklung der Landschaft Zeichen oder Gedanken stecken könnten. Sie deuten damit also auf eine Lesbarkeit der Umwelt, wobei die Hieroglyphen sich hier stets in der Natur befinden, aber nicht natürlich zu sein scheinen. Die Existenz des Autors der Hieroglyphen bleibt ein Rätsel.

Das ist in *City of Glass* genauso. Die Identität des Autors der Buchstaben auf dem Stadtplan ist deshalb fraglich, weil diese Worte, „THE TOWER OF BABEL“, zwischen Stillman und Quinn entstehen: Stillmans Bewegungen allein ergeben keine Hieroglyphen, und Quinn könnte allein diese Hieroglyphen nicht lesen, wenn Stillman nicht seine Spaziergänge getätigt hätte. Quinn fühlt sich wieder an Poe erinnert:

Quinn's thoughts momentarily flew off to the concluding pages of *A. Gordon Pym* and to the discovery of the strange hieroglyphs on the inner wall of the chasm—letters inscribed into the earth itself, as though they were trying to say something that could no longer be understood. But on second thought this did not seem apt. For Stillman had not left his message anywhere. [...] It was like drawing a picture in the air with your finger. [...] And yet, the pictures did exist—not in the streets where they had been drawn, but in Quinn's red notebook [...].

But the letters continued to horrify Quinn. The whole thing was so oblique, so fiendish in its circumlocutions, that he did not want to accept it. Then doubts came, as if on command, filling his head with mocking, sing-song voices. He had imagined the whole thing. The letters were not letters at all. He had seen the letters only because he had wanted to see them. (*NYT* 85-86).

Die Wortbewegung Stillmans wirft also zusätzlich die Frage auf, wie sehr man durch die Erwartung an die Umwelt seine Wahrnehmung bereits von vornherein determiniert hat. Es ist genaugenommen die alte Frage nach dem „Ding an sich“, die Emerson positiv beantwortet, indem er postuliert, daß die Welt emblematisch sei (so daß es letztlich egal ist, welcher Teil der Wahrnehmung in der Wirklichkeit und welcher im Subjekt liegt⁷⁵). Poe stellt diese Frage auch, mit den Mitteln der Fiktion, aber er beantwortet sie nicht.

Der Leser von *City of Glass* wird für das Problem der von der Erwartung geprägten Wahrnehmung sensibilisiert, und es ist nicht weiter verwunderlich, daß man beinahe unwillkürlich einen Stadtplan von New York City und einen Stift zur Hand nimmt, wenn man später die detaillierte Beschreibung eines Spaziergangs von Quinn liest (vgl. *NYT* 126-129; die Beschreibung des Spaziergangs beinhaltet eine recht genau nachvollziehbare Route durch die Straßen von Manhattan). Da das Lesen von Symbolen dieser Art immer zwischen mindestens zwei Personen

⁷⁵ Emerson beschäftigte diese Frage trotzdem. Für skeptische Töne vgl. seine Essays „Illusion“, „Experience“ und den Abschnitt über „Idealism“ in *Nature*.

stattfindet — in diesem Fall zwischen Auster und dem Leser — ist es auch nicht überraschend, daß verschiedene Leser unterschiedliche Dinge in der Figur sehen, die durch Quinns Spaziergang auf dem Stadtplan entstehen. Es gibt die Theorien, hier sehe man die Umrisse Israels, einen Füllfederhalter, das Empire State Building, die lateinische Zahl ‘V’ oder den hebräischen Buchstaben *lamed* (vgl. Anhang).

Nicht nur Dupin liest in Poes „Purloined Letter“ seinen Widersacher und der Erzähler von „Man of the Crowd“ die scheinbar irren Gänge des Fremden; auch in „MS Found in a Bottle“ läßt sich der Erzähler in gewisser Hinsicht lesen: schließlich ist von ihm nur noch ein Manuskript übrig. Damit wird er automatisch zum *written self*, ohne daß ein *writing self* noch existierte. Eine noch komplexere Variante dieser Dopplung des Autors produziert Poe mit dem logischen Status seiner *Narrative of Arthur Gordon Pym*, in der wie bereits beschrieben das *written self* eine Chimäre aus Pym und Poe ist. Damit erinnert also Austers fiktionale Verschleierung der Autorenschaft von *City of Glass* (und der ganzen *Trilogy*) nicht nur an Emersons *double consciousness*, sondern sie zitiert auch ein beliebtes Spiel von Poe. Die Unterscheidung von *writing self*, also der Person des realen Autors, und *written self*, also der Persona, die der Leser aufgrund des Texts als realen Autor rekonstruiert, beinhaltet das Problem der Lesbarkeit des Autors.

Eine weitere Dopplung Poes, auf die Auster anspielt, ist natürlich das Pseudonym Quinns, „William Wilson“. In Poes „William Wilson“ begegnet der Erzähler seinem eigenen, personifizierten Gewissen. Dieses Gewissen ist literarisch eine eigene Person, die den gleichen Namen, das gleiche Geburtsdatum und das exakt gleiche Aussehen wie der Erzähler hat. Ein kleiner Unterschied zwischen den beiden Wilsons ist, daß das Double einen Defekt an den Stimmbändern hat und daher nur flüstert — so daß eigentlich klar ist, daß es sich beim Double um eine innere Stimme handelt.

Poes „William Wilson“ läßt sich wie viele seiner Erzählungen als psychologische Studie und als *Gothic fiction* lesen, je nach Geschmack des Lesers: „[...]It is told so straightforwardly that he who runs may read it with pleasure as a pure account of extraordinary adventures“ (2: 422). Als Schauergeschichte gelesen wäre natürlich die physische Doppelung des Protagonisten wörtlich zu nehmen, so daß man sich entscheiden muß „whether there are two William Wilsons or one“⁷⁶, auch wenn einiges dafürspricht, daß Poe selbst den Flüster-Wilson als Gewissen des „echten“ Wilsons konstruiert hat. Ein Brief Poes an Washington Irving (vom 12. Oktober 1839) belegt, daß er die Idee zu „William Wilson“ aus einem Artikel von Irving entnahm, in dem es heißt: „The spectre is an

⁷⁶ Tracy Ware, “The Two Stories of ‘William Wilson’ ” in *Studies in Short Fiction* 66 (1989): 43.

allegorical being, the personification of conscience, or of the passions...“⁷⁷. Und nicht umsonst wählte Poe für „William Wilson“ das Motto „What say of it? What say of CONSCIENCE grim/ That spectre in my path?“

Wie so oft beginnt Poe seine Erzählung, indem er den Leser verunsichert, was die Identität seines Erzählers angeht: „Let me call myself, for the present, William Wilson“ (2: 426) ist der allererste Satz. Dies ist so typisch für Poe, daß Ellman Crasnow beinahe entnervt schreibt: „[...] how often does a Poe character begin by telling us what he is *not* going to tell us about his name, origins, situation“.⁷⁸ Aber Poes Verschleierungstaktik wirkt so gut, daß man nicht nur die fiktive Natur des doppelten Wilsons erklären muß, sondern daß sich Thomas Mabbott, der Herausgeber der *Collected Works*, in seinem Vorwort zu „William Wilson“ genötigt fühlt, zu erklären: „[...] as in the case of Roderick Usher, Poe is not William Wilson, but the creator of William Wilson“ (2: 425).

Auster übernimmt von Poe die unheimliche, physische Spaltung von Personen (in *City of Glass* wird diese Spaltung anhand von Peter Stillman Senior und Paul Auster durchgeführt). Er erreicht damit genau

⁷⁷ Zitiert nach Mabbott, 2: 423.

⁷⁸ Ellman Crasnow, „The Poetics of Contingency: Modes of Knowledge in Poe“ in *Poetic Knowledge. Circumference and Centre*, eds. R. Hagenbüchle und J.T. Swann (Bonn: Bouvier, 1980): 62.

das, was Poe auch erreicht hat: seine Romane bekommen ein unheimliche Stimmung, was sie einer breiten Schicht von Lesern als spannende Abenteuer zugänglich macht; darüber hinaus, auf einer allegorischen Ebene, wird durch diese Technik die Möglichkeit zur psychologischen Interpretation geschaffen. Wenn er die Identität des Erzählers im Unklaren läßt und sich sogar selbst als Fiktion in den Text fügt (wie Poe in *The Narrative of Arthur Gordon Pym*), schafft Auster Raum für die Phantasie des Lesers. Auch Auster erwähnt gerne, was er uns über den Protagonisten alles nicht mitteilen wird: „As for Quinn, there is little that need detain us. Who he was, where he came from, and what he did are of no great importance“ (NYT 3). Auch bei Auster hat die Mystifizierung der Identität des Erzählers zur Folge, daß man den Autor leicht mit dem Protagonisten verwechselt, so daß Kritiker gelegentlich dazu übergehen, von „Quinn/Auster“ oder „writer/detective“ zu schreiben, wenn sie einen von beiden meinen und sich nicht entscheiden können. Auster trägt zu Verwirrungen dieser Art bei, wenn er Peter Stillman Junior sagen läßt: „I am Peter Stillman. [...] That is not my real name“ (allein diese Formulierung findet sich in der *New York Trilogy* auf den Seiten 18 bis 26 siebenmal), oder wenn er Quinn in sein Notizbuch schreiben läßt: „My name is Paul Auster. That is not my real name“ (NYT 49). Aber Auster geht noch weiter und simuliert Mystik, wenn er zum Beispiel im Interview mit Stephen Rodefer sagt: „Auster is also Quinn, but in a

different universe“ (RN 108) oder von „my author self“ redet, „that mysterious other who lives inside me and puts my name on the covers of books“ (RN 137).

Dem Leser, der diese Äußerung ernst nimmt, wird es also unmöglich gemacht, *City of Glass* als Produkt des realen Menschen Auster anzusehen. Der Schöpfer dieser Stadt aus Glas wird damit zur geheimnisvollen Quelle der Kreativität und ebenso transzendent oder transzendierbar wie — in Emersons Sicht — die „factory-village“. Auster gibt die Verantwortung für seinen Text ab an die nächsthöhere ontologische Ebene.

Poe wählte in seiner *Philosophy of Composition* (und andernorts) die umgekehrte Methode: er erklärte die Struktur seines Gedichts so einleuchtend und analytisch, daß man an der Echtheit dieser Erklärung zweifelt — so rational ist kein Mensch. Daher nennt Ellman Crasnow die Kompositionsanalyse von „The Raven“ auch „Poe’s most fantastic piece of science fiction.“⁷⁹ Die Methode ist zwar eine andere als Austers Mystifizierung des Schreibens, aber der Effekt ist der gleiche: man stellt sich zwangsläufig die Frage, wo Gedichte oder Erzählungen ihren Ursprung haben. Das rekonstruierte *written self* hat ein Computerherz (im Fall von Poes „The Raven“) oder es ist ein Halbgott (bei Auster).

⁷⁹ Crasnow, „The Poetics of Contingency: Modes of Knowledge in Poe“ in *Poetic Knowledge. Circumference and Centre*: 60.

Auster spielt auf Poes „Raven“ an, wenn er Stillman Junior, der wie Kaspar Hauser ohne Sprache aufgewachsen ist und sich — wieder wie Kaspar Hauser — für einen Dichter hält, in seinem Monolog (*NYT* 18-26) siebenmal zusammenhangslos „anymore“ sagen läßt⁸⁰. Dabei denkt man automatisch an „quoth the Raven: ‘Nevermore’“ und erinnert, daß das Wort „Nevermore“, das am Ende jeder Strophe von „The Raven“ eine neue Bedeutung erhält, auf den Effekt der Traurigkeit hin optimiert worden ist, und zwar wegen des betonten „o“, welches das traurigste aller Phoneme sei.

Ist also Stillman Junior wirklich ein Dichter? Ist sein holpriges Sprechen Ausdruck dafür, daß das Experiment seines Vaters funktioniert hat und Junior wirklich die Sprache Gottes kennt? Auster läßt ihn erklären: „Peter can talk like people now. But he still has the other words in his head. They are God’s language, and no one else can speak them. They cannot be translated. That is why Peter lives so close to God. That is why he is a famous poet“ (*NYT* 24).

Wenn Stillman also zum Beispiel „Wimble click crumblechaw beloo“ sagt (*NYT* 20), sind die Äußerungen dann zufällig? Oder sind diese phonetischen Assoziationen psychologisch kausal erklärbar? Oder ist Juniors Sprache tatsächlich authentischer, näher an den Dingen, die sie beschreibt, weil er nicht schon als kleines Kind in die symbolische

⁸⁰ Entweder „no, anymore“, oder „not anymore“ — jedenfalls nie im Satzzusammenhang.

Ordnung gepreßt wurde und aus Gewohnheit die Dinge mit ihren Bezeichnern verwechselt?

Indem Auster auf Poes „Philosophy of Composition“ anspielt, bringt er außerdem eine weitere Variante der Diskussion um den Status der Sprache ins Spiel. Die Bedeutung des Buchstabens „o“ als traurigstem Laut bezieht sich auf die klangliche oder musikalische Seite der Sprache. Damit fällt die Frage nach dem Bezug des Wortes zu einem Pendant in der Realität weg. Das lautmalerische Wort gehört nicht zur Konventionalsprache, es ist mit dem Ding, das es bezeichnet, eins.

Diese onomatopoetische Seite des Monologs von Stillman Junior nimmt Auster erneut auf. Stillman hatte von der Prügel seines Vaters mit den Worten „boom boom boom“ erzählt: „Peter knew some people words. That could not be helped. But the father thought maybe Peter would forget them. After a while. That is why there was so much boom, boom, boom. Every time Peter said a word, his father would boom him“ (NYT 24). Nachdem Quinn Stillmans Monolog angehört hat, geht er in eine *Luncheonette*, um etwas zu essen, und dort benutzt der Barkeeper in der Unterhaltung über Baseball exakt die gleichen Worte wie Peter Stillman Junior: „The counterman shook his head. ‘First two times up, Kingman hits solo shots,’ he said. ‘Boom, boom. Big mothers—all the way to the moon. [...]’“ (NYT 45). Hier findet sich also ein Beispiel für eine Alltagssprache, die ihren Bezug zu den Dingen nicht verloren hat,

weil sie wie eine frühe Hieroglyphensprache mit dem bezeichneten Ding eins ist.

Auster benutzt jedenfalls Poes Techniken, um seiner fiktiven Welt eine spannende, paranoide Aura zu verleihen. Es wird explizit an Dupin, Poes Detektiv, und an das Genre des Detektivromans generell erinnert, an *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, an „William Wilson: A Tale“ und, subtiler, an „The Raven“, „The Man of the Crowd“, „MS Found in a Bottle“ und „The Philosophy of Composition“.

Auster verwendet das Motiv der physischen Dopplung eines Protagonisten, und Quinn durchläuft eine Wandlung vom einsamen Schriftsteller zum Detektiv ohne Fall, die ihn zeitlich doppelt: „He had been one thing before, and now he was another“ (*NYT* 143). Auster zitiert damit eines von Poes beliebtesten Motiven. Wie bei Poe dient auch hier die Dopplung dazu, der doppelten Anzahl von Lesern Freude zu bereiten; der Liebhaber von *mysteries* kommt ebenso auf seine Kosten wie der reflektiertere Leser, der die Dopplung als Symbol interpretiert.

Was Quinn über seinen fiktiven Detektiv Max Work sagt, trifft auch auf den Leser der *New York Trilogy* zu: „The detective is one who looks, who listens, who moves through this morass of objects and events in search of the thought that will pull all these things together and make sense of them“ (*NYT* 9).

Ein solches Prinzip, das die Grundidee hinter dem Durcheinander individueller Erfahrungen zutage fördert, läßt sich aber nicht aufspüren — der Lerntrieb führt Protagonisten und Leser statt zur sicheren Erkenntnis zur Frage der Metaphysik. Dem Anschein nach beginnt die ganze Geschichte mit einem Zufall, einem fehlgeleiteten Anruf. Aber warum verschwinden Stillman Junior und seine Frau plötzlich? Dem Anschein nach ist Peter Stillman Senior verrückt, und der Glaube an sein Genie ist nicht zu erschüttern. Aber warum begeht er dann Selbstmord? Dem Anschein nach plant der verrückte Stillman seine Spaziergänge so, daß sie Buchstaben ergeben. Oder ist das nur Quinns Interpretation? Schein und Wirklichkeit klaffen auseinander, so daß der Zugriff auf das Prinzip, das in Wirklichkeit herrscht, verstellt scheint. Außer der Prinzipienlosigkeit scheint es gar kein Prinzip zu geben.

In der Realität ist man es noch eher gewohnt, bei gewissen Phänomenen von Zufällen und Prinzipienlosigkeit auszugehen, als in einem Buch. Der klassisch in der Literatur auftretende Zufall ist der des *deus ex machina*, der kein authentischer Zufall ist, sondern dem Zweck dient, das fiktive Geschehen der Idee des Autors anzupassen. Ansonsten empfinden wir paradoxerweise Bücher, in denen die Charaktere sich zufällig und inkonsistent verhalten, als unrealistisch. Hier liegt der Grund, warum Auster auf Melville und dessen unsicheren Erzähler in *The Confidence-Man* anspielt. John Irwin schreibt über Melvilles letzten

Roman: „One of the recurring themes of *The Confidence-Man* is the inconsistency of the self in real life versus that fictive consistency of character expected of figures in novels“.⁸¹ Diese Erwartung an eine fiktive Figur, daß sie konsistent sei, untergräbt Melville in *The Confidence-Man*, indem er den Protagonisten unter verschiedenen Namen und in verschiedenen Maskierungen auftreten läßt. Obendrein wird dem Leser die Sicherheit der Interpretation des Textes dadurch genommen, daß Melville seinen Erzähler immer wieder seine eigene Unsicherheit ausdrücken und in einem Stil schreiben läßt, „[which] abounds in double negatives and phrases of uncertainty“.⁸² Schon Melvilles berühmter Anfangssatz „Call me Ishmael“ in *Moby Dick* hat sich sozusagen in der amerikanischen Literatur dazu bewährt, den Leser vor vorschnellen Beurteilungen des Protagonisten zu warnen. In Roths *The Great American Novel* findet man die Formulierung „Call me Smitty“, in Vonneguts *Cat's Cradle* heißt es „Call me Jonah“, in Barth's *The End of the Road* „In a sense I am Jacob Horner“, Max Frischs *Mein Name sei Gantenbein* ist zwar nicht amerikanisch, gehört aber trotzdem hier erwähnt, und nun bringt Auster die Variation „My name is Paul Auster. That is not my real name“ (*NYT* 49).

⁸¹ John T. Irwin, *American Hieroglyphics* (New Haven: Yale University Press, 1980): 321.

⁸² Gary Lindberg, *The Confidence Man in American Literature* (New York: Oxford University Press, 1982): 19.

Der Erzähler von *City of Glass* ist nicht nur namenlos, sondern sein Status schwankt zwischen allwissend (da er von Träumen Quinns berichtet, die Quinn anschließend wieder vergaß) und limitiert („As for Quinn, it is impossible for me to say where he is now“, *NYT* 158) und ist somit völlig unklar. Obendrein verunsichert er den Leser genau wie Melvilles Erzähler ständig mit Formulierungen, die Zweifel am Gehalt des Erzählten heraufbeschwören, der zunächst nur die Gefühle Quinns betrifft: „He [Quinn] no longer wished to be dead. At the same time, it cannot be said that he was glad to be alive“ (*NYT* 6), „...he could never be sure of any of it“ (*NYT* 15 und 36), „On the other hand, nothing is clear“ (*NYT* 49), „There was no way to know: not this, not anything“ (*NYT* 68), „He had to admit that nothing was sure: it could well have been meaningless“ (*NYT* 84). Aber auch der Erzähler ist sich nie über irgend etwas sicher und erklärt:

A long time passed. Exactly how long it is impossible to say. Weeks certainly, but perhaps even months. The account of this period is less full than the author would have liked. But information is scarce, and he has preferred to pass over in silence what could not be definitely confirmed. Since this story is based entirely on facts, the author feels it his duty not to overstep the bounds of the verifiable, to resist at all costs the perils of invention. (*NYT* 135)

Das ist typisch Melvillesche, ironisch distanzierte Methodik, die es dem Leser überläßt, sich zu fragen, wozu der Autor seine eigene Glaubwürdigkeit untergräbt. Unter anderem dient das Zugeständnis der Unsicherheit bezüglich spezifischer Details seitens des Erzählers natürlich paradoxerweise dazu, den Erzähler glaubhaft zu machen. Es ist eben realistisch und menschlich, nicht alles zu wissen, und es ist ehrenvoll, Wissenslücken einzugestehen. Schon die Romanciers des achzehnten Jahrhunderts beherrschten den Trick, Namen fiktiver Personen durch ihre Anfangsbuchstaben abzukürzen, so als entspreche die Erzählung der Wahrheit, und als müßten die wahren Namen aus Gründen der Rufwahrung vor dem Leser verborgen bleiben.

In Quinns extremem Verhalten erkennt man darüber hinaus un-
schwer Melvilles Bartleby wieder. Als Quinn Stillman Senior aus den Augen verliert, entschließt er sich, sein Leben allein dem einen Zweck zu unterstellen, Stillman auf keinen Fall zu verpassen, falls er zurückkehren sollte:

First of all, there was the question of food. [...] It tormented him to think that something might happen in his absence, and he made every effort to minimize the risks. He had read somewhere that between 3:30 and 4:30 A.M. there were more people asleep in their beds than at any other time. [...] Quinn chose it as the time to do his shopping. (*NYT* 126)

His second problem was sleep. He could not stay awake all the time, and yet that was really what the situation required. [...] As with eating, Quinn felt that he could make do with less than he was accustomed to. [...] Clearly, he could not sleep for three or four hours in a row. (*NYT* 137)

Diese Begrenzung des eigenen Spielraums erinnert in ihrer Konsequenz an den enigmatischen Bartleby, der es ablehnt, irgendetwas zu tun. Jede freundliche oder bestimmte Aufforderung zur Arbeit, jeder gutgemeinte Vorschlag seines Arbeitgebers oder anderer Menschen wird stets mit dem gleichen Satz quittiert: „I would prefer not to“.

Wie Quinns ist auch Bartlebys Vergangenheit ein unbeschriebenes Blatt. Melvilles Erzähler sagt: „I believe that no materials exist for a full and satisfactory biography of this man“ (9: 13). Zunächst ist Bartleby ein fleißiger Arbeiter, der durch seine ruhige Art besticht: „At first Bartleby did an extraordinary quantity of writing“ (9: 19). Immer, wenn er seine kopierten Dokumente korrekturlesen soll, antwortet er jedoch mit dem Satz „I would prefer not to“. Dem Erzähler fällt auf, daß Bartleby auch sonst sehr passiv ist: „I observed that he never went to dinner; indeed that he never went any where. As yet I had never of my personal knowledge known him to be outside of my office“ (9: 23).

Diese Ablehnung dehnt sich nach und nach auf alle möglichen Tätigkeiten aus: Bartleby schreibt nicht mehr, verläßt das Gebäude nicht

mehr, tut gar nichts mehr. Der Erzähler zieht um in neue Büros, weil er Bartlebys Gegenwart nicht mehr ertragen kann und sich nicht zu helfen weiß. Bartleby bleibt: „[...] he now persists in haunting the building generally, sitting upon the banisters of the stairs by day, and sleeping in the entry by night“ (9: 40).

Bartleby wird wegen Landstreicherei verhaftet, und obwohl der Erzähler ihn im Gefängnis besucht und ihm nur Gutes will, endet er tot auf dem Gefängnishof. Vor lauter Passivität und Verweigerung löst sich das Leben von Bartleby in Nichts auf. Es ist also keine Überraschung, wenn Auster in dem Augenblick, da Quinns Fernlenkung beginnt, auf Melville verweist. Quinn wartet am Bahnhof auf die Ankunft Stillmans, nachdem er den künstlichen Sternenhimmel und die Reproduktion von Nantucket an der Werbewand bewundert hat:

He turned his attention to the photograph again and was relieved to find his thoughts wandering to the subject of whales, to the expeditions that had set out from Nantucket in the last century, to Melville and the opening pages of *Moby Dick*. From there his mind drifted off to the accounts he had read of Melville's last years—the taciturn old man working in the New York customs house, with no readers, forgotten by everyone. Then, suddenly, with great clarity and precision, he saw Bartleby's window and the blank brick wall before him (*NYT* 63).

Die ersten Seiten von *Moby Dick* enthalten nicht nur das berühmte „Call me Ishmael“, sondern Ishmaels Loblied auf die Faszination der See. Melvilles letzten Jahre waren tatsächlich von Frustration und Schweigen geprägt:

[...] for the rest of Melville's brief career he was torn between his own urge toward aesthetic and philosophical adventuring and the public's demand for racy sea-stories which did not disturb its opinions on politics, religion and metaphysics. By his mid-thirties, broken in reputation and health, he ceased writing fiction, gradually passing into a stern and neglected middle-age as a deputy customs inspector in Manhattan.⁸³

Bartlebys Umgebung ist durchweg denaturiert, und von seinem Büro in Manhattan aus kann man nur Wände sehen. Quinn erinnert sich an die Einmauerung („suddenly [...] he saw Bartleby's window and the blank brick wall before him“), als er gerade im Bahnhofsgebäude auf Stillman wartet. Bartlebys Arbeitgeber zeichnet folgendes Bild von seinen Geschäftsräumen:

My chambers were up stairs at No.— Wall-street. At one end they looked upon the white wall of the interior of a spacious skylight shaft, penetrating the building from top to bottom. This view might have been considered rather tame than otherwise, deficient in what landscape painters call 'life.' But if so, the view from the

⁸³ Hershel Parker, "Melville" in *NA*: 970.

other end of my chambers offered, at least, a contrast, if nothing more. In that direction my windows commanded on an unobstructed view of a lofty brick wall, black by age and everlasting shade; which wall required no spy-glass to bring out its lurking beauties, but for the benefit of all nearsighted spectators, was pushed up to within ten feet of my window panes. (9: 14)

Melvilles ironische Darstellung dieser eingemauerten Umgebung spiegelt die Begrenzungen wider, die Bartleby sich in seinem Leben setzt. Auster kontrastiert die Einmauerung Bartlebys zunächst mit den Reproduktionen der Natur im Bahnhof, der Kodak-Werbung und den falschen Sternen. Der Ausweg aus der Einmauerung scheint direkt vor Augen. Dann ist aber klar, daß Quinn sich wie Bartleby in eine Sackgasse begibt und nach und nach alle Alternativen aus seinem Leben ausschließt, bis schließlich nur noch passives Erleiden übrigbleibt.

Bartlebys Verhalten bleibt rätselhaft. Man kann das Verhalten anderer Menschen nicht verstehen — man kann nur versuchen, Sympathie aufzubringen. „Bartleby the Scrivener“ ist so bekannt, weil der Text der Erzählung auf vielen Ebenen lesbar ist und nicht ohne weiteres auf eine Grundidee reduziert werden kann. Ist Bartlebys Verweigerung begründet oder nicht? Warum ist Bartlebys Arbeitgeber, ein geschäftstüchtiger Jurist, der sich selbst als stabil beschreibt, so human und darauf bedacht,

Bartleby zu helfen? Neuere Interpretationen der Erzählung betonen Anspielungen auf die Bibel und vergleichen den Juristen mit Nikodemus:

To some extent, our understanding of Melville's intentions with regard to the lawyer is aided by the recent turn in 'Bartleby' criticism which identifies the scrivener as a Christ-figure. For once this connection is made, the role of the timid attorney can be seen as similar to that of the shady night disciple of the Gospel of John. Nicodemus, the wealthy Pharisee who comes to Christ at dusk, and receives the devastating knowledge that he must be 'born again.' A literalist, he of course misses the metaphor: can one "enter the second time into his mother's womb?" he asks [...].⁸⁴

Quinn ist sicher keine Christusfigur, aber sein Verhalten ähnelt dem Bartlebys, und sein Ende ähnelt — wie im Zusammenhang mit Lacan gleich deutlich wird — der Rückkehr in den Bauch der Mutter. Wie Bartleby lebt Quinn auf der Straße und weigert sich, irgendetwas an seinem Leben zu ändern. Allerdings wird Quinn durch Geldmangel schließlich doch zum Handeln gezwungen. Als sich keine Möglichkeiten mehr bieten, und er in das leere Apartment der Stillmans einkehrt, erkennt man Melvilles Beschreibung von Bartlebys Büro wieder: „He [Quinn] went to one of the rooms at the back of the apartment, a small space that measured no more than ten feet by six feet. It had one wire-

⁸⁴ G.N Forst, "Up Wall Street towards Broadway: the Narrator's Pilgrimage in Melville's 'Bartleby the Scrivener' " in *Studies in Short Fiction* 24 (1987): 264.

mesh window that gave on to a view of the airshaft, and of all the rooms it seemed to be the darkest“ (*NYT* 151). Wie auch *Bartleby*, schreibt Quinn zunächst noch. Dann gehen ihm die Seiten seines roten Notizbuchs aus, und er ist aus der Erzählung verschwunden.

Melville und Poe dienen Auster beide als Gegenpol zum Vertrauen in eine Metaphysik. Mit verschiedenen Methoden bringen sie den Glauben und das Vertrauen des Lesers ins Wanken, das Emerson und Thoreau aufzubauen versuchen. Poe verläßt den Boden des Realismus, oder er deutet an, daß seine Protagonisten sich im Rauschzustand befinden. Melville betont die Unsicherheit und Unwissenheit des Erzählers und arbeitet mit ironischen Brechungen. Auster verläßt den Realismus nur in den seltensten Fällen (von *Mr. Vertigo* und dem im Juni 1999 erschienenen Roman *Timbuktu* einmal abgesehen, eigentlich nie), aber durch die Verwendung von Poes Motiven und Techniken schafft Auster eine Art mystischen Realismus (oder realistischen Mystizismus), indem er das Unheimliche banaler (durchaus realistischer) Zufälligkeiten betont. Schemenhaft scheinen alltägliche Geschehnisse von einer Grundidee durchwirkt, so daß der Transzendentalismus ins Spiel kommt. Andererseits ist nichts sicher, und Austers Erzähler relativiert jeden metaphysischen Ansatz von Leser und Protagonist sogleich durch die Sorte Verunsicherung, die man von Melville kennt.

Natürlich stünden Auster alle möglichen anderen Vorbilder zur Verfügung, um den Leser zwischen Metaphysik und Zweifel zu positionieren. Aber die Klassiker der *American Renaissance*, für die er sich entscheidet, haben den Vorteil eines hohen Bekanntheitsgrades und ihrer literarischen Qualität, so daß sie für intertextuelle Anspielungen sehr brauchbar sind. Sie dienen zugleich als Bezugspunkt — teilweise als Gegengewicht — zu Austers poststrukturalist-ischem und insbesondere auch zum Lacanschen Projekt, von dem im folgenden die Rede sein soll.

3.1.3 *City of Glass* und Lacan

Auster zitiert Motive Lacanscher Psychologie, und die Lacansche Grundlage seiner Texte wird von vielen Kritikern erkannt und besprochen. Martin Kleppers Buch über *Auster, Pynchon, DeLillo* ist wie Bernd Herzogenraths Dissertation und Russells früher Artikel „Deconstructing *The New York Trilogy*: Paul Auster’s Anti-Detective Fiction“⁸⁵ im wesentlichen eine Aufarbeitung der Anspielungen auf Jacques Lacan.

⁸⁵ Alison Russell, “Deconstructing *The New York Trilogy*: Paul Auster’s Anti-Detective Fiction” in *Critique* 31 (Winter 1990): 71-84.

Das heißt aber nicht, daß es nichts Neues zu diesem Thema zu sagen gäbe. Lacan erscheint im Zusammenhang mit den Klassikern des neunzehnten Jahrhunderts als dritte Komponente eines Trilemmas, als dritter Aspekt, unter dem man die Welt betrachten kann. Eine positive Metaphysik wird in Austers Romanen durch die Anspielungen auf den Transzendentalismus vorgeschlagen, Melville und Poe symbolisieren eine kontingente Welt, während Lacan für psychische Kausalität steht. Lacan unterscheidet sich von beiden Seiten der amerikanischen Klassiker dadurch, daß es für ihn gar keine Realität gibt.

Lacansche Psychologie zeichnet sich durch ihre radikale Ablehnung metaphysischer Annahmen aus (was in sich natürlich auch eine Metaphysik ist). Weder das Kantsche Ding an sich existiert — allein die sprachliche Repräsentation, ohne Verankerung in etwas Außersprachlichem — noch das Subjekt mit einer Seele. Der oberflächlichen Natur der Sprache entspricht in der Psyche des Menschen sein Spiegelbild, das ohne Tiefe eine Gestalt zur Identifikation anbietet. Ohne Bezugnahme haben weder das Wort noch das Subjekt Sinn oder Zweck. Beide werden durch die Beziehung zu anderen Entitäten bedeutsam: ein Wort wird nicht durch Pendanten in der Realität sondern durch andere Worte definiert, und ein Subjekt erhält seine Identität nicht durch eine Seele, sondern durch Fehlidentifikationen mit dem Bild von sich selbst. Dieses Bild wird entweder von einem Spiegel reflektiert, oder es besteht in der

Wahrnehmung, die andere Menschen von dem Individuum haben. Auch ein intertextuell angelegtes Buch erhält seine Bedeutung durch den Kontext, in den es sich einordnet.

Die Bildung eines Ichs allein über die Wahrnehmung dessen, was andere dem Subjekt widerspiegeln, findet sich in *City of Glass* und auch in *Ghosts*, dem zweiten Teil der *Trilogy* (siehe weiter unten), in überspitzter Form. Quinn fehlidentifiziert sich mit dem Bild, das die Stillmans von ihm haben: Sie halten ihn für einen Privatdetektiv namens Paul Auster, und prompt spielt Quinn diese Rolle. Oft verhalten sich Austers Protagonisten, als erhielten sie ihren Platz in der Welt erst dann, wenn ein Publikum sie zum Leben erweckt, indem es ein *written self* rekonstruiert.

Nach dem Anruf der Stillmans zu Beginn des Romans entscheidet Quinn nicht selbst, daß er die Rolle des Privatdetektivs übernehmen will. Sein Spiegelbild in der Wahrnehmung der Stillmans hat ihn bereits vollständig determiniert, und Quinn ahmt lediglich dieses Spiegelbild nach. Als er zu der Verabredung mit seinen Auftraggebern geht, ist er daher — wie an anderer Stelle bereits erwähnt — ferngelenkt: „It was not until he had his hand on the doorknob that he began to suspect what he was doing. ‘I seem to be going out,’ he said to himself. ‘But if I am going out, where exactly am I going?’“ (*NYT* 14).

Das Motiv dieser Fernlenkung wird später wieder aufgenommen, wenn Quinn als Privatdetektiv Auster den Schritten des verrückten Sprachforschers folgt. Aber nicht nur Quinns Identität ist durch die Wahrnehmung anderer determiniert, sondern auch die Peter Stillman Juniors, der über seinen Aufenthalt in Kliniken berichtet und erzählt, wie man ihn dort mit einer Identität versorgt hat: „Little by little, they taught me how to be Peter Stillman. They said: you are Peter Stillman“ (*NYT* 39).

Indem Peter Stillman in seiner frühen Jugend davon abgehalten wurde, sich in das relationale Symbolsystem der Sprache einzuordnen, das der Identifikation mit dem Spiegelbild entspricht, hat man ihn seiner Identität beraubt. Das Symbolsystem hat er erst kennengelernt, als er schon erwachsen war, so daß die Integration (und damit seine Identität) unvollständig geblieben ist. Deswegen deutet Auster mehrfach auf die transparente Erscheinung und die Unwirklichkeit Stillmans. Seine Sprache ist unvollkommen wie seine Identität, und deswegen ist er überhaupt nicht richtig da:

It was like watching a marionette trying to walk without strings [...]. Against the pallor of his skin, the flaxen thinness of his hair, the effect was almost transparent, as though one could see through to the blue veins behind the skin of his face. This blue was almost the same as the blue of his eyes: a milky blue that seemed to dissolve into a mixture of sky and clouds [...]. He

[Quinn] could see him sitting in the chair across from him, but at the same time it felt as though he was not there. (*NYT* 17-18)

Auster assoziiert den Körper Stillmans mit Himmel und Wolken, um auf die Naturbelassenheit hinzuweisen, die damit einhergeht, daß Stillman sich nie in die Sprachgemeinschaft eingeordnet hat. Da nach Lacan aber außerhalb der Sprache nichts existiert, oder zumindest nichts dem Menschen Zugängliches — da alles Sprache ist —, existiert auch Stillman Junior nur durchscheinend und unvollständig.

Quinn identifiziert sich mit dem Bild, das die Stillmans von ihm haben, und nach dem Besuch bei seinen Auftraggebern notiert er in sein rotes Buch: „And then, most important of all: to remember who I am. To remember who I am supposed to be.“ (*NYT* 49). Diese Fehlidentifikation ist es auch, die letztlich zum Verschwinden Quinns führt, denn wenn die Identität ausschließlich in diesem Bild besteht, muß sie verschwinden, wenn die Personen, die dieses Bild reflektieren, nicht mehr da sind. Quinn durchläuft die Lacanschen Entwicklungsphasen rückwärts, aber bevor ich dies zeige, möchte ich noch kurz auf das Zusammenspiel von Sprache und Stadt bei Auster hinweisen.

Das Symbolsystem der Sprache verhält sich analog zu anderen kulturellen Konstrukten, insbesondere auch zur Stadt. Wie an anderer Stelle bereits zitiert, sah Saussure das Konzept der Straße als einer Relation, einer Beziehung zwischen zwei Orten. Identität, Sprache und

Stadt sind hier also drei in sich geschlossene, ‘ontologisch flache’ Systeme, in denen Sinn, Bedeutung und Wirklichkeit allein durch systemimmanente Beziehungen entstehen. (Ganz im Gegensatz zur Auffassung der Transzendentalisten, in der alle drei Systeme gemeinsam auf eine metaphysische Urquelle zurückgehen).

Auster bringt alle Symbolsysteme zusammen, wenn er den Protagonisten mit falscher Identität ferngelenkt durch die Stadt laufen läßt und dabei Buchstaben entstehen. Hier greifen alle drei Systeme ineinander, und das Unheimliche geschieht: es entsteht aus allen Komponenten der Systeme eine Bedeutung. Man empfindet es als hochgradig unwahrscheinlich, daß so etwas zufällig passiert, und die Annahme, daß Stillman Senior plante, sich in Buchstabenform zu bewegen, ist der einzige Weg, dieses Bild aufrechtzuerhalten. Dann muß aber Stillman Senior gewußt haben, daß er beobachtet wird, und er muß gewollt haben, daß sein Beobachter die Worte entziffert — damit wäre Stillman Senior auch durch die Wahrnehmungen eines anderen ferngelenkt. Diese Annahme scheint paranoid.

Es ist keine bestimmte Metaphysik, die Auster hier auf den Plan ruft (obwohl er auf die Transzendentalisten anspielt), sondern vielmehr der Grund, weshalb es Metaphysik gibt: Es geschehen Dinge, die nicht zufällig sind und sich nicht aus dem Systemcharakter kultureller Konstrukte allein erklären lassen.

Quinns Identitätsverlust folgt dem von Lacan beschriebenen Regress vom Symbolischen zum Imaginären. Das Kind fügt sich in die symbolische Ordnung, indem es die Sprache erlernt und sich mit der eigenen Gestalt — und in der Folge davon mit dem von anderen Personen widergespiegelten Bild — identifiziert.

Zunächst fügt Quinn sich in die symbolische Ordnung, indem er die Identität des Privatdetektivs Paul Auster annimmt. Nachdem Quinn in den Spaziergängen Stillmans die Worte „THE TOWER OF BABEL“ entdeckt hat, nimmt er Kontakt zu dem alten Mann auf. Das Auffälligste an den insgesamt drei kryptisch wirkenden Dialogen ist, daß Stillman Quinn nie wiedererkennt. Beim ersten Dialog der beiden erklärt Stillman, daß er nicht mit Fremden spreche: „It’s just that I prefer not to speak to anyone who does not introduce himself. In order to begin, I must have a name“ (*NYT* 89). Für einen Lacanschen Sprachtheoretiker tritt die Realität hinter dem Wort zurück. Der Mensch wird durch Sprache konstituiert.

Beim zweiten Aufeinandertreffen der beiden am nächsten Morgen stellt Quinn sich als Henry Dark vor. Stillman erkennt Quinn nicht wieder, weil Quinn diesmal einen anderen Namen benutzt. Die beiden führen nun ein recht bizarres Gespräch über Humpty Dumpty (wegen der Initialen von Henry Dark), in dessen Verlauf explizit auf

Lewis Carrolls Kapitel sechs von *Through the Looking Glass* hingewiesen wird.

Bei der dritten Begegnung von Quinn und Stillman Senior erkennt letzterer ihn wieder nicht: „if Stillman really did not recognize him, what did this mean? Was it possible for anyone to be so impervious to the things he saw?“ (NYT 101). Auch Humpty Dumpty sagt, er werde Alice nicht wiedererkennen, wenn sie wieder aufeinandertreffen sollten: „I shouldn't know you again if we *did* meet [...] you're so exactly like other people“⁸⁶

In Humpty Dumptys Welt besteht darüber hinaus die bedeutsame Beziehung zwischen Namen und Personen, von der auch Stillman Senior ausgeht. Darum ist es ihm unmöglich, Quinn wiederzuerkennen, wenn dieser sich einen anderen Namen gibt. In Stillmans Welt können nicht zwei verschiedene Worte das gleiche Ding bezeichnen.

“*Must* a name mean something?” Alice asked doubtfully.

“Of course it must,” Humpty Dumpty said with a short laugh:

“*my* name means the shape I am—and a good handsome shape it is, too. With a name like yours, you might be any shape almost.”⁸⁷

Stillman Senior sagt: „Humpty Dumpty was a prophet, a man who spoke truths the world was not ready for“ (NYT 98), und er erklärt weiter: „For

⁸⁶ Lewis Carroll, “Through the Looking-Glass” in *The Complete Works of Lewis Carroll* (London: Penguin, 1988): 202.

⁸⁷ Carroll, “Through the Looking-Glass”: 195.

all men are eggs, in a manner of speaking. We exist, but we have not yet achieved the form that is our destiny“ (NYT 98). Wenn man die Ironie ausblendet, und die karikierende Ernsthaftigkeit im Umgang mit der Prophetie Humpty Dumptys außer Acht läßt, dann erinnert diese Auffassung des Menschen an Lacans Begriff des ‘homelette’. Das zerbrechende Ei beschreibt den Menschen, dessen Identität in alle Richtungen zerfließt und der von seiner Umwelt nicht trennbar ist.

Im Dialog Quinns mit Stillman in *City of Glass* folgen weitere Eiergeschichten: das Ei des Kolumbus wird mit der Utopie von Amerika als neuem Paradies verknüpft, die Reise zum Mond im Jahr 1969 wird wiederum als *frontier*-Geschichte mit Eiern verbunden („the moon does look very much like an egg“, NYT 100), und obendrein findet die Konversation in einem Restaurant statt, in dem Stillman sich gerade ein weichgekochtes Ei bestellt hatte. Damit nicht genug: Der nette, intelligente, gutaussiehende fiktive Auster (mit der wunderschönen Frau und dem herzallerliebsten Sohn), den Quinn besucht, lädt Quinn auf ein Omelette ein, und Auster formuliert diese Einladung so: „How does a ham omelette sound?“ (NYT 115).

Für das Eier-Thema sensibilisiert fragt sich der Leser: wie klingt denn eigentlich „ham omelette“? Es klingt mit Ausnahme des „am“ wie Lacans „homelette“, in „A casser l’œuf se fait l’Homme mais aussi l

*'Hommelette'*⁸⁸, das sich sowohl an das französische Sprichwort *on ne peut pas faire une omelette sans casser des œufs* als auch an Sartres *l'homme est ce qu'il se fait* anlehnt, und die Fügung des 'Menschleins' in die symbolische Ordnung beschreibt. Quinn wartet, während Auster die Omelettes zubereitet, und denkt überreizt über all die Eier nach: „Then, from the darkness, he began to hear a voice, a chanting, idiotic voice that sang the same sentence over and over again: 'You can't make an omelette without breaking eggs'“ (NYT 116).

Ob man aus dem übriggebliebenen „am“ aus dem Satz „how does a ham omelette sound“ auch noch Folgerungen zieht, ist wie so vieles eine Glaubensfrage. Immerhin gibt es eine Analogie zu Stillmans Wortbewegung „OWER OF BAB“. Aufgrund dieser Entdeckung verlacht Quinns innere Stimme ihn zum ersten Mal: „Then doubts came, as if on command, filling his head with mocking, sing-song voices“ (NYT 86). Quinn erkennt, daß er noch zwei Tage Zeit hat, in denen Stillman die Spaziergänge der verbleibenden zwei Buchstaben „E“ und „L“ ausführen wird, und ihm fällt auf: „struggling through his torpor one last time, he told himself that El was the ancient Hebrew for God“ (NYT 87). Hier sind also auch zwei verbleibende Buchstaben von Bedeutung, und wenn man die Parallelen zwischen beiden Stellen zieht, dann könnte man

⁸⁸ Jacques Lacan, "Position of the Unconscious" in *Reading Seminar XI. Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, ed. R. Feldstein et al. (New York: SUNY Press, 1995): 273.

folgern, daß der fiktive Auster dem *El=God* ein *am* hinzufügt und sich so als Schöpfer von Quinns Welt zu erkennen gibt.

Nachdem Quinn den Papier-Auster kennenlernt und versteht, daß es seine angenommene Identität, den Privatdetektiv Paul Auster, nicht gibt, gerät er endgültig ins Schlingern. Die Beschreibung von Quinns folgendem Identitäts-verlust wird von Bildern flankiert, die auf den von Lacan beschriebenen Regress vom Symbolischen zum Imaginären anspielen. Als Quinn sich in seinen Fall verbissen hat, der nicht mehr existiert, und vor dem Hotel auf Stillman wartet, der bereits tot ist, verkommt er völlig: sein Haar und Bart wuchern, seine Kleidung stinkt und ist schmutzig, und er magert ab. Quinn durchläuft die Lacansche Spiegelstufe, als er sich in diesem Zustand zufällig im Schaufenster eines Geschäfts sieht. Auster beschreibt die Begegnung mit dem Spiegelbild über mehr als eine Seite hinweg:

He thought that he had spotted a stranger in the mirror, and in that first moment he turned around sharply to see who it was. But there was no one near him. Then he turned back to examine the mirror more carefully. Feature by feature, he studied the face in front of him and slowly began to notice that this person bore a certain resemblance to the man he had always thought of as himself. Yes, it seemed more than likely that this was Quinn. (NYT 142-143)

Auf diese erneute Identifikation mit einem Spiegelbild folgt Quinns letzter Versuch, sein Leben wieder in den Griff zu bekommen: er schläft sich im Park aus und ruft Auster an, um an das Geld des Schecks zu kommen, den seine Auftraggeber auf den Namen 'Auster' ausgestellt hatten. Nachdem Auster am Telefon erzählt, daß der Scheck nicht gedeckt war und Stillman Senior sich von einer Brücke zu Tode gestürzt hat, geht Quinn in seine frühere Wohnung, die aber weitervermietet ist. Es gibt also gar keine symbolische Ordnung mehr, in die er sich noch einordnen könnte. Er geht in das Haus der Stillmans und läßt sich nieder:

Quinn no longer had any interest in himself. He wrote about the stars, the earth, his hopes for mankind. He felt that his words had been severed from him, that now they were a part of the world at large, as real and specific as a stone, or a lake, or a flower. They no longer had anything to do with him. He remembered the moment of his birth and how he had been pulled gently from his mother's womb. (*NYT* 156).

Mit dem Bild der eigenen Geburt und der mysteriösen Versorgung mit Lebensmitteln wird die Rückentwicklung beschrieben, die in Lacanscher Terminologie dem Ausklinken Quinns aus der symbolischen Ordnung gleichkommt. Jean Roussel erklärt Lacan so:

Whereas the imaginary function [...] masks the original crack in man's being by endowing him with an illusory, super-real unity,

the symbolic function liberates him once and for all from the obsession of 'the real' [...].

The imaginary and the symbolic being close correlates, there is always a possibility of a regression in man to the imaginary mode, with its hankering after the super-real, permanent object. When this happens [...] the word becomes the representation of a petrified thing at the service of the hallucinatory satisfaction of a primal desire.⁸⁹

Der letzte Seidenfaden, der Quinn noch mit der symbolischen Ordnung verbindet, ist sein rotes Notizbuch; es birgt die Möglichkeit, sich sprachlich zu artikulieren. „The last sentence of the red notebook reads: ‘What will happen when there are no more pages in the red notebook?’“ (*NYT* 157). Ohne diese letzte Verbindung zu der symbolischen Ordnung der Sprachgemeinschaft versinkt Quinn ganz in der Realität (im Lacanschen Sinne — also im außersprachlichen, authentischen Ding an sich, das dem Menschen nicht zugänglich ist). Der Erzähler muß sich aber *per definitionem* auf der symbolischen Ebene bewegen (ohne Sprache keine Erzählung), welchen (meta-)physischen Status er auch immer hat. Daher verliert sich auch für den Erzähler jede Spur von Quinn: „And wherever he may have disappeared to, I wish him luck“ (*NYT* 158) ist sein letzter Satz. Stillman Junior war mit seiner unperfekten Sprache von Auster als durchscheinend und halbwirklich beschrieben worden. Quinn hat die

⁸⁹ Roussel, Jean, “Introduction to Jacques Lacan” in *New Left Review*, 51 (1968): 68-69.

Möglichkeiten der Sprache verloren, er kann sich nicht mehr mitteilen, sich von niemandem beurteilen lassen und existiert damit für den Leser und den Autor gar nicht mehr.

Die Thematisierung der Sprache und Austers Spielereien mit einer Spirale von Geschöpfen, die nach ihren Schöpfern suchen oder den Kontakt zu ihnen verloren haben, sind die Hauptgründe dafür, daß Auster so oft mit Lacan in Verbindung gebracht wird. Die lesbaren Symbole in der *City of Glass* haben zweifellos ihr Pendant in Lacans symbolischer Ordnung und seinem Postulat, daß alles Sprache oder Symbol sei. Auch die Fernlenkung der eigenen Person durch die Identifikation mit dem Bild, das man in den Augen anderer wahrnimmt, geht auf Lacans Spiegelstufe zurück. Nebenbei bemerkt ist die Verbindung von Lacan und Carrolls *Through the Looking-Glass* nicht überraschend, wenn man sich überlegt, daß Carroll eine Phantasiewelt jenseits des Spiegelbilds beschreibt, und Lacan die Identifikation mit dem Spiegelbild als Fehlidentifikation wertet. Wie bereits erwähnt, etablierte Lacan selbst die Verbindung zu Carroll, als er seine Spiegelstufe anfangs „The Looking-Glass-Phase“ taufte.

Aber Lacan ist eben nur einer von vielen intertextuellen Bezügen, die Auster in seinen Text eingewoben hat. Lacans Antwort auf die Frage nach dem Zugang zur Realität ist negativ. Interessant ist der Zusammen-

hang zwischen Lacan und dem Transzendentalismus, der durch diese Gruppierung von Prätexten entsteht.

Der Vollständigkeit halber sei noch auf Heraklit hingewiesen: Im zweiten Dialog von Quinn mit Stillman Senior rät Quinn, wofür die Initialen von Henry Dark stehen, und erwähnt neben Henry David (Thoreau) und Hilda Doolittle auch „H for the weeping philosopher, Heraclitus . . . and D for the laughing philosopher, Democritus“ (*NYT* 97). Als Quinn später Auster besucht, wird zumindest auf Heraklit hingewiesen: Austers Sohn Daniel hat ein Jojo⁹⁰, das Quinn sich kurz ausleiht:

Quinn fastened the loop at the end of the string around his middle finger, stood up, and gave it a try. The yoyo gave off a fluted, whistling sound as it descended, and sparks shot off inside it. The boy gasped, but then the yoyo stopped, dangling at the end of its line.

“A great philosopher once said,” muttered Quinn, “that the way up and the way down are one and the same.” (*NYT* 121)

Dieser große Philosoph war Heraklit. Die deutsche Übersetzung des entsprechenden Fragments lautet unglücklicherweise: „Der Weg hin und her ist ein und derselbe“.⁹¹ (In der deutschen Übersetzung der *New York*

⁹⁰ Für eine Analyse des ‘ontologischen Jojos’ bei Auster und Pynchon siehe Martin Klepper, *Auster, Pynchon, DeLillo: die amerikanische Postmoderne zwischen Spiel und Rekonstruktion* (Frankfurt am Main: Campus, 1996).

⁹¹ Heraklit, *Heraklit. Fragmente Griechisch und Deutsch*, ed. Bruno Snell (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995): 21. Im Griechischen Original lautet das Fragment:

Trilogy von Joachim A. Frank lautet die Stelle: „Ein großer Philosoph [...] sagte einmal, daß aufwärts und abwärts ein und dasselbe sind“⁹²). Heraklit wird oft zusammen mit Demokrit erwähnt, der eine genau entgegengesetzte Philosophie vertrat. Heraklit ging von einer Doppelnatur aller Dinge aus, während Demokrit als Atomist einen Widerspruch in gegensätzlichen Eigenschaften eines Dings sah. Stillman machte sich in seinen Schriften über Doppelbedeutungen von Worten Gedanken: „Stillman also dwelled on the paradox of the word ‘cleave,’ which means both ‘to join together’ and ‘to break apart,’ thus embodying two [...] opposite significations“ (*NYT* 52). Heraklit sagt: „Ein und dasselbe ist Lebendiges und Totes und Wachendes und Schlafendes und Junges und Altes; denn dies schlägt um und ist jenes, und jenes wiederum schlägt um und ist dies.“⁹³

Heraklit ist überdies der Urheber des *panta rhei*-Satzes. Das Wissen über Heraklit ist allerdings nur mittelbar über Platon zugänglich, da die Originalschriften bis auf überlieferte Fragmente verloren sind. In Platons Dialog *Theätet* erörtert Sokrates Theorien der Wahrnehmung unter anderem anhand des *panta rhei* mit einem jungen Mathematiker, und der Dialog schließt ergebnislos mit der offenen Frage, was

„Ὅδοξ ἀνω χατω μιχαται ωσπη“; „ἀνω“ heißt „hoch“ und „χατω“ heißt „herunter“.

⁹² Paul Auster, *Die New York Trilogy*, Deutsch von Joachim A. Frank (Reinbek: Rowohlt, 1989): 124.

⁹³ Heraklit, *Heraklit. Fragmente Griechisch und Deutsch*: 29.

Erkenntnis ist, und wie man wahrnimmt. Das Problem liegt schon hier in der Frage, wie man zwischen sich selbst und seinen Wahrnehmungen unterscheiden soll, wie man sich selbst in Relation zu seinen Wahrnehmungen setzt, wenn man sich nicht selbst wahrnimmt.

Die Frage der Transzendenz ist in *City of Glass* allgegenwärtig — sowohl in der transzendentalistischen Interpretation als auch im Kantschen Sinne. Es stimmt, daß die „LeserInnen [...] sich sozusagen im ontologischen Spagat“⁹⁴ befinden. Einerseits wird durch Anspielungen auf Emerson und transzendentalistische Sprachphilosophie vorgeschlagen, daß man durch die Sprache und die Wahrnehmung Zugang zur Erkenntnis hat, gleichzeitig wird aber das Vertrauen in diese Erkenntnis durch das Unheimliche (in Anlehnung an Poe) und die Ironie und Unsicherheit des Erzählers untergraben. Ohne Transzendenz landet man bei Lacan, in einer ‘Welt’, in der alles durch die Grammatik der Konventionalsprache determiniert ist. In dieser ‘Welt’ wird der Mensch von der Stadt und der Sprache und seiner Zivilisation gefangengehalten.

Diese drei Elemente der Transzendenz, des Zweifels und der Reduktion allen Erkennens auf die Sprache, haben noch eine weitere Manifestierung, die für Auster zentral ist: die Interpretation realer Geschehnisse als symbolisch, kontingent oder kausal. Die romantische

⁹⁴ Klepper, *Pynchon, Auster, DeLillo*: 258.

Annahme einer Lesbarkeit der Welt wird von Emerson und Thoreau beschrieben; man muß sich der Natur der Dinge nur widmen, dann kann man sie lesen und sich in ihren Kontext einordnen. Die Rekonstruktion des *written self* der Welt hilft einem selbst dabei, seinen Platz zu finden. Poe und Melville stellen die Lesbarkeit der Symbole in Frage; der Zugang zu den Hieroglyphen bleibt verschlossen, und ihre Entstehung könnte überhaupt auch zufällig sein. Mit Lacan ist alles Sprache, und die Zusammenhänge der Welt sind fiktiv; zwar gibt es lesbare Symbole in der Welt, aber sie ergeben sich nur aus den (kausal bedingten) grammatikalischen Zusammenhängen der Sprache. Das *written self* alles dem Menschen Zugänglichen ist er selbst. Wie die Welt aussieht, weiß man nicht. Aber Zufall gibt es nach Lacan ebensowenig wie Transzendenz, denn die Psyche funktioniert kausal, und außer der Psyche kann der Mensch nichts erkennen.

Quinns Werdegang hängt von einem Ereignis ab, von dem man nicht sagen kann, ob es zufällig oder kausal ist, oder ob es symbolische Bedeutung hat, und Auster läßt nichts unversucht, dem Leser dieses Dilemma zu vermitteln: „Much later, when he was able to think about the things that happened to him, he [Quinn] would conclude that nothing was real except chance“ (*NYT* 3), sagt der Erzähler gleich zu Beginn.

Das initiierte Ereignis ist der Telefonanruf, der Quinns Fehlidentifikation ins Rollen bringt. Der erste Satz des Romans lautet:

„It was a wrong number that started it, the telephone ringing [...] and the voice on the other end asking for someone he was not“ (NYT 3). Weiter unten auf der ersten Seite wird die Kausalität aufgegriffen und die Frage gestellt, „whether it was all predetermined with the first word that came from the stranger’s mouth“ (NYT 3). Die Frage nach einem Sinn, einer Interpretierbarkeit von *City of Glass* selbst, schließt sich an: „The question is the story itself, and whether or not it means something is not for the story to tell“ (NYT 3).

Eigenartige Zufälle wie der fehlgeleitete Anruf lassen drei verschiedene Interpretationen zu: erstens, der Anruf war schicksalhaft; zweitens, es war ein Zufall; und drittens, es gibt eine psychisch-kausale Ursache, warum Stillman diese Nummer gewählt hat (man denke an Freudsche Fehlleistungen). Entweder gibt es einen Schöpfer oder einen schöpferischen Gedanken, der das Schicksal prägt, oder alle Ereignisse sind zufällig, oder wir sind unsere eigenen Schöpfer und die Welt ist damit kausal und zirkulär. Das *written self*, das solche Zufälle implizieren, ist entweder ontologisch auf einer höheren Ebene, nicht ergründbar, oder ein Teil von uns selbst.

Das Thema der Vater-Sohn Beziehung ist eine weitere Symbolisierung der Frage nach dem Schöpfer. Der Autor ist der Vater seines Werks, so daß mit dem fiktiven Auster und Quinn in gewisser Weise auch Vater und Sohn aufeinandertreffen; Quinns Sohn ist tot; Austers

fiktiver Sohn bringt das Jojo ins Spiel; in der Familie Stillman haben Vater und Sohn den gleichen Namen — Väter und Söhne treffen ständig in irgendeiner Form aufeinander. Ein Teil von Quinns Motivation für seinen Fall kommt aus der Erinnerung an seinen Sohn:

If Stillman was the man with the dagger, come back to avenge himself on the boy whose life he had destroyed, Quinn wanted to be there to stop him. He knew he could not bring his own son back to life, but at least he could prevent another from dying. [...] He thought of the little coffin that held his son's body and how he had seen it on the day of the funeral being lowered into the ground. That was isolation, he said to himself. That was silence. It did not help, perhaps, that his son's name had also been Peter. (NYT 42)

Das ist einer der Gründe, warum Auster in Interviews sagt: „the *Trilogy* grows directly out of *The Invention of Solitude*“ (RN 107). *The Invention of Solitude* ist autobiographisch, da der Erzähler offenbar Paul Auster selbst ist (auch wenn er im zweiten Teil des Buchs in der dritten Person als „A.“ von sich redet), und da die Lebensumstände des Erzählers den realen Lebensumständen des echten Auster 1979 entsprechen: sein Vater war plötzlich verstorben, und Auster hatte sich von seiner ersten Frau Lydia getrennt. Andererseits ist das Buch keine Autobiographie, da diese Lebensumstände nicht das eigentliche Thema sind: „I was [...] using myself to explore certain questions that are common to us all“ (RN 136).

Die Beschäftigung mit dem ‘Verlust’ des eigenen Sohnes durch die Scheidung, mit dem Tod seines Vaters und Austers eigener Vaterrolle, bilden schon hier eine wichtige Metapher zum Umgang mit den literarischen Themen, die er in Romanen aufgreift. Der Vater oder Schöpfer dient dabei weniger als Symbol für Determinierung oder Entfremdung des Sohnes. Auch ist nicht jede Vater-Sohn-Beziehung von Auster als Überzeichnung der literarischen Genealogie-Konventionen angelegt (siehe auch das nächste Kapitel). In der *Invention of Solitude* erzählt Auster davon, wie er seinem Sohn *Pinocchio* vorliest. Auster vergleicht das Original von Collodi mit den neueren Versionen von Disney und erklärt:

In Disney, Gepetto prays for his son; in Collodi, he simply makes him. The physical act of shaping the puppet (from a piece of wood that talks, that is *alive* [...]), implying that Pinocchio's being precedes his body: his task throughout the book is to find it, in other words to find himself, which means that this is a story of becoming rather than of birth) [...]. (*IS* 132)

Auch in Austers Romanen sind die Charaktere durch ihre Väter oder Schöpfer nicht mehr determiniert als in ihrer äußeren Form, und sie haben ein eigenes Wesen, das dem Schöpfer, dem Autor oder dem Vater vorausgeht. Die projizierten Wünsche und Erwartungen porträtiert

Auster nie anhand der primären Sozialisation oder der Eigenschaften der Väter.

Im Mittelteil der Trilogie, *Ghosts*, steht die Autarkie der menschlichen Identität wieder in Frage. Der Protagonist Blue wird angeheuert, um sein Gegenüber zu beobachten und Bericht darüber zu erstatten, was er sieht. Das Gegenüber erhofft sich aus dem Bericht Aufschluß über die eigene Identität.

3.2 GHOSTS: EINE HOMMAGE AN THOREAU, DAS SPIEGELBILD UND ZOMBIES.

Was in dieser Straße vor sich gegangen war, hätte einen Wald nicht erstaunt.

Victor Hugo, *Les Misérables*

Der Mittelteil der Trilogie ist wegen seiner surrealistischen Momente zunächst schwerer zugänglich als alle anderen Erzählungen Austers. Alle Personen sind nach Farben benannt, und dadurch ist es bisweilen knifflig, sie auseinanderzuhalten. Dieser Effekt ist kalkuliert, und Auster entschuldigt sich hier und da mit einem Augenzwinkern für die Klippe, indem er Blue und Black in einer Bar *Black & White* - Whisky bestellen oder beide durch Orange-Street laufen läßt.

Eine weitere Schwierigkeit ist die Distanz, die der Erzähler durchweg zu den Protagonisten und ihrem Schicksal bewahrt. In kurzen aber selten elliptischen Sätzen berichtet der Erzähler die scheinbaren Fakten und wählt als Zeit die einfache Gegenwart. Im ersten Absatz der Erzählung erklärt er: „That is how it begins. The place is New York, the time is the present, and neither one will ever change“ (*NYT* 161). Eine Seite weiter liest man allerdings: „It is February 3, 1947. Little does Blue

know, of course, that the case will go on for years“ (*NYT* 162). Man fragt sich natürlich, warum Auster dieses Datum wählt. Soll es für Nachkriegswirren stehen? Für die politischen oder intellektuellen Strömungen der Zeit? Aber es handelt sich ganz einfach um Paul Austers Geburtsdatum. Und warum erwähnt Auster seinen Geburtstag und betont die Erwähnung des Datums noch mit Nachdruck (durch die vorherige Behauptung „the time is the present“)? Er kann sicher nicht davon ausgehen, daß der Leser seinen Geburtstag und sein Geburtsjahr kennt. Hier baut sich Auster zwar selbst mit in die Fiktion ein, wie zuvor Poe in *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, aber dort muß man ihn erstmal finden. Auch der Ort des Geschehens (zunächst New York) wird nachträglich spezifiziert:

The address is unimportant. But let's say Brooklyn Heights, for the sake of argument. Some quiet, rarely traveled street not far from the bridge—Orange Street perhaps. Walt Whitman handset the first edition of *Leaves of Grass* on this street in 1855 [...]. So much for local color. (*NYT* 163)

Die Formulierung „local color“ und der Straßename gehören zu den bereits erwähnten, augenzwinkernden Entschuldigungen für die Schwierigkeit, die Charaktere mit ihren Farbnamen auseinanderzuhalten. Auf Whitman, den transzendentalistischen Dichter, kommt Auster selbst im weiteren Verlauf des Romans wieder zurück.

Der Erzähler hat Zugang zu den Gedanken der Hauptperson Blue, und berichtet statt in der ersten Person Singular in der ersten Person Plural, um den Leser mit einzubeziehen. Die Dialoge der Erzählung sind nicht in Anführungszeichen gesetzt, so daß sie den Eindruck eines inneren Monologs vermitteln. Die Leblosigkeit der Erzählstimme läßt die Geschehnisse unwirklich erscheinen.

Kurz: man gewinnt den Eindruck, der Erzähler berichte einem Blinden von einem Theaterstück, das er gesehen hat, wobei im Dunkeln bleibt, ob er das Theaterstück auch verstanden hat oder nicht. Interpretationen verkneift sich der Erzähler meistens. Dieser Eindruck ist nicht verwunderlich; schon 1989 erklärte Auster in einem Interview mit Larry McCaffery und Sinda Gregory:

In 1976 and 1977, I wrote four one-act plays, wondering if this wouldn't be the proper medium [...]. One of them, to my everlasting regret, was even performed. There's no point in talking about that now—except to say that the memory of that performance still pains me. But another of those plays eventually came to life again. Six years later, I went back to it and reworked it into a piece of prose fiction. That was where *Ghosts* came from, the second novel of *The New York Trilogy*. (RN 131)

Im Jahr 1997 (acht Jahre nach dem Interview und elf Jahre nach dem Erscheinen von *Ghosts* bei Sun & Moon Press) veröffentlichte Auster als Anhang seiner zweiten Autobiographie, *Hand to Mouth*, den Detektivro-

man, den er unter dem Pseudonym Paul Benjamin geschrieben hatte, ein Baseball-Kartenspiel, das er erfunden und erfolglos zu verkaufen versucht hatte, und drei dieser vier Einakter, darunter „Blackouts“, die Vorlage zu *Ghosts*.⁹⁵

„Blackouts“ ist der Handlung nach weitgehend identisch mit *Ghosts*, und Austers Stil ist auch hier kryptisch. Theaterstück und Roman erzählen beide von einer Figur mit Farbnamen, die einen Detektiv engagiert, um sich selbst beobachten und über ihren Tagesablauf Bericht erstatten zu lassen. In beiden Erzählungen ist das Leben der beobachteten Person eintönig und unspektakulär. In der folgenden Interpretation von *Ghosts* werde ich auf Unterschiede zum Theaterstück „Blackouts“ gesondert hinweisen.

In *Ghosts* wird der Privatdetektiv Blue von einer Person namens White dazu angeheuert, Black rund um die Uhr zu beobachten. Im Verlauf der Handlung stellt sich (mehr oder weniger sicher) heraus, daß Black (der Beobachtete) und White (der Auftraggeber) ein und dieselbe Person sind. Im Theaterstück „Blackouts“ fehlt aber wie in *Ghosts* die letzte Sicherheit. Vieles spricht dafür, aber es sind immer nur Indizien:

⁹⁵ Auch der aufgeführte Flop unter diesen Einaktern ist im Anhang von *Hand to Mouth*. Das Stück heißt „Laurel and Hardy go to Heaven“ und ist ein minimalistischer Versuch zum absurden Theater. Aus diesem Stück entnimmt Auster Flower und Stone, die beiden exzentrischen Millionäre in *The Music of Chance*. Auster identifiziert „Laurel and Hardy go to Heaven“ als den Flop in *HTM*: 108.

eine Karnevalsmaske zum Beispiel, die zunächst Eigentum des Auftraggebers ist und später in Blacks Besitz auftaucht. Der Erzähler behauptet selbst nie, daß Black und White die gleichen Personen seien.

Wenn man jedenfalls davon ausgeht, daß Black und White identisch sind, dann hat also jemand einen Privatdetektiv angeheuert, um sich selbst beobachten zu lassen. Black gibt den Grund dafür in einer der anonymen Begegnungen der beiden an. Er behauptet dort, er sei selbst ein Privatdetektiv, der einen Schriftsteller beobachte, der den ganzen Tag nur schreibe. (Aber Black ist der beobachtete Schriftsteller). „Why?“, fragt Blue, der sich hintergangen und durchschaut fühlt. „Because he needs me, says Black, still looking away. He needs my eyes looking at him. He needs me to prove he’s alive“ (NYT 216).

Genau wie Quinn in *City of Glass* will Black in *Ghosts* seine Identität aus dem Bild schöpfen, das sein Gegenüber ihm widerspiegelt. Er heuert ein Ein-Mann-Publikum an, dessen Reaktion ihm dabei helfen soll, er selbst zu sein. Genau wie in *City of Glass* hat diese Situation der Beobachtung ihre Parallele zu Lacans Begriff der „Spiegelstufe“ und Emersons *double consciousness*: sie beschreibt das Erfassen der eigenen Identität durch die Erkenntnis, daß man wahrgenommen wird. Mit *City of Glass* im Hinterkopf versteht man, daß die Idee, objektive Berichte über den eigenen Alltag zu lesen, der Versuch sein soll, das eigene Leben

zu lesen, seinen Zusammenhang zu erkennen, und aus der gewonnenen Distanz seine Position in der Welt bestimmen zu können.

Blue muß also Black beobachten und peinlich genau notieren, was er sieht. Black sitzt meistens in seiner kleinen Wohnung am Fenster und schreibt oder liest Thoreaus *Walden; Or, Life in the Woods*. Blue wird durch die Beobachtung dieses öden Lebens selbst zum Nichtstun verdammt. Es gibt keine unheimlichen Rätsel wie in *City of Glass*, es gibt schon gar keine Verfolgungsjagen oder kriminelle Machenschaften, wie man es von einem Detektivroman erwarten würde. Es geschieht gar nichts.

Diese langweilige und passive Beobachtungsposition nimmt Blue über mehr als ein Jahr ein. Wie bei Quinn in *City of Glass* wird die Beobachtung zu einem Vierundzwanzig-Stunden-Job, und wie Quinn will auch Blue seine Sache gut machen. Mit der Zeit verliert er nicht nur den Kontakt zu seiner Verlobten, sondern er gibt insgesamt sein früheres Leben vollständig auf. Dabei hat Blue über weite Strecken keine Ahnung, warum er Black überhaupt beobachten soll, und selbst nachdem Black sich erklärt und kodierte zu verstehen gibt, daß er jemanden braucht, der seine Identität bestätigt, bleiben mehr Fragen offen als geklärt werden.

Blues einzige Motivation besteht in dem anonymen, monatlichen Scheck, der ihm für das Abliefern seiner Berichte zugestellt wird. Allein

die Bezahlung läßt Blue davon ausgehen, daß seine Tätigkeit einen wichtigen Zweck erfüllt. Blue begibt sich also nicht freiwillig in die Einsamkeit; seine Motivation ist nicht authentisch, sondern sie kommt von außen. Deswegen ist Blues Situation auch verschieden von Thoreaus Entscheidung, allein und selbstbestimmt zu leben und darüber zu schreiben, was er sieht; Thoreaus Entscheidung für das Leben im Wald war ja gerade betont unabhängig von sekundärer Motivation. Trotzdem weist dieses einsame Leben von Beobachter und Beobachtetem starke Ähnlichkeit zu Thoreaus Experiment am Walden Pond auf. Auster erklärt in einem Interview:

In *Ghosts*, the spirit of Thoreau is dominant—another kind of passionate excess. The idea of living a solitary life, of living with a kind of monastic intensity—and all the dangers that entails. Walden Pond in the heart of the City. (RN 110)

Auch im Text von *Ghosts* selbst gibt Auster die notwendigen Interpretationshilfen (die übrigens in „Blackouts“, dem entsprechenden Einakter, noch fehlen). Blue weiß, daß Black viel schreibt, vielleicht ein Schriftsteller ist, und er hat auch beobachtet, daß Black Thoreaus *Walden* liest (ein Buch, das Blue zunächst nicht kennt). Als Blue dann selbst über eine Ausgabe von *Walden* stolpert („he is surprised to discover that the name of the publisher is Black“, *NYT* 181), kauft er sie: „If he can't read what Black writes, at least he can read what he reads“ (*NYT* 181). Als er

gerade in die Routine seines eintönigen Arbeitstages eingetaucht ist, versucht er, *Walden* zu lesen, hat aber große Schwierigkeiten:

One night, therefore, Blue finally turns to his copy of *Walden*. [...] As Blue begins to read, he feels as though he is entering an alien world. Trudging through swamps and brambles, hoisting himself up gloomy scree and treacherous cliffs, he feels like a prisoner on a forced march [...]. The next day he begins again, and this second go-through is somewhat less rocky than the first [...] and certain passages begin to grow clear: the business about clothes in the beginning, the battle between the red ants and the black ants, the argument against work. [...] What he does not know is that were he to find the patience to read the book in the spirit in which it asks to be read, his entire life would begin to change, and little by little he would come to a full understanding of his situation—that is to say, of Black, of White, of the case, of everything that concerns him. (*NYT* 193-194)

Auster bringt diese Interpretationshilfe geschickt im Text unter. Für den Protagonisten hat die Lektüre von *Walden* keinerlei Bedeutung, da er nicht recht begreift, was er liest. Wenn aber diese Lektüre für den Fortgang der Handlung unwesentlich ist (und ihre Erwähnung nicht überflüssig), dann muß sie ein Hinweis für den Leser sein. Also lohnt es sich, die erwähnten Textstellen von *Walden* direkt mit dem Text von *Ghosts* in Beziehung zu setzen.

Zuerst wird der von Thoreau in *Walden* als entfremdend dargestellte gesellschaftliche Druck zum Tragen bestimmter Kleidung erwähnt, auf

den ich mich schon mehrfach bezogen habe. „I say,“ schreibt Thoreau überspitzt, „beware of all enterprises that require new clothes, and not rather a new wearer of clothes“ (341).

Die Kleidung ist wie eine fremde Haut, in die man schlüpft, die aber ihre ursprüngliche, lebenserhaltende Funktion längst gegen die eines Statussymbols eingetauscht hat. Als Blue seinen Auftrag zu bearbeiten beginnt, bezieht er eine Wohnung gegenüber von Black. Zu diesem Zeitpunkt ist Blues Leben noch geregelt, er hat einen Beruf und ist verlobt. In diesem neuen Haus, zu dem er keine Beziehung hat, findet Blue neue Kleidung: „There is a complete set of clothes hanging in the closet, and Blue, wondering if the clothes are meant for him, tries them on and sees that they fit“ (NYT 163). Die Kleidung kommt von nirgendwoher, Blue hat nicht nach ihr verlangt, und sie ist nicht nach seinen Vorstellungen angefertigt. Blue braucht sie auch nicht, denn er hätte seine alte Kleidung verwenden können. Auch spielt dieses Detail der neuen Kleidung im weiteren Verlauf keine Rolle mehr; es ist lediglich wieder ein Hinweis auf den Prätext dieser Erzählung, auf Thoreaus *Walden*. Blue trägt seine neue Kleidung ohne weiter darüber nachzudenken und schlüpft in eine neue Haut. Er macht sich damit eine Identität zu eigen, die von der Außenwelt für ihn bereitgestellt wird. Wie Quinn in *City of Glass* verrennt Blue sich in Tätigkeiten, die ihm aufgetragen werden, und

verzweifelt an der Unzugänglichkeit eines Zwecks dieser Tätigkeit, an der Frage nach dem Grund für die Aufgabe seines vorherigen Lebens.

Als zweites erwähnt Auster den Kampf der roten und schwarzen Ameisen. Thoreau schildert hier den äußerst brutalen und verbissenen Kampf zweier Ameisenkolonien gegeneinander:

I observed two large ants, the one red, the other much larger [...] and black, fiercely contending with one another. Having once got hold they never let go, but struggled and wrestled and rolled on the chips incessantly. Looking farther, I was surprised to find that the chips were covered with such combatants, that it was not a *duellum*, but a *bellum*, a war between two races of ants [...].

Neither manifested the least disposition to retreat. It was evident that their battle cry was “Conquer or die.” (505-506)

Niemand weiß, warum die Ameisen gegeneinander kämpfen, und auch wenn man heute einem solchen Krieg den biologischen Zweck der Selektion unterstellen würde, bleibt die Frage zu klären, welchem Zweck Selektion dient. Thoreau beschreibt den Kampf auch nicht aus biologischem Interesse, sondern weil er im Kampf der Ameisen — wie in jedem natürlichen Vorgang — die Parallele zum Dasein des Menschen sieht. Auch Blue und Black sind in *Ghosts* in ihrer langwierigen gegenseitigen Beobachtung und Determinierung auf Leben und Tod ineinander festgekrallt. Ich denke, die Idee, die Charaktere in *Ghosts* nach Farben zu benennen, entstammt direkt diesem Kampf der Ameisen. Wie der Unter-

schied der Ameisen rein äußerlich ist, so unterscheiden sich auch Blue und Black nur oberflächlich. Beide leben in New York, beide sind Mitte zwanzig, sie wohnen auf gegenüberliegenden Seiten derselben Straße in Brooklyn, und sie führen beide das gleiche, einsame Leben. Darüber hinaus tun sie alles gemeinsam, da Blue Black verfolgt. Unterschiede gibt es in ihrem Namen und darin, daß Black sich beobachten läßt, um sich seine Existenz bestätigen zu lassen, und Blue beobachtet, um zu existieren. Blacks Identität besteht — wie Lacan zufolge auch jede andere Identität — aus dem Bild, das seine Umwelt von ihm hat, und Blues Identität besteht im Gegensatz dazu aus seinen Wahrnehmungen; er ist ein Humesches „bundle of perceptions“.

Zu einem „bundle of perceptions“ wird Blue aber nicht freiwillig. Er begibt sich zunächst nur wegen des Schecks in ein neues Leben, und daß Arbeit für Geld als entfremdendes Moment in *Ghosts* eine wichtige Rolle spielt, wird auch mit dem Hinweis auf Thoreau deutlich: „were he to find the patience to read the book in the spirit in which it asks to be read, [...] he would come to a full understanding of his situation“ (*NYT* 194).

Thoreau kritisiert an der Arbeit, daß man sie erledigt, ohne den Zweck zu bedenken. Man verinnerlicht die mit der Arbeit verbundenen Zwänge und schaut nicht nach dem Effekt oder Sinn. Ein schönes Beispiel ist Thoreaus Kalkulation eines Preises für eine Bahnfahrkarte:

man muß länger für das Geld arbeiten, mit dem man die Fahrkarte bezahlt, als man bräuchte, um die Strecke zu Fuß zurückzulegen. Arbeit ist bei Thoreau eine Art Versklavung, an der aber — im Gegensatz zur Marxschen Sicht — der Sklave selbst die Schuld trägt. „It is hard to have a Southern overseer; it is worse to have a Northern one, but worst of all when you are the slave-driver of yourself“ (328). Der Grund für das Individuum, sich mit einer Arbeit zu identifizieren, deren unmittelbare Notwendigkeit überhaupt nicht ersichtlich ist, liegt letztlich im gesellschaftlichen Konformitätsstreben — also wieder in der Identifikation mit den Erwartungen und dem Bild, von dem man denkt, daß die Mitmenschen es von einem haben.

In „Life without Principle“ schreibt Thoreau: „It would be glorious to see mankind at leisure for once. It is nothing but work, work, work. [...] I think that there is nothing [...] more opposed [...] to life itself than this incessant business“ (WT 809). Wenn man sich erst in die Mühle gesellschaftlich anerkannter Notwendigkeiten und Arbeitsgänge hat einspannen lassen, verliert man nach und nach die Möglichkeit aus den Augen, Dinge verändern zu können, oder in Thoreaus Worten: „So thoroughly and sincerely are we compelled to live, reverencing our life, and denying the possibility of change. This is the only way, we say; but there are as many ways as there can be drawn radii from one centre“ (331). Das ist genau der Punkt, den Blue nicht begreift:

Something happens, Blue thinks, and then it goes on happening forever. It can never be changed, can never be otherwise. Blue begins to be haunted by this thought, for he sees it as a kind of warning, a message delivered up from within himself, and try as he does to push it away, the darkness of this thought does not leave him. (*NYT* 193)

Aber Blue kommt erst nach Jahren zu dem Schluß, etwas verändern zu müssen und nach dem wirklichen Zweck seiner Arbeit zu suchen. Während der ersten Jahre seiner Tätigkeit schließt er auf die Existenz eines Zwecks, weil jemand bereit ist, ihn für seine Arbeit zu bezahlen. Er spinnt weit hergeholt Geschichten um Black und die Notwendigkeit, ihn im Auge zu behalten: „Perhaps he’s a madman [...] plotting to blow up the world. Perhaps that writing has something to do with a secret formula“ (*NYT* 164). Damit tröstet er sich eine Zeitlang über die Langeweile hinweg.

Dann aber beginnt er nach und nach, sich wirklich mit seiner Aufgabe eins zu fühlen, die Frage nach dem Zweck zu verdrängen und möglichst optimal zu funktionieren. Genau wie Quinn vorher, verinnerlicht Blue die Zwänge, die ursprünglich äußere Zwänge waren:

There are moments when he [Blue] feels so completely in harmony with Black, so naturally at one with the other man, that to anticipate what Black is going to do, to know when he will

stay in his room and when he will go out, he need merely look into himself. (NYT 186)

Blue denkt nicht mehr an seine frühere Verlobte oder überhaupt an sein eigentliches Leben. Sein fragwürdiger Auftrag wird zu seiner alleinigen Motivation. Blue begreift nicht einmal, wie sehr diese Arbeit sein Leben verändert hat, und wie zwanghaft er sich verhält. Nachdem er fast ein ganzes Jahr lang nichts anderes getan hat, als sein Gegenüber zu beobachten, liest man über ihn: „For almost a year now, he has thought of himself as essentially free. For better or worse he has been doing his job“ (NYT 200).

Dabei ist *Ghosts* aus mehreren Gründen kein gesellschaftskritisches Buch. Erstens liegt der tragische Fehler bei Blue und nicht in der Gesellschaft, zweitens entsteht die Entfremdung nicht aus Geld- oder Geltungsgier, sondern aus dem existenzialistischen Bedürfnis des anderen, sich selbst zu finden (Black braucht Blues Berichte, um sich bestätigen zu lassen, daß es ihn gibt).

Thoreau ging in die Natur und investierte alles in die Beobachtung seiner Umgebung. Schließlich notierte er, was er sah. Das ist eine bodenständige Version von Emersons Inspirationserlebnis, und es ist ein ähnliches Verhalten wie das von Blue. Auch Blue gibt alles für die Beobachtung und das Notieren dessen, was er sieht, nur bezieht sich seine Wahrnehmung auf einen anderen Menschen oder auf dessen

Gedanken und nicht auf etwas außerhalb der Sphäre des Menschlichen. Thoreau dient in *Ghosts* als Symbol für die Idee, die Blue und Black von ihrem Schicksal befreien könnte, wenn sie nur verstünden, daß sie sich voneinander lösen und vom Urteil des anderen unabhängig werden müssen. Ohne den Zugang zur Transzendenz — nur auf den Bereich der Oberfläche des Menschlichen und Zivilisatorischen beschränkt — fehlt ihnen der Zugang zum eigenen Innem.

Die Möglichkeit der Selbstfindung als Teil der Natur läßt Auster aber nur in weiter Ferne durchscheinen. Es geschieht keine „Gleichsetzung der beiden Texte (*Walden* und *Ghosts*)“, und es ist zu ungenau zu sagen, „daß Blue unfreiwillig wiederholt, was Thoreau ganz bewußt unternimmt: den Rückzug in die Einsamkeit und Selbstreflexivität.“⁹⁶ Denn für Thoreau war nicht die Einsamkeit die Motivation, sondern die Nähe zur Natur, die auch die Nähe zur eigenen Natur bedeutet, die den Zugang zur Seele eröffnet und das Selbst transzendierbar macht. Auch reflektiert Blue sich nicht selbst, sondern er wird reflektiert. Thoreau reflektiert sich im See, und nicht in den Pupillen seines Gegenübers. Er sucht nicht in der Beobachtung seiner Mitmenschen nach Hinweisen auf den Zweck seines Tuns, sondern in der Beobachtung der ganzen Natur, deren Teil er ist. Im Text von *Ghosts* aber stehen sich zwei Personen gegenüber, die sich in die Lacansche symbolische Ordnung regelrecht verbeißen. Der

⁹⁶ Klepper, *Pynchon, Auster, Delillo*: 174.

leblose Ton des Erzählers verbreitet eine traurige Stimmung von Zwecklosigkeit und Vergeblichkeit, die den Leser nach Auswegen suchen läßt. Hier wird der Transzendentalismus angeführt als die Idee, die die Protagonisten eben nicht haben. Thoreau schreibt in *Walden* über den Kampf der beiden Ameisenkolonien: „There was not one hireling there. I have no doubt that it was a principle they fought for, as much as our ancestors, and not to avoid a three-penny tax on their tea“ (506).

Blue versucht, den wahren Zweck seiner Arbeit zu ergründen, aber die Kontaktaufnahme mit seinem Arbeitgeber scheitert. Blues Sinnsuche ist dadurch zum Scheitern verurteilt, daß er einen anderen Sinnsucher um Hilfe bittet und sich somit wieder nur mit anderen Geschöpfen in Verbindung setzt, die auch nicht mehr über Sinn und Zweck wissen als er selbst.

Blue muß seine wöchentlichen Berichte an ein Postfach senden. Also paßt er seinen Auftraggeber ab, als der den Bericht abholen will. Der Auftraggeber erscheint allerdings verkleidet, mit einer Karnevalsmaske über dem Gesicht, und entwischt Blue. Die Maske ist einerseits ein Indiz dafür, daß der Auftraggeber Black selbst ist; andererseits ist sie offenbar ein Symbol dafür, daß die Person dahinter undurchschaubar ist. Blue ist verwirrt:

Now, after the incident with the masked man, [...] Blue no longer knows what to think. It seems perfectly plausible to him that he is

also being watched, observed by another in the same way that he has been observing Black. If that is the case, then he has never been free. From the very start he has been the man in the middle, thwarted in front and hemmed in on the rear. Oddly enough, this thought reminds him of some sentences from *Walden* [... :] We are not where we are, [...] but in a false position. Through an infirmity of our natures, we suppose a case, and put ourselves into it, and hence are in two cases at the same time, and it is doubly difficult to get out. (*NYT* 200)

Nach und nach wird ihm klar: „They have trapped Blue into doing nothing, into being so inactive as to reduce his life to almost no life at all“ (*NYT* 201). Indem er den Auftrag akzeptiert, der mit seinen eigenen Interessen nichts zu tun hat (außer daß dieser Auftrag ein Mittel bietet, Geld zu verdienen), gibt er sein Leben weg. Oder, wie Auster selbst wieder und wieder über sein eigenes Leben — vor dem Erfolg — schreibt, hier im Zusammenhang mit einem Job auf einem Öltanker: „I was one of millions now, an insect toiling beside countless other insects, and every task I performed was part of the great, grinding enterprise of American capitalism“ (*HTM* 56).

Die Arbeit wird also in *Ghosts* als eine Form der Selbstverstümmelung dargestellt, oder als Falle (vgl. „we suppose a case, and put ourselves into it“), wobei das Individuum selbst Schuld trägt. Diese Falle ist selbstgebaut und selbstgestellt, und sie zwingt die Menschen in ihre

erdachte Rollenverteilung: Black ist in der Rolle des Auftraggebers auch nicht glücklich.

Wie zuvor schon in *City of Glass* wird auch in dieser Erzählung die Sprache (oder genauer: das Schreiben) thematisiert. Wie zuvor bildet die Sprachphilosophie in *Ghosts* eine Parallele zur Situation der konstruierten Identität, die allein auf den Identitäten anderer beruht, die allein im System anderer Menschen entsteht, wenn man wie Blue oder Black auf das Beobachten des Ähnlichen fixiert ist. Wie die Protagonisten ihre Identität nur an ihrer Beziehung zueinander festmachen können, ist auch die (nicht-transzendente) Sprache ein System, dessen Komponenten nur als Teil ebendieses Systems erklärbar sind. So beschreibt Auster das Relationale an der Existenz seines Protagonisten: „For in spying out at Black across the street, it is as though Blue were looking into a mirror, and instead of merely watching another, he finds that he is also watching himself“ (NYT 172).

Diese Zirkularität entsteht auch auf sprachlicher Ebene: Zunächst hat Blue keine Probleme mit dem Abfassen seiner Berichte. Wenn er schreibt, dann sind es Beschreibungen von Handlungen des Beobachteten: „Words are transparent for him, great windows that stand between him and the world, and until now they have never impeded his view“ (NYT 174). Da es aber über diesen Fall keine dramatischen Wendungen zu berichten gibt — Blue weiß nicht einmal, zu welchem

Zweck er Black überhaupt beobachtet — gibt es Schwierigkeiten. Es ist Blue unmöglich, relevante von irrelevanten Details zu unterscheiden (was sicher leicht wäre, wenn Blue zum Beispiel angeheuert würde, um einen untreuen Ehepartner zu beobachten):

For the first time in his experience of writing reports, he discovers that words do not necessarily work, that it is possible for them to obscure the things they are trying to say. Blue looks around the room and fixes his attention on various objects, one after the other. He sees the lamp and says to himself, lamp. He sees the bed and says to himself, bed. [...] It will not do to call the lamp a bed, he thinks, or the bed a lamp. No, these words fit snugly around the things they stand for, and the moment Blue speaks them, he feels a deep satisfaction, as though he has just proved the existence of the world. (*NYT* 176)

Da Blue dem, was er sieht — die alltäglichen Handlungen Blacks — keinen Sinn geben kann, hat er auch Schwierigkeiten, darüber zu sprechen. Eine Lampe ist eine Lampe, weil sie dazu dient, Licht zu machen. Aber wozu dient Blacks einsames Leben? Wer ist an der Beschreibung dieses Lebens interessiert, und worin besteht dieses Interesse? Blue fehlt der Grund zum Sprechen, denn das Geld allein determiniert nur, daß er schreibt, sagt ihm aber nicht, warum. Diese Problematik tritt wieder auf, als Blue beobachtet, wie Black sich mit einer Frau trifft: „is the meeting with the woman a smoke-screen or the real thing? Is it a part of the case or not, is it an essential or contingent

fact?“ (NYT 183). Es ist in dem, was er wahrnimmt, kein Plan auszumachen.

Der Überfluß von Spiegelszenen bei alldem ist nicht nur ein Bezug zu Lacans Spiegelstufe und den Spiegeln in Poes und Hawthornes Erzählungen — hier kommen die Spiegel zu oft als Fenster vor, sie sind zu transparent⁹⁷: Blue schaut durchs Fenster zu Black, und es kommt ihm vor, als schaue er in einen Spiegel; Worte sind für Blue zunächst Fenster zwischen ihm und der Welt; das Treffen von Black mit der Frau wird als Nebelwand beschrieben. Auch deutet Blues Suche nach dem Zusammenhang der Geschehnisse und die Erwähnung der Transzendentalisten eher darauf hin, daß es hinter den Spiegeln noch etwas zu erkennen gibt. Diese literarische Variante des Spiegels — die Andeutung der Existenz einer weiteren Welt jenseits der Oberfläche — ist eine Abgrenzung zur Lacanschen Spiegelstufe, derzufolge wir nur Oberflächen erkennen können und in der es nur eine ‘Welt’ gibt, nur das System aus Worten und einer Grammatik.

Hier hat *Ghosts* seine metafiktionale Komponente: wenn Blue überlegt „This is strange enough — to be only half alive at best, seeing the world only through words, living only through the lives of others“ (NYT 202), dann beschreibt er damit natürlich auch das Leben eines Schriftstellers. Ein Schriftsteller ist vom Interesse des Publikums ab-

⁹⁷ Eine andere Interpretation der Erzählung bietet Klepper, *Pynchon, Auster, DeLillo*: 268 - 278.

hängig wie Black von Blue. Die Leser möchten in der Literatur eine Beschreibung ihres Lebens lesen, die zu ihrem Selbstverständnis beiträgt. Der Autor beobachtet sein Publikum, und es geht um seine Existenz, wenn er versucht, das Verhalten oder das typische Leben seiner Leser zu beschreiben. Von dieser Warte aus kann man die weiteren Anspielungen auf die Transzendentalisten am besten verstehen.

Blue nimmt schließlich (als Bettler verkleidet) Kontakt zu Black auf, und in deren zweitem Gespräch fragt Black: „Has anyone ever told you that you look just like Walt Whitman?“ (*NYT* 205). Walt Whitman war für Emerson der Dichter, der transzendentalistisch und spezifisch amerikanisch die Symbolnatur der (Neuen) Welt zugänglich machte — der Emersons Forderungen an den idealen Dichter am ehesten erfüllte. Whitmans poetische Stimme ist persönlich und authentisch; er schrieb über sich selbst, um über die Welt zu schreiben. Laut Emerson gilt: „The Universe is the externisation of the soul“ (453), also kann allein die Auskunft über den Zustand der eigenen Seele den Stand der Welt beschreiben. Ein Publikum ist nicht relevant.

Aber Blue starrt auf Black und schreibt nicht über sich selbst. Auster weist darauf hin, indem er Blue bei seinen Schwierigkeiten mit dem Schreiben des ersten Berichts überlegen läßt:

He thinks that perhaps a truthful account of the past week would include the various stories he has made up for himself concerning

Black. [...] But Blue brings himself up short, realizing that they have nothing really to do with Black. This isn't the story of my life, after all, he says. I'm supposed to be writing about him, not myself. (*NYT* 175)

Wenn Black (beim zweiten Aufeinandertreffen der beiden) also die absurde Anekdote erzählt, Whitmans Gehirn sei bei einer Autopsie vom Seziertisch auf den Boden gefallen und zerborsten, dann ist das unter anderem auch ein metafiktionaler Kommentar von Auster: „Of course it broke. A brain isn't very tough, you know. It splattered all over the place, and that was that. The brain of America's greatest poet got swept up and thrown out with the garbage“ (*NYT* 206).

Nebenbei bemerkt enthält die Anekdote einen wahren Kern: ob Whitmans Gehirn herunterfiel oder nicht, es gab tatsächlich eine Autopsie, obwohl Whitmans Haushälterin, Mrs. Mary Oakes Davis, sich dagegen sträubte: „Mrs. Davis objected to an autopsy, but Mrs. George Whitman gave her consent and a post-mortem was performed by Professor Henry W. Cattell, demonstrator of Gross Morbid Anatomy at the University of Pennsylvania [...]“⁹⁸. Vielleicht spielt Auster auch auf Whitmans Interesse an der Phrenologie an, der halbseidenen Wissenschaft von der Lesbarkeit des Menschen anhand der Form des Kopfes: „As early as 1846 he [Whitman] had become mildly interested in

⁹⁸ Gay Wilson Allen, *The Solitary Singer. A Critical Biography of Walt Whitman* (New York: Macmillan, 1955): 542.

[...] books on phrenology [...]. In July Lorenzo Fowler examined Whitman's cranium and drew up a very flattering 'chart of bumps' for the young journalist⁹⁹.

Wie dem auch sei, Black will mit seiner Anekdote vom zerborstenen Gehirn offenbar sagen, daß von Whitmans Genie nichts mehr übrig sei — Whitman war der letzte amerikanische Dichter, der die Welt vom eigenen Ich her beschrieb, der sich zum Zentrum seiner eigenen Dichtung machte und damit dennoch über die Welt sprach. Wo Whitman von sich selbst sprach, um die Welt zu beschreiben, beschreiben die Dichter nach ihm die Welt, um Auskunft über den Zustand des Selbst zu geben. Auch wenn dies die dichterischen Strömungen vereinfacht, verdeutlicht es doch das Thema von *Ghosts*. Entsteht man, indem man wahrnimmt, ist man ein „bundle of perceptions“, oder entsteht die Welt dadurch, daß sie wahrgenommen wird, ist „The Universe [...] the externisation of the soul“ — oder ist beides richtig?

Black erzählt dann die Anekdote eines Besuchs der Transzendentalisten Bronson Alcott und Thoreau bei Whitman in New York:

[...W]hen they sat down to discuss their views of life, Thoreau and Alcott noticed a full chamber pot right in the middle of the floor. [...] It's a minor detail, I realize. But still, when two great

⁹⁹ Allen, *The Solitary Singer. A Critical Biography of Walt Whitman*: 103.

writers meet, history is made, and it's important to get all the facts straight. That chamber pot, you see, somehow reminds me of the brains on the floor. [...] Brains and guts, the insides of man. We always talk about trying to get inside a writer to understand his work better. But when you get right down to it, there's not much to find there. (NYT 208)

Diese kleine Anekdote ist wie Poes unseriös scheinende Analyse der Hieroglyphen als äthiopische und arabische Verben in *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (vgl. Kapitel 1) überraschend nahe an der Wahrheit. Am Montag, dem zehnten November 1856, besuchten Bronson Alcott und Henry David Thoreau Whitman tatsächlich in New York. Und Alcott notiert am Abend in sein Tagebuch:

This morning we [Thoreau and Alcott] call on Whitman, Mrs. Tyndall accompanying us to whet her curiosity on the demigod. He receives us kindly, yet awkwardly, and takes us up two narrow flights of stairs to sit or stand as we might in his attic study—also the bed-chamber of himself and his feeble brother [Edward], the pressure of whose bodies was still apparent in the unmade bed standing in one corner, and the vessel scarcely hidden underneath.¹⁰⁰

Emerson zitiert in seinem Essay *Nature* einen französischen Philosophen mit den Worten „Material objects [...] are necessarily kinds of *scoriae* of the substantial thoughts of the Creator“ (54), und wenn Auster den vollen

¹⁰⁰ *The Journals of Bronson Alcott*, ed. Odell Shepard (Port Washington, N. Y.: Kennikat Press, 1966, VolIII): 189-90 (Nov 10 1956).

Nachtopf mit den geistigen Produkten gleichsetzt — Dichtung als verdauter Welt beschreibt — dann ist das zwar in erster Linie ironisch, aber in gewisser Weise paßt es auch in die Metaphorik, daß Black und Blue das Organische nicht einordnen können, da sie in ihren zivilisatorischen Relationen gefangen sind. Das Bild der verdauten Welt kommt in der *Trilogy* noch häufiger vor. In einem Interview von 1987 (also ein Jahr nach dem Erscheinen von *Ghosts* als Roman bei Sun & Moon Press) erzählt Auster eine Anekdote über seine Tochter, die vielleicht fiktiv ist, aber jedenfalls das Thema der ‘Gleichartigkeit aller kreativen Akte’ aus seiner persönlichen Sicht erklärt. Auster hatte gerade das Manuskript von *The Music of Chance* fertiggestellt und war mit sich zufrieden:

I lit a cigar and opened the door to step out into the sun, wanting to savor the triumph for a few minutes before I returned to the house. So there I was, standing on the steps of my little shack, telling myself what a genius I was, when all of a sudden I looked up and saw my two-year old daughter in front of the house. She was stark naked [...] and at that moment she was squatting over some stones and taking a shit. She saw me looking at her and began shouting very happily: “Look at me, daddy! Look at what I’m doing!” [...] I can’t be sure if Sophie was offering me a not-so-subtle form of literary criticism, or if she was simply making a philosophical statement about the equality of all creative acts. (RN 135)

Auf den ersten Blick scheint diese Anekdote nur eine Demonstration der Bescheidenheit, die Auster sympathisch macht. Aber die Tatsache, daß

Auster Bilder von dieser Gleichheit aller kreativen Akte immer wieder in seine Romane einbaut (siehe auch weiter unten im Abschnitt über *The Locked Room*), spricht dafür, daß die Idee der organischen Kreativität für Auster über die Rhetorik der Selbstdarstellung hinaus von Bedeutung ist.

Zum Thema des Geistes und des geistigen Produktes gehört noch die Anekdote von Washington Roebling, an die Blue sich erinnert, als er zu Beginn auf Blacks Fersen durch New York marschiert. Roebling war der Erbauer der Brooklyn Bridge und konnte nach einem Unfall seine Wohnung nicht mehr verlassen. In seinen vier Wänden gefangen, betrachtete Roebling den Fortschritt am Bau mit einem Teleskop und sandte seine Frau mit Anweisungen und Zeichnungen. Blue bemerkt:

[...T]he remarkable thing was that the whole bridge was literally in his head: every piece of it had been memorized, down to the tiniest bits of steel and stone, and though Washington Roebling never set foot on the bridge, it was totally present inside him, as though by the end of all those years it had somehow grown into his body. (*NYT* 179)

Hier wird wie in *City of Glass* betont, daß man sich durch die Gedanken anderer Menschen bewegt, wenn man durch eine Stadt geht, oder in Austers Worten: „what we are really doing when we walk through the city is thinking“ (*IS* 122). Dieser Gedanke des Kunstwerks (oder Bauwerks) im Kopf des Künstlers beschäftigte auch Emerson: „The true

poem is the poet's mind; the true ship is the ship-builder“ (244) und: „What is the city in which we sit here, but an aggregate of incongruous materials which have obeyed the will of some man? [...] The whole world is the flux of matter over the wires of thought to the poles or points where it would build“ (964-965). In Emersons Schriften liegt die Betonung darauf, daß konkrete Manifestationen des Kunst- oder Bauwerks immer hinter der Inspiration zurückbleiben — daß sie zwar einen Meilenstein bilden, aber daß es nach der Fertigstellung das nächste Ziel sein muß, an diesem Meilenstein vorbeizukommen und sich weiterzuentwickeln. Wenn man in der rechten Stimmung durch die Stadt spaziert, dann kann man vielleicht die Inspirationen erahnen, die den Erbauern und Architekten zu ihren Ideen verhalfen, aber geometrische Formen und statische ausgewogene Konstruktionen sind letztlich rationale Gebilde. Sie sind unveränderlich und starr, und so ist ein Spaziergang durch die Natur stets die originale Inspiration, und der Gang durch die Stadt üblicherweise die Einordnung in eine Gedankenwelt anderer Menschen.

In seinem Fanatismus für die Beobachtung Blacks verdrängt Blue sein früheres Leben — er verliert jeden Kontakt zu der ehemaligen „future Mrs. Blue“, deren Name nie Symbol wird, da Blue sie nicht heiratet. Blue verschwindet spurlos aus ihrem Leben, nachdem er sich kurz ab-

meldet und erklärt, er müsse für einen Fall untertauchen. Zum einen erinnert das spurlose Verlassen eines alten, geordneten Lebens an Quinn aus *City of Glass*. Zum anderen, mit der zusätzlichen Komponente der verlassenen Frau (oder hier: Verlobten), erinnert es aber vor allem an Hawthornes berühmte Erzählung von Wakefield, „who absented himself for a long time from his wife“ (9: 130). Wakefield ist ein durchschnittlicher Londoner, der sich eines Tages entschließt, eine Woche lang zu verreisen. Auch er verabschiedet sich (wie Blue) von seiner Frau, bricht auf, ohne selbst einen Plan davon zu haben, was er vorhat, und läßt sich eine Straße weiter nieder. Von dort aus beobachtet er seine Frau und entschließt sich, so lange kein Lebenszeichen von sich zu geben, „until she be frightened half to death“ (9: 136). Aber nach einiger Zeit wird eine Rückkehr schwierig. Wie bei Blue und Black leben Wakefield und seine Frau nahe beieinander, sind aber doch weit voneinander entfernt: „‘It is but in the next street!’ he [Wakefield] sometimes says. Fool! It is in another world“ (9: 136). Zehn Jahre später treffen Wakefield und seine Frau zufällig aufeinander. Hawthorne beschreibt mit viel Geschick die verwirrte und ältere Gestalt Wakefields und die seiner ‘Witwe’ und führt dann beide aufeinander zu:

Just as the lean man and well-conditioned woman are passing, a slight obstruction occurs, and brings these two figures directly in contact. Their hands touch; the pressure of the crowd forces her

bosom against his shoulder; they stand, face to face, staring into each other's eyes. After a ten years' separation, thus Wakefield meets his wife! (9: 137)

Aber Wakefields Frau erkennt ihn nicht wieder. Wakefield ist von der Begegnung tief erschüttert und erkennt: „he had happened [...] to dis sever himself from the world—to vanish“ (9: 138). Weitere zehn Jahre vergehen, bis Wakefield eines Tages, von einem herbstlichen Regenschauer überrascht, vor seiner alten Wohnung Schutz sucht und sich entschließt, heimzukehren: „This happy event—supposing it to be such—could only have occurred at an unpremeditated moment“ (9: 140). Sein ungeplantes Verschwinden konnte nur durch weitere Zufälligkeit ausgeglichen werden, und ob es ausgeglichen wird, ob es für Wakefield und die Frau noch eine gemeinsame Zukunft gibt, erfährt man bei Hawthorne natürlich nicht.

Blue geschieht Ähnliches — nicht genau das gleiche. Frustriert von seiner langweiligen Tätigkeit, wagt er sich weiter weg von Black, dessen Schritte er ohnehin im voraus kennt. Ein Schnürsenkel geht ihm auf, er hockt sich hin, um ihn zu binden, und begegnet der Verlobten, die er wegen der Beobachtung im Stich gelassen hat:

For who should he glimpse at just that moment but the future Mrs. Blue. She is coming up the street with her two arms linked through the right arm of a man Blue has never seen before, and

she is smiling radiantly, engrossed in what the man is saying to her. [...] He wants her to recognize him. [...] Blue speaks her name [...] and she stops dead in her tracks. [...] Before he has a chance to say a word, she [...] begins pounding Blue's chest with her fists, screaming insanely at him, accusing him of one foul crime after another. (NYT 195-196)

Auf diesen Schreck hin entschließt sich Blue, das Postfach zu überwachen, an das er seine Berichte über Black schickt. Für Blue gibt es kein Zurück mehr in ein früheres Leben, aber er möchte jetzt wenigstens mehr über die Hintergründe seiner Arbeit erfahren.

Die Parallele von Blues Dilemma zu Wakefield wird dem Leser klar, aber Blue sieht sie nicht. Im zweiten Gespräch zwischen Black und Blue erzählt Black, nachdem er bereits vom vollen Nachttopf und dem Gehirn Whitmans fabulierte, von Hawthornes Wakefield: „Hawthorne wrote great stories, you see, and we still read them now, more than a hundred years later. In one of them, a man named Wakefield decides to play a joke on his wife“ (NYT 209). Black erzählt Hawthornes Erzählung mitsamt dem offenen Ende nach, aber Blue fühlt sich nur vage an seine eigene Situation erinnert: „For even though the talk had nothing to do with the case, Blue cannot help feeling that Black was actually referring to it all along“ (NYT 211). Weder in Thoreaus *Walden* noch in Hawthornes „Wakefield“ kann Blue sich wiedererkennen — er kann die Bücher nicht lesen, kann ihre Symbolik nicht auf sein eigenes Leben

übertragen, obwohl das gerade in diesem Fall erstaunlich offensichtlich wäre. Der vorrangige Zweck dieser Hinweise darauf, daß Blue sein Leben besser verstünde, wenn er nur die Bücher von Thoreau und Hawthorne lesen könnte, liegt im Verweisen auf den romantischen Prätext.

Am Ende des Romans prügelt Blue sein Spiegelbild zu Tode — oder beinahe zu Tode. Um diesen brutalen, physischen Kampf am Ende besser einordnen zu können, betrachtet man Blue und Black am besten als zwei Teile einer Person. (Anders als bei Poes „William Wilson“ liegt diese Auffassung nicht so nahe, und wenn auch die Tötungsszene Parallelen zu Poes Erzählung aufweist, so denke ich trotzdem nicht, daß man Blue oder Black als das Gewissen des jeweils anderen verstehen könnte.) Hinweise darauf, daß Blue und Black auch als zwei Seiten einer Person aufgefaßt werden können, hat Auster dennoch in seinen Text gepackt: die beiden sind sich in allen Lebensdaten ähnlich, tragen ähnliche Namen, tun quasi alles gemeinsam und ihre Unterhaltungen sind ohne Anführungszeichen aufgeschrieben.

Parallel zu Stillman in *City of Glass* ist Black der inspirierte Teil, der schreibt, belesen ist, sich im Transzendentalismus auskennt und wahrscheinlich das ganze Geschehen inszeniert, während Blue rational handelt und bodenständig denkt. Blue ist wie Quinn in *City of Glass* eher

ferngelenkt als inspiriert: seine Aufgabe ist es, zu folgen und zu arbeiten, nicht aber zu denken oder zu verstehen. Für Black ist die Suche nach der eigenen Identität die Triebfeder, während es für Blue der monatliche Scheck ist — „Reason“ und „Understanding“ kommen auf keinen gemeinsamen Nenner. Und beide zeigen einander nie ihr wahres Gesicht. Entweder trägt Black seine Karnevalsmaske, wenn die beiden aufeinander treffen, oder Blue hat sich als Obdachloser oder als Vertreter verkleidet.

Bei der letzten, vielleicht tödlichen Begegnung der beiden trägt wieder Black eine Maske. Blue erkennt, daß es die gleiche Maske ist, die der vermeintliche Auftraggeber White trug, als er ihm vor dem Postfach auflauerte. Da Blue darüber hinaus bei Black die Berichte findet, die er die ganze Zeit über erstellt hatte, fühlt er sich sicher, daß Black ihn angeheuert hat. (Was in der Konsequenz also bedeutet, daß Black und White zwei Namen für dieselbe Person sind).

Er fragt Black, wozu er ihn beobachten sollte, und Black antwortet: „To remind me of what I was supposed to be doing“ (*NYT* 230). Spätestens an dieser Stelle wird klar, was Auster meint, wenn er *Ghosts* als „Walden Pond in the heart of the city“ umschreibt: Blue und Black leben einsam in Brooklyn wie Thoreau am Walden Pond; der entscheidende Unterschied liegt in der Umgebung, die als Verankerung der Identität dient. Die Omnipräsenz von Menschen, menschlicher Zivil-

isation und Regulierung, von Auster dargestellt im beobachtenden Gegenüber, macht es unmöglich, sich auf die (eigene) Natur zu verlassen. Thoreaus natürliche Umgebung bot eine Verankerung jenseits des Zivilisatorischen, wohingegen das Selbstreferentielle der Stadt als Ankerplatz glatt ist wie ein Spiegel: um sich selbst zu verstehen, muß man seinen Nachbarn fragen, wer man ist. Black heuert jemanden an, der ihn beschreibt, „to remind me of what I was supposed to be doing“.

Wenn man Black als Teil von Blue betrachtet und davon ausgeht, daß Blacks Suche nach seiner Identität den seelischen Antrieb des Menschen darstellt, dann hat die Inspiration Blue hinters Licht geführt, hat sich nicht direkt offenbart, sondern den Umweg über die bezahlte Arbeit gewählt. Anders ausgedrückt: Der Auftrag zur bezahlten Arbeit und die Inspiration tragen die gleiche Maskierung — man kann beide nicht voneinander unterscheiden. Blues Weg führt am Ende doch nicht ins Verderben. Er hat sich durch seine Befreiung vom Zwang immerhin die Entlassung aus der Fiktion verdient; die letzten Worte des Romans lauten: „Blue stands up from his chair, puts on his hat, and walks through the door. And from this moment we know nothing“ (*NYT* 232). Auch wenn ihn die Orientierung am Geld und seinem Auftrag viel kosten und ihn lange fremdbestimmen, so scheinen sie doch Vorbedingung für den Gewinn seiner Freiheit. Dies ist eins der Lieblingsbilder Austers zur Darstellung des Dilemmas eines Schriftstellers: Er muß schreiben, was

ihn berührt, aber auch so schreiben, daß andere es gern lesen und die Kritiker es mögen (sonst verkauft er nichts und hat kein Geld). „Having to write for publication disciplined me, I think“, sagt Auster im Interview mit Joseph Mallia (*RN* 105). An anderer Stelle lesen wir: „So much for writing books to make money. So much for selling out.“ (*HTM* 129).

Beim Showdown von *Ghosts* versucht Blue, aus seinem Leben auszubrechen. Er schlägt Black so brutal zusammen, daß am Ende nicht klar wird, ob Black überlebt: „He [Blue] removes the mask from Black’s face and puts his ear against his mouth, listening for the sound of Black’s breath. There seems to be something, but he can’t tell if it’s coming from Black or himself“ (*NYT* 231). Wie für Thoreaus Ameisen ist für Blue und Black der Kampf unvermeidlich. Auch ist Blue Handeln nun nicht mehr fremdbestimmt.

Wenn Blue nicht zwischen seinem und Blacks Atem unterscheiden kann, dann ist das natürlich wieder ein Hinweis darauf, daß es sich bei den beiden um ein einziges, gespaltenes Individuum handeln könnte. Es bleibt unklar, ob Black tot ist oder nicht. Black wird zum Zombie, dessen Zustand der Phantasie des Lesers überlassen bleibt. In *Ghosts* fällt diese Unklarheit nicht weiter auf, denn es gibt wirklich genug andere Fragen, die man sich als Leser stellt. Aber in „Blackouts“, der früheren Version dieses Stoffes in Form eines Einakters, betont Auster weit mehr, daß Black zwischen Leben und Tod schwebt:

BLUE: [...] I wanted to kill him¹⁰¹.
 BLACK: Did you?
 BLUE: (*Pause.*) I'm not sure.
 BLACK: (*Angry.*) Not sure? (*Pause.*) There's no middle ground, my friend. It's either life or death. There's nothing in between.
 [...]
 BLACK: (*Enraged.*) And now? What is he now? Alive or dead?
 BLUE: (*Hesitates.*) Alive.
 BLACK: (*Shouting.*) Are you sure?
 BLUE: (*Hesitates.*) Dead.
 BLACK: (*Beside himself.*) Are you sure?

(*HTM 191*)

Es gibt außer der literarischen Symbolik des Halbtoten (oder Poes wiedererwachten Toten) und Heraklits Gleichsetzung von Leben und Tod noch einen weiteren bekannten Fall eines Lebewesens, das gleichzeitig tot und lebendig ist: Schrödingers Katze. Diese Katze sitzt in einem geschlossenen Kasten, in dem ein Mechanismus dafür sorgt, daß sie zu einem zufälligen Zeitpunkt getötet wird. Im heutigen physikalischen Weltbild würde man (als Physiker) zugeben müssen, daß die Katze gleichzeitig tot und lebendig — also tatsächlich ein Zombie — ist. Das liegt am Modell der Quantenmechanik und dem Begriff des Quantenzustands, der aus einer Mischung von Zeit und Position besteht.

¹⁰¹ „he“ ist eine Person, von der der Leser nichts weiter erfährt.

Quantenzustände treten zufällig ein, und man kann sie nicht vorausberechnen, sondern nur Wahrscheinlichkeiten für das Eintreten bestimmter Zustände angeben. Um diese Theorie, deren Anwendung in der Technik heute längst alltäglich ist, ranken sich viele Interpretationen. Einstein hatte für seine Theorie der Quantenmechanik den Nobelpreis bekommen, obwohl sie ihm selbst nicht gefiel — „Gott würfeln nicht“. Eine Möglichkeit, die Schwierigkeit der lebendigen und gleichzeitig toten Katze zu umgehen, ist die Annahme, daß sich das Universum teilt, und die Katze stirbt, während sie in einem parallelen Universum überlebt. Wie dem auch sei, Heraklit hätte seine Freude an Schrödingers Katze gehabt, und die Frage nach Kausalität oder Zufall, die Frage, ob es einen Gott gibt, und wenn es ihn gibt, ob er dann würfeln — das alles gehört zu Austers Thema und bildet das Trilemma, um das seine Handlungen sich drehen.

Am Ende verläßt Blue die Ebene des erzählenden Textes, der Erzähler schwenkt auf die erste Person Singular um und gibt sich wieder in seinem eigenartigen Status zwischen allwissend und limitiert zu erkennen (obwohl das hier nicht so kraß auffällt wie in *City of Glass*, da der Erzähler in *Ghosts* ohnehin weniger allwissend wirkte und keine Träume von Blue berichtete). Zunächst gibt er einen Hinweis darauf, daß der Zeitpunkt des Geschehens Austers Geburtstag ist: „Where he goes

after that is not important. For we must remember that all this took place more than thirty years ago, back in the days of our earliest childhood“ (*NYT* 232). Dies ist ein Bezug zur Spiegelstufe und dem Beginn der Identifikation der Menschen mit ihrem Ansehen. In diesem Sinne verstehe ich auch die Allgemeingültigkeit, die der Erzähler ganz zu Beginn des Romans zuschreibt („the time is the present“). Die Identifikation mit dem Fremden bleibt ein Leben lang bestehen. Blues weiterer Lebensweg bleibt im Dunkeln: „I myself prefer to think that he went far away, boarding a train that morning and going out West to start a new life. It is even possible that America was not the end of it. In my secret dreams, I like to think of Blue booking a passage on some ship and sailing to China“ (*NYT* 232). Die Westbewegung ist ein typisch amerikanisches Symbol für die Bewegung in Richtung Paradies, und China hat eine Bedeutung, die Auster auch selbst in einem Interview in Bezug auf seinen späteren Roman *Moon Palace* beschreibt: „[Columbus] thought he had sailed to India, to China. In some sense, *Moon Palace* is the embodiment of that misconception, an attempt to think of America as China“ (*RN* 151).

Am Rande sei noch erwähnt, daß es in *Ghosts* wieder eine Vaterfigur gibt, der man auch eine zentrale Rolle zudenken kann (vgl. Klepper: *Pynchon, Auster, DeLillo*). Der Privatdetektiv Brown hat Blue in die Feinheiten seines Berufs eingeweiht und sich zum Zeitpunkt der

Geschehnisse in *Ghosts* bereits nach Florida zurückgezogen. Brown war für Blue wie ein Vater, aber als er ihn um Rat bittet, schickt dieser nur einen nichtssagenden Brief. Es ist, wie Thoreau in *Walden* schreibt: „Practically, the old have no very important advice to give the young, their own experience has been so partial“ (329).

Ghosts ist der abstrakteste und schwierigste Roman der Trilogie. Ein Thema ist der Identitätsverlust durch die Identifikation mit der Arbeit zum Geldverdienen. Darüber hinaus ist die Diskrepanz zwischen der Inspiration und der Bearbeitung dieser Inspiration mit rationalen Mitteln bedeutsam, wenn man Blue und Black als Teile einer Person auffaßt. Der Rückzug in eine gesellschaftliche Unabhängigkeit wie Thoreaus Aufbruch zu Walden Pond ist in der Umgebung Brooklyns undenkbar (die Idee, als Kontrast zum städtisch zivilisierten den Park als Alternative ins Spiel zu bringen, führt Auster in *Moon Palace* durch, und ähnlich in *Leviathan*; siehe dazu das nächste Kapitel). Die Identitätsfindung im dichten Netz der Zivilisation funktioniert nach dem Mechanismus von Lacans Spiegelstufe: Man findet sich in seinem Image. Die zwei Personen in *Ghosts* sitzen sich gegenüber und starren sich an; sie verstehen den anderen nicht, sie zeigen einander nicht ihr wahres Gesicht, aber sie versorgen sich gegenseitig mit einer Identität. Auch durch den leblosen Ton des Erzählers wird dem Leser vermittelt, daß es über diese

Identifikation mit dem anderen hinaus noch etwas geben muß. Diese Themen finden sich auch im dritten Teil der Trilogie, wo sie allerdings mit anderen literarischen Mitteln bearbeitet werden.

3.3 THE LOCKED ROOM: WIE DER HELD DIE FRAU BEKOMMT, OHNE DEN DRACHEN ZU TÖTEN

In diesem letzten Teil der Trilogie findet Auster den Stil seiner späteren Romane. Es ist zweifellos die reifste und berückendste erzählerische Leistung der *Trilogy*. Wo in den beiden anderen Erzählungen die Ebene der vom Leser nachvollziehbaren Lebenswelt gelegentlich unter der Verflechtung postmoderner und romantischer Motive und Techniken leidet, glückt Auster mit *The Locked Room* eine harmonische Verschmelzung. Wo in *City of Glass* und *Ghosts* surreale Begebenheiten und teilweise kaum noch glaubwürdige Wendungen der Handlung die Nahtstellen verschiedener Gedankenwelten ans Licht bringen, liest sich *The Locked Room* fließend und ohne daß man die Stirn im Zweifel runzeln müßte. Die Charaktere sind lebensechter, aus Fleisch und Blut (soweit Papiergestalten das sein können) und menschlicher. Das Experimentieren mit verschiedenen Erzählebenen zwischen allwissend und limitiert sowie

andere den Leser verunsichernde Techniken bleiben beinahe völlig aus, und man hat das Gefühl, als habe Auster sich nun endlich entspannt und seinen Ton gefunden. Dieses angenehmere Lesegefühl rührt aber sicher auch daher, daß der Ich-Erzähler in *The Locked Room* traditionell erzählt und den Leser nicht mit Bekundungen der eigenen Unwissenheit verunsichert. Der Leser weiß auch so, daß wesentliche Teile im Plot fehlen.

Das Motiv der Spaltung der Person an den Linien der *double consciousness* in einen inspirierten und einen rationalen Teil ist das Hauptthema der Erzählung. Durch die entspanntere Erzählweise Austers gibt es allerdings auch weniger direkte Zitate oder zitatähnliche Formulierungen (und umgekehrt: durch den Verzicht auf offensichtliche intertextuelle Bezüge wirkt die Erzählung entspannter). Daher sind die Motive aus den Klassikern der *American Renaissance* nicht mehr so 'leicht' aufzuspüren und zu belegen wie in den beiden vorangehenden Romanen. Allerdings weist schon der Name einer zentralen Figur der Erzählung, Fanshawe, darauf hin, daß diese Klassiker weiterhin einen wichtigen Prätext darstellen, und wie selbstverständlich werden auch Poe und Melville erwähnt. Man darf sich durch die angenehme Erzählweise und das Happy-End nicht allzusehr täuschen lassen. Wenn man die Oberfläche durchbricht und tiefer in den Text eindringt, ergibt sich eine geradezu verwirrende Vielfalt von intertextuellen Bezügen.

Im Gegensatz zu *City of Glass* und *Ghosts* tritt hier nun die Parallele von Vaterschaft und Autorenschaft mehr in den Vordergrund, in dem Sinne, daß Vater und Autor auf ihre Weise Leben schaffen und für diese Leben verantwortlich sind. In der christlichen Tradition dominiert Gott als Vater die Welt; er ist das nullte Axiom, auf das sich alles reduzieren läßt. Schon Cervantes verwendet „den Topos vom Autor als Vater des Textes“¹⁰²; bei Auster ist der Sohn oder das Werk allerdings durch den Vater nicht determiniert beziehungsweise nicht kontrollierbar. Zur Genealogie bei Auster siehe auch den Abschnitt über *Moon Palace*.

The Locked Room erzählt von der eigenartig intensiven Beziehung zwischen dem Erzähler (dessen Namen man nicht erfährt) und seinem Freund Fanshawe. Der Name „Fanshawe“ markiert einerseits das Thema der Determinierung von Romanfiguren durch literarischer Konventionen (wie im Verlaufe dieser Diskussion klar werden wird) und andererseits das Thema der selbstgestellten Falle, wie es schon aus *Ghosts* und *City of Glass* bekannt ist. Hawthorne bezahlte zwar wie erwähnt 1828 die Publikation seines Erstlings *Fanshawe* selbst, was dafür spricht, daß er keinerlei finanzielle Interessen mit dem Schreiben verband und somit keine sekundären Interessen verfolgte. Allerdings ist

¹⁰² Andreas Höfele, „Der Vater als Autor. Lord Chesterfields Briefe an seinen Sohn“ in *Erziehungsideale in englischsprachigen Literaturen. Heidelberger Symposion zum 70. Geburtstag von Kurt Otten*, ed. Dieter Schulz and Thomas Kullman (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1997): 113.

Hawthornes Roman so konventionell, daß einem ob der Reinheit der Motive des Autors wieder Zweifel kommen: „But it is also possible that he [Hawthorne] deliberately aimed his book at the reader whose tastes went so much against the grain of his own“¹⁰³. Ein Kassenschlager wäre nützlich, um als Schriftsteller an einen Namen und damit an eine literarische Stimme zu kommen. Diese Position zwischen der Notwendigkeit, Geld zu verdienen einerseits und der Produktion verkaufbarer Texte andererseits, ist vor allem in Austers frühen Werken immer ein zentrales Thema. Der Fanshawe in Austers Roman schreibt jedenfalls ohne jegliche finanziellen Interessen.

Der namenlose Erzähler von *The Locked Room* ist selbst Schriftsteller. Er erfährt von Fanshawes Frau Sophie, daß Fanshawe spurlos und aus heiterem Himmel verschwunden ist. Sophie bittet den Erzähler auf Geheiß Fanshawes, die Manuskripte des verschwundenen Freundes durchzulesen und zu entscheiden, ob sie es wert sind, veröffentlicht zu werden. Die Manuskripte erweisen sich als geniale Werke und obendrein als großer Publikumserfolg. Während Fanshawe selbst abwesend bleibt, verliebt sich der Erzähler in Fanshawes Frau, heiratet sie nach einer Weile, adoptiert ihren und Fanshawes Sohn und schlüpft mit der Zeit immer mehr in Fanshawes Haut, bis ihn die Fehlidentifikation beinahe umbringt. Im Gegensatz zu den anderen beiden Romanen der Trilogie

¹⁰³ William Charvat (ed), *CEH* 3: 308.

wird der Leser schließlich mit einem glücklichen Ende belohnt: der Held bekommt das Geld, seine Seelenruhe und die wunderschöne Frau. Allerdings erfährt er nicht, warum Fanshawe überhaupt verschwand.

Fanshawe ist — genau wie Hawthornes Fanshawe — das Genie par excellence, und wie in Hawthornes Roman ist dem geübten Leser von Anfang an klar, daß Fanshawe mit seiner Genialität vom Schicksal mehr als großzügig bedacht und so wenig von dieser Welt ist, daß er die schöne Frau am Ende nicht auch noch kriegen kann. Insofern hat sich seit den 1820er Jahren nicht viel geändert: „The conventions of popular American fiction in the 1820’s demanded that the man of deep thought and imagination be given his due but not his woman“¹⁰⁴. Wie Hawthornes Fanshawe ist auch Austers Fanshawe gerecht, sensibel und stark und war schon seit Kindertagen, oder besser: schon immer, etwas Besonderes: „There was something so attractive about him that you always wanted him beside you, as if you could live within his sphere and be touched by what he was“ (*NYT* 248). Hawthornes Beschreibung seines Fanshawe klingt ähnlich: „[he] was possessed of a face and form, such as Nature bestows on none but her favorites. There was a nobleness on his high forehead [...]“ (3: 346). Auster streut Anekdoten über Fanshawes Selbstlosigkeit und Jesushaftigkeit ein (zum Beispiel gibt Fanshawe einem ärmeren Kind namens Dennis Walden [!] auf dem Weg

¹⁰⁴ William Charvat (ed), *CEH* 3: 306.

zu einer Geburtstagsfeier sein Geschenk, weil Dennis kein Geld für ein eigenes Geschenk hatte).

Solche Anekdoten der Selbstlosigkeit kann nur ein Ich-Erzähler über einen anderen berichten. Fanshawe selbst könnte sie nicht erzählen, denn das wäre unbescheiden (und Bescheidenheit ist sicherlich ein Teil der literarischen Konvention für das Verhalten von Genies — Stillman Seniors transzendentalist-ische, überzogene *Self-Reliance* in *City of Glass* dient ja gerade dazu, seine Genialität ironisch zu brechen). Ein allwissender oder allzu distanzierter Erzähler hätte keinen Grund, so von Fanshawe zu schwärmen. Was der Leser durch die Beschreibung Fanshawes wirklich erfährt, ist, daß der Erzähler Fanshawe sehr bewundert und obendrein selbst ein netter Kerl ist, da er so vorteilhaft über seine Freunde spricht.

Man erfährt, daß Fanshawe schon von Kindertagen an Schriftsteller werden wollte:

In retrospect, I find it natural that Fanshawe should have become a writer. The severity of his inwardness almost seemed to demand it. Even in grammar school he was composing little stories, and I doubt there was ever a time after the age of ten or eleven when he did not think of himself as a writer. (*NYT* 252)

By the time he was thirteen or fourteen, Fanshawe became a kind of internal exile [...] contemptuous of the life he was forced to live. [...] I knew that he was writing seriously by then (although by the age of sixteen he had stopped showing his work to

anyone), but I take that more as a symptom than as a cause. (*NYT* 248)

Diese „severity of inwardness“ findet sich auch schon bei Hawthornes Fanshawe: er war „like one who was a ruler in a world of his own, and independent of the beings that surrounded him“ (3: 346). Kurz: Auster gibt sich alle Mühe, Fanshawe als ein Genie im positiven Sinne darzustellen. Damit wird seine negative Seite ausgeglichen, daß er nämlich seine schwangere Frau mir-nichts-dir-nichts sitzen läßt und sich auch im weiteren Verlauf der Handlung nicht besonders nobel verhält. Fanshawe ist eine Mischung aus dem literarisch konventionellen Genie mit einem Schuß Thoreau, der die selbstgebaute Hütte im Wald der Gesellschaft in Concord vorzog, etwas von Hawthorne selbst, der sich zwölf Jahre lang in seinem Zimmer verkroch (oder zumindest dieses Bild von sich propagierte) und Hawthornes Wakefield, der seine Frau auch plötzlich verließ. Schließlich entstammt ein guter Teil von Fanshawes Biographie aus Austers eigenem Leben, wie sich noch zeigen wird.

Wie es sich für das konventionelle Genie geziemt, handelt Fanshawe nie nach den Erwartungen seiner Mitmenschen. Er ist alles andere als angepaßt, und Geld spielt für ihn keine Rolle, also publiziert er nicht. Seine Frau berichtet:

Fanshawe had never had any regular work, she said, nothing that could be called a real job. Money didn't mean much to him, and he tried to think about it as little as possible. [...] He had never tried to publish. [...] It would distract him to start looking for a publisher, he told her, and when it came right down to it, he would much rather spend his time on the work itself. (NYT 241-242)

Mit den im Sinne von Emersons *double consciousness* gespaltenen Figuren aus *City of Glass* und *Ghosts* im Kopf fällt es dem Leser nicht schwer, den zentralen Unterschied zwischen Fanshawe und dem Erzähler auszumachen. Denn, wie kaum anders möglich, steht dem reinen Fanshawe mit dem Erzähler eine Figur gegenüber, die zwar auch Schriftsteller ist, aber im Gegensatz zu ihm sehr erfolgsbedacht und eher durchschnittlich menschlich. (Damit entspricht der Erzähler etwa der Figur des Edward Walcott in Hawthornes *Fanshawe*, der aus guter Familie stammt, selbst strebsam und gut ist, aber eben nicht genial). Schon als Kind waren die Prioritäten des Erzählers andere: „It mattered to me that I do well, that I impress people with the empty signs of my ambition: good grades, varsity letters, awards for whatever it was they were judging us on that week. Fanshawe remained aloof from all that, quietly standing in his corner, paying no attention“ (NYT 251).

Diese lobenswerte Bescheidenheit des Erzählers macht ihn sympathisch und glaubwürdig. Daß er seine weltlichen Erfolge als 'leer'

beschreibt — daß er sich seiner Korruptierbarkeit durch das Lob der anderen bewußt ist — macht ihn vertrauenswürdig. Als Schriftsteller legt er Wert auf Öffentlichkeit:

By working hard, by moving steadily from one piece to the next, I could more or less earn a living—and, for whatever it was worth, I had the pleasure of seeing my name in print almost constantly [...]. I had begun with reviews of poetry and novels, and now I could write about nearly anything and do a creditable job. (*NYT* 245)

Offenbar symbolisiert Fanshawe in der Terminologie Emersons „Reason“, und entsprechend ist der rationale und öffentlichkeitsbedachte Erzähler ein Symbol für Emersons „Understanding“. Wenn man aus den zwei vorhergehenden Romanen der Trilogie noch die Bedeutung des Themas der Spiegelstufe, also die Fehlkonstruktion der eigenen Identität anhand der Wahrnehmung anderer bedenkt, dann wird ein Gutteil von *The Locked Room* vorhersehbar. Der rationale Teil macht seine Identität im weiteren Verlauf von Fanshawe abhängig und gerät somit in Gefahr, genau wie Quinn in *City of Glass* zu verschwinden. Fanshawe hingegen ist spirituell autark und braucht die Zurückgezogenheit, um sein Genie wirklich entfalten zu können. Beide sind Schriftsteller, und die metafiktionale Komponente ist offensichtlich: soll ein Autor nach einer Ordnung im Leben seiner Leser suchen oder schreiben, wie er selbst die

Welt versteht? Für eines muß er sich entscheiden. Wie Emerson sagt: „This is the tragedy of genius;—attempting to drive along the ecliptic with one horse of the heavens and one horse of the earth, there is only discord and ruin“ (143).

Die Frau der beiden (Erzähler und Fanshawe) heißt Sophie, wie Austers Tochter, und ihre Rolle unterscheidet sich recht deutlich von der Rolle Ellen Langtons in Hawthornes *Fanshawe*. Immerhin ist die gute aber reichlich naive Ellen bei Hawthorne genau wie Sophie in Austers *The Locked Room* ein Symbol für weltliches Glück (das heißt, sie ist einer fragwürdigen literarischen Tradition folgend die Belohnung, die der Gute am Ende erhält). Aber Hawthornes Roman handelt von der Rettung Ellens aus den Fängen des bösen Anglers, und bei Auster kann Sophie ganz gut auf sich selbst aufpassen: sie ist attraktiv, selbstbewußt und charakterstark; aber für die Handlung ist nur wichtig, daß der Erzähler schließlich mit ihr glücklich wird und daß sie Kinder bekommen kann—ein weiterer kreativer Akt. Sophies Kinder etablieren die Parallele zwischen Autor und Vater: Ihr erstes Kind, Ben, wurde noch von Fanshawe gezeugt. Als Fanshawe verschwindet, hat er also nicht nur mehrere schriftstellerische Schöpfungen im Wandschrank liegen, sondern ein Geschöpf im Bauch seiner Frau. Weder bringt Fanshawe es fertig, seine Manuskripte an einen Verlag abzuschicken, noch kann er sich um die Erziehung seines Sohnes kümmern. Fanshawe ist eben aus-

schließlich kreativ. Er verspricht seiner Frau, kurz bevor er sie verläßt, sich binnen eines Jahres zu entscheiden, was mit den Manuskripten geschehen soll. Sollte er diese Entscheidung nicht treffen können, dann soll Sophie die Manuskripte an Fanshawes 'besten Freund', den Erzähler der Geschichte, schicken: „These pronouncements startled her, Sophie said, and she almost laughed at Fanshawe for being so solemn about it. The whole scene was out of character for him, and she wondered if it didn't have something to do with the fact that she had just become pregnant“ (NYT 243).

Dann verschwindet Fanshawe aus heiterem Himmel. Der Erzähler übernimmt die Vaterschaft des Sohnes und die Publikation von Fanshawes geistigen Kindern. Von beiden ist Fanshawe der Erzeuger, aber der Erzähler zeigt sich für beide verantwortlich. Es braucht eben zwei verschiedene Charaktere, um ein Kind zu zeugen und es großzuziehen, genauso wie es zweier Charaktere bedarf, um ein Buch zu schreiben und in Verhandlungen mit Verlegern und Lektoren einen optimalen Vertragsabschluß heraufzuschlagen. Fanshawes *writing self* hat keine Ambitionen, sich mit dem *written self* auseinanderzusetzen.

Den Grund für Fanshawes Wakefield-haften Aufbruch kann man bei Hawthorne nachlesen. Dort gibt es keine Kinder — Ellen Langton ist nicht verheiratet, und es täte ihrer Symbolik als Belohnung für den Guten Abbruch, wenn man ihr Unkeusches unterstellen müßte. Aber Ellen

möchte ihren Retter Fanshawe schon gerne heiraten und sagt: „Do me not this wrong [...]. Can it be misery — will it not be happiness to form the tie that shall connect you to the world?“ (3: 458). Die Tragik liegt allein in der durch literarische Konventionen determinierten Rolle des Genies. Fanshawe kann Ellen nicht heiraten, sonst gäbe es keine Katharsis. Wenn er sich in die Geschehnisse der Welt einordnen und Ellen Langton heirateten würde, dann wäre er außerdem nicht mehr Fanshawe. Er müßte quasi wie eine Austersche Figur im Nichts verschwinden oder ein ganz normaler Mensch werden — und als ganz normaler Mensch hätte er Ellen nicht verdient: „But, had he been capable of making the woman he loved a sacrifice to her own generosity, that act would have rendered him unworthy of her“ (3: 458).

Austers Fanshawe steht vor dem gleichen Dilemma (auch wenn Auster es nicht in so vielen Worten expliziert), aber er schickt wenigstens seine leiblichen und geistigen Kinder auf die Erde — und sie werden nicht gekreuzigt.

Wenn man sich an *City of Glass* und *Ghosts* erinnert — spätestens aber, wenn man die symbiotische Natur der Beziehung von Fanshawe und dem Erzähler betrachtet — dann fragt man sich, inwieweit nicht Fanshawe genau wie Poes doppelter William Wilson eine geistige Projektion ist, also ein Teil des Erzählers, und nicht wirklich eine eigenständige Person. Immerhin sind sich beide den äußeren Daten nach zum

Verwechseln ähnlich, haben das gleiche Alter, die gleiche Bildung und soziale Stellung, den gleichen Beruf und im Verlauf des Romans sogar dieselbe Frau und die gleichen Kinder. Fanshawe taucht darüber hinaus im Gegensatz zu Hawthornes Fanshawe nie in Fleisch und Blut auf, sondern immer nur als Autor eines Textes oder Briefes und zum Schluß als Stimme hinter einer Tür, die nur einen spaltbreit geöffnet ist — Fanshawe ist immer nur Sprache, *written self* oder *spoken self*.

Die Theorie, Fanshawe gäbe es gar nicht wirklich, wird sogar innerhalb der Fiktion vom Verleger Stuart Green, zweifellos eine übriggebliebene Person aus *Ghosts*, artikuliert: „According to Stuart, people were beginning to say that there was no such person as Fanshawe. The rumor was that I had invented him to perpetrate a hoax and had actually written the books myself“ (*NYT* 279). Green liegt mit seiner Vermutung vielleicht richtig. Wenn man *The Locked Room* daraufhin erneut liest, dann fällt gleich im ersten Absatz folgende Formulierung auf: „It seems to me now that Fanshawe was always there. He is the place where everything begins for me [...]. He was the one who was with me, the one who shared my thoughts, the one I saw whenever I looked up from myself“ (*NYT* 235).

Diese Formulierung läßt absichtlich die Interpretation zu, daß es sich bei Fanshawe um das Genie im Erzähler handelt. Auster ist, wie man an den zahlreichen Beispielen in *City of Glass* und *Ghosts* hof-

fentlich gesehen hat, kein Autor, der solche Formulierungen dem Zufall überließe. Weiter wird sehr hübsch angedeutet, wo Fanshawe wirklich steckt: „I hauled the suitcases [with Fanshawe’s manuscripts] slowly down the stairs and onto the street. Together they were as heavy as a man“ (NYT 246).

Interessanterweise ermöglicht Auster zwar die Interpretation, daß Fanshawe lediglich der inspirierte, geniale Teil des Erzählers ist, und er unterstützt sie sogar, aber sie ist nirgendwo zwingend notwendig. Anders als beim doppelten Stillman Senior in *City of Glass* oder bei Poes doppeltem Wilson ist an der Doppelung in *The Locked Room* nichts Surreales. Auster macht es dem Leser möglich, den Roman als Geschichte einer Freundschaft und als Liebesgeschichte zu lesen, ohne weiter darüber nachzudenken. Indem Auster — im Gegensatz zu *City of Glass* und *Ghosts* — seinen Text auf zwei Ebenen gleichzeitig schreibt, macht er Zugeständnisse an die Lesbarkeit und nicht zuletzt an die Verkaufbarkeit seiner Schöpfung. Wie später klar werden wird, gibt es sogar noch so etwas wie eine dritte Ebene des Texts, die allerdings aller Wahrscheinlichkeit nach von Auster gar nicht zum Entziffern gedacht war. Die zwei Ebenen der anrührenden Geschichte und des psychologisch-philosophischen Romans sind Austers Versuch, sich mit seinem persönlichen Fanshawe zu arrangieren.

Wann immer es also im weiteren Verlauf von *The Locked Room* notwendig ist anzunehmen, daß Fanshawe und der Erzähler tatsächlich physisch verschiedene Gestalten seien, bemüht sich Auster, ihre Ähnlichkeit in den Vordergrund zu stellen. So erzählt zum Beispiel Fanshawes Mutter von ihren Schwierigkeiten, die beiden voneinander zu unterscheiden: „You even look like him, you know. You always did, the two of you — like brothers, almost like twins. I remember how when you were both small I would sometimes confuse you from a distance. I couldn’t even tell which one of you was mine“ (*NYT* 308). Da die Mutter Fanshawe und den Erzähler kennt, kann der eine nicht bloß die geistige Projektion des anderen sein. Indem sie aber sogleich die Ähnlichkeit und sogar Verwechselbarkeit der beiden in den Vordergrund stellt, wird die Möglichkeit am Leben erhalten, die beiden als eine Person anzusehen. Sie sind vielleicht physisch unterscheidbar, aber selbst die Mutter hat Probleme mit dem Erkennen des Unterschieds.

Noch deutlicher wird Auster, als der Erzähler seinen Tiefpunkt erreicht hat. Nachdem er und Sophie ein Paar geworden sind und sich damit abgefunden haben, daß Fanshawe tot oder für immer verschwunden sein muß, steckt ein Brief von ihm im Briefkasten (wieder taucht Fanshawe nur in Form von Text auf). In diesem Brief erklärt Fanshawe nicht etwa, warum er verschwunden ist, sondern er bedankt sich nur und schlägt mit Nachdruck vor, der Erzähler solle niemandem von diesem

Brief erzählen und ihn weiterhin für tot halten: „if by some miracle you manage to track me down, I will kill you“ (*NYT* 281). Natürlich ist es widersprüchlich, daß Fanshawe ein Lebenszeichen von sich gibt und gleichzeitig erklärt, er wolle weiterhin für tot gehalten werden. Später erklärt Fanshawe dem Erzähler: „I was angry at you. I wanted you to suffer [...]. The instant after I dropped it [the letter] in the mailbox, I regretted it.“ (*NYT* 364). Jedenfalls markiert dieser Brief die beginnende Panik des Erzählers: zunächst heiratet er Sophie und adoptiert Ben, aber bald ist er von der Idee besessen, Fanshawe zu finden und ihn mit seinem *written self* zu konfrontieren. Er unterschreibt einen Vertrag mit dem Verleger, der ihn verpflichtet, eine Biographie über Fanshawe zu verfassen. Er sammelt alle Daten über Fanshawes Leben, die auffindbar sind; er unterhält sich mit ehemaligen Arbeitskollegen und Freunden, besucht Fanshawes Mutter und reist schließlich nach Frankreich, um dort einer Spur nachzugehen. Der Erzähler findet Fanshawe auch dort nicht und kommt langsam zu dem Schluß, daß er die Suche aufgeben muß — oder daß es von vornherein die falsche Idee war, in der physischen Welt nach Fanshawe zu suchen:

For if I could convince myself that I was looking for him, then it necessarily followed that he was somewhere else—somewhere beyond me, beyond the limits of my life. But I had been wrong.

Fanshawe was exactly where I was, and he had been there since the beginning. [...]

I had been struggling to imagine him, [...] but my mind had always conjured a blank. At best, there was one impoverished image: the door of a locked room. That was the extent of it: Fanshawe alone in that room, condemned to a mythical solitude [...]. This room, I now discovered, was located inside my skull. (NYT 344-345)

Der Erzähler hat versucht, Fanshawe anhand von dessen Kontakten zur Welt, anhand seiner Beziehungen zu anderen Menschen zu rekonstruieren. Dieser Versuch ist wieder eine Spiegelstufe rückwärts gedacht: wenn die eigene Identität, wie Lacan sagt, in dem Bild entsteht, das andere von einer Person haben, dann muß die Person anhand dieses Bildes rekonstruierbar sein. Dann muß es möglich sein, Fanshawe in den Aussagen seiner Freunde und Verwandten und Arbeitskollegen und in seinem Opus zu finden. Der Erzähler scheitert also an dem Versuch, das *written self* real werden zu lassen.

Am Ende trifft aber der Erzähler doch noch auf Fanshawe, da Fanshawe wieder einen Brief schreibt: „Impossible to hold out any longer [...]. Must talk to you. 9 Columbus Square, Boston; April 1st“ (NYT 356). Bei diesem Treffen befindet sich Fanshawe tatsächlich in einem verschlossenen Raum, und je nach Geschmack des Lesers kann man das gesamte Gespräch als inneren Monolog des Erzählers lesen — so daß das Treffen zum Aprilscherz wird — oder als tatsächliches

Gespräch. Um beide Lesarten zu ermöglichen, taucht Auster das Aufeinandertreffen der beiden in ein irreales Zwielficht. Das Treffen findet in Boston statt, oder im Weltraum, wie Auster sehr hübsch andeutet. Der Erzähler erklärt nämlich anlässlich dieses Treffens (von dem Sophie nichts weiß) seinem Adoptivsohn Ben, Boston sei etwa zweihundert Meilen von New York entfernt. „Is that as far away as space?“, fragt Ben. „If you went straight up, you’d be getting close“ (NYT 357), antwortet der Erzähler. Selbst in Interviews mystifiziert Auster diesen Raum in Boston (siehe weiter unten).

Wo auch immer, jedenfalls begegnen sie sich, lediglich durch eine Tür voneinander getrennt. Das Gespräch der beiden ist zwar im Gegensatz zur wörtlichen Rede in *Ghosts* hier in Anführungszeichen gesetzt (eine weitere Konzession an die Lesbarkeit), aber es finden sich genug Hinweise darauf, daß es wirklich ein Monolog ist. Der Erzähler steht vor der Tür, hinter der Fanshawe sich aufhält: „The mouth of the person inside was lined up directly with my ear. Only the door was between us, and we were so close that I felt as if the words were being poured into my head“ (NYT 359).

Das Gespräch der beiden (oder der Monolog) bringt nicht viel Neues. Wichtig ist nur, daß der Erzähler tatsächlich auf Fanshawe getroffen ist und die Möglichkeit bekommt, selbst von Fanshawe wegzugehen, als hätte er die Kontrolle gewonnen. Fanshawe gibt ihm ein Manuskript

(eins der vielen Austerschen „notebooks“), das der Erzähler liest, aber nicht versteht („Each sentence erased the sentence before it, each paragraph made the next paragraph impossible“; *NYT* 370) und schließlich zerreißt. Er hat sich von seiner Obsession befreit, indem er gelernt hat, sich selbst zu akzeptieren. Auster sagt dazu in einem Interview: „he has to accept reality as it is, to tolerate the presence of ambiguities within himself“ (*AH* 282).

Auster kommentiert auch die Doppelbödigkeit seiner Erzählung, wenn er sagt: „He [the narrator of *The Locked Room*] hasn't slain the dragon, he's let the dragon move into the house with him. That's why he destroys the notebook in the last scene“ (*AH* 282). Auf der einen Ebene kann man die Geschichte als schönes Märchen lesen, vom Helden und dem Drachen und der schönen Frau. Auf einer anderen Ebene ist die Geschichte aber alles andere als das klassische Märchen: sie ist eine Erzählung über den Kampf zwischen „Reason“ und „Understanding“, zwischen Inspiration und Geschäftstüchtigkeit, zwischen einer authentischen Identität und einer erworbenen, am Image orientierten Identität. Diesen Kampf trägt der Erzähler mit Fanshawe aus, und auch Auster selbst sucht mit *The Locked Room* einen Kompromiß zu finden zwischen dem, was er schreiben will, und dem, was wir lesen wollen.

Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, daß sich in *The Locked Room* wieder die Gleichsetzung aller kreativen Akte findet, wie

schon in der Anekdote über den vollen Nachttopf in Hawthornes Haus und Austers eigenem Bericht über seine Tochter. Fanshawe sagt, er halte sein literarisches Werk für schlecht und habe es nur deswegen nicht vernichtet, weil er daran hing: „I was attached to it. But that doesn't make it good. A baby is attached to his caca, but no one fusses about it. It's strictly his own business“ (*NYT* 364). Eine interessante Variation dieses Themas findet sich früher in der Geschichte, als Sophie und der Erzähler sich auf dem Rückweg von ihrer Hochzeitsreise befinden. Wenn man bedenkt, daß sich der Erzähler immer in der Nähe Fanshawes aufgehalten hat, daß es stets sein Ziel war, „[to] be touched by what he was“ (*NYT* 248), und daß Fanshawe das Genie schlechthin ist — dann bekommt folgende unbedeutend scheinende Anekdote auch ihren Sinn:

Somewhere over western Pennsylvania, about an hour into the flight, Ben peed through his diapers onto my lap. When I showed him the large dark spot on my pants, he laughed, clapped his hands together, and then, looking straight into my eyes, called me Da for the first time. (*NYT* 285)

Durch den Umgang mit Fanshawes 'Produkten' — seinen Büchern und Kindern — färbt tatsächlich etwas auf den Erzähler ab.

Zurück zum Problem des Schreibens als Broterwerb. Mit diesem Problem hatte nicht nur Auster vor seinem Erfolg zu kämpfen, sondern

damit steht er in einer großen Tradition: die Umstände der Veröffentlichung von Hawthornes *Fanshawe* und die Frage, ob das Buch nicht vielleicht der Versuch war, dem Publikum zu gefallen, gehören ebenso zu dieser Tradition wie die Lebensgeschichte von Herman Melville. Die immer gleichen Erwartungen seines Publikums nach dem erfolgreichen Erstling *Typee* brachten ihn schließlich zum Schweigen, und er geriet bis lange nach seinem Tod in Vergessenheit. In *Typee* mischt Melville autobiographische Erfahrungen mit Fiktion: der Erzähler Tommo und sein Kamerad Toby Greene desertieren und fliehen auf eine Südsee-Insel, wo ihnen das naturnahe und unzivilisierte Leben zunächst gefällt. Aber sie müssen feststellen, daß sie sich in diesem Leben nicht mehr zurechtfinden.

Da Auster schon in *City of Glass* an Melville dachte („the taciturn old man working in the New York customs house, with no readers, forgotten by everyone“, *NYT* 63) und die Geschichte seines Lebens und Schreibens so genau ins Thema paßt, ist es nicht weiter verwunderlich, daß er auch in *The Locked Room* wieder an Melville erinnert. Der Erzähler befindet sich in Frankreich, ist kurz vorm Zusammenbruch und sitzt in einer Bar bei einem tahitianischen Mädchen: „She told me her name, but I insisted on calling her Fayaway, telling her that she was an exile from Typee and that I was Herman

Melville, an American sailor who had come all the way from New York to rescue her“ (NYT 346).

Diese Anspielung und der aus Melvilles *Typee* entlehene Name „Fayaway“ ist auf eine zartfühlende Art und Weise untergebracht. Im Gegensatz zu den vorhergehenden Romanen der Trilogie ist Austers Anspielung so konstruiert, daß derjenige Leser, der Melville nicht kennt, den Namen überliest und sich nicht vom Text überfordert fühlt.

Was weitere Anspielungen betrifft, könnte man mit Auster sagen: „At this point the story grows obscure“ (NYT 157), denn in dieser Bar in Frankreich trifft der Erzähler auf einen blonden Mann, den er Fanshawe nennt, der aber zu verstehen gibt: „My name isn't Fanshawe. It's Stillman. Peter Stillman“ (NYT 349). Dieser Namensvetter des Peter Stillman aus *City of Glass* ist aber weder sprachgestört noch hat er sonst außer der Haarfarbe irgendetwas mit dem anderen Stillman gemeinsam. Gleiches gilt für Quinn, dem Auster in *The Locked Room* auch eine Gastrolle zudenkt: Sophie hatte einen Privatdetektiv namens Quinn engagiert, um nach Fanshawe zu suchen. Der Erzähler sucht nach Quinn, um an Informationen über Fanshawe zu kommen, kann ihn aber nicht finden: „In February and March I spent most of my time looking for Quinn [...]. Strangely enough, I couldn't find a trace of him“. Fanshawe erklärt beim Aufeinandertreffen der beiden in Boston auf die Frage, ob Quinn ihn gefunden habe: „Twice. Once in New York. The next time down South. [...]

I scared him to death. He knew what would happen to him if anyone found out.“ (NYT 362). Und welchen Namen hat Fanshawe benutzt, als er untertauchte? „Henry Dark. But no one knows who I am. I never go out. There’s a woman who comes twice a week and brings me what I need, but I never see her. I leave her a note at the foot of the stairs“ (NYT 366).

Es ist offensichtlich, daß weder Stillman noch Quinn noch Henry Dark die gleichen Personen sind wie in *City of Glass*. Quinn war nie unter seinem Namen Privatdetektiv, Peter Stillman konnte kaum sprechen, und was Henry Dark betrifft: er ist in beiden Romanen nur ein Pseudonym. Auster benutzt diese Namen als Symbole. Diesen Symbolen wurde erst wenige hundert Seiten zuvor, im ersten Roman der Trilogie, Leben eingehaucht. Daher gibt sich der Erzähler von *The Locked Room* auch als Erzähler der beiden anderen Romane zu erkennen:

The entire story comes down to what happened in the end, and without that end inside me now, I could not have started this book. The same holds for the two books that come before it, *City of Glass* and *Ghosts*. These three stories are finally the same story, but each one represents a different stage in my awareness of what it is about. I don’t claim to have solved any problems. I am merely suggesting that a moment came when it no longer frightened me to look at what had happened. [...] I have been struggling to say goodbye to something for a long time now, and this struggle is all that really matters. The story is not in the words; it’s in the struggle. (NYT 346)

Dieser Ausbruch aus dem erzählerischen Rahmen kommt überraschend. Worum es sich bei diesem „struggle“ handelt, ist inzwischen klar: in Emersons Worten ist es das Auskommen mit dem Problem der *double consciousness*, ein Leben mit der Tatsache, „that the two lives, of the understanding and of the soul, which we lead, really show very little relation to each other; never meet and measure each other“ (206).

Wie sehr sich Auster selbst mit diesem Problem identifiziert, ahnt man nicht nur, wenn man seine Autobiographien und Interviews liest, sondern es wird auch in der Überdeterminiertheit klar, mit der Auster sich selbst oder Fakten aus seinem eigenen Leben in die Fiktion einbaut. An diese Fakten dachte ich, als ich zu Beginn dieses Abschnitts von einer obskuren dritten Ebene des Textes sprach, von der ich nicht glaube, daß sie von Auster als lesbar geplant ist.

Zunächst fällt auf, daß Auster sich in Fanshawe den Lebensdaten nach selbst porträtiert: Wie Auster selbst fährt Fanshawe nach dem College zur See, lebt erst in Paris und dann auf dem Land in Südfrankreich. Dort schreibt er vor allem Gedichte und nennt wie Auster einen seiner Bände *Ground Work*. Wie Auster selbst hat Fanshawe eine schizophrene Schwester (in *The Locked Room* heißt sie in Anspielung auf Hawthornes weibliche Figur in *Fanshawe* „Ellen“). Die Einsamkeit Fanshawes ist nicht nur ein Bezug zu Hawthornes, sondern auch zu Austers eigenem Leben, wie er es in *The Invention of Solitude*

beschreibt. Indem sich der namenlose Erzähler von *The Locked Room* auch als der Erzähler der anderen beiden Erzählungen in der Trilogie offenbart, gibt er sich auch als realer Paul Auster zu erkennen. So weit so gut, denn eingefleischte Auster-Kenner wußten wohl aus *The Invention of Solitude* von Austers Leben, und sie kannten vielleicht Austers Gedichtband *Ground Work*. Aber spätestens wenn der Erzähler einstreut: „Fanshawe seems to have remained more or less fixed. The final draft of *Blackouts* was completed at some point during his second year in Paris“ (NYT 325), dann muß man sich fragen, welche Sorte Anspielung das ist. Wir wissen, daß „Blackouts“ ein Theaterstück von Auster ist, das er später als *Ghosts*, den zweiten Teil der Trilogie, neu bearbeitete. Aber kaum ein Leser — außer Austers eigenen engen Bekannten — dürfte das 1986 gewußt haben, als *The Locked Room* zuerst als eigenständiger Roman bei Sun & Moon Press erschien. Erst 1997, also elf Jahre später, veröffentlichte Auster „Blackouts“ in seiner zweiten Autobiographie, *Hand to Mouth*, und es ist kaum vernünftig, davon auszugehen, daß Auster seine Veröffentlichungen elf Jahre im voraus geplant hatte. Die natürliche Reaktion auf solche Bezüge zum realen Leben des Autors beinhaltet Verständnis dafür, daß ein Schriftsteller auf Fakten aus seinem eigenen Leben zurückgreift. Schließlich kennt er sich dort aus, und die Recherche ist auf ein erträgliches Maß begrenzt. Aber im Fall von Paul Auster ist die Beziehung zwischen der eigenen und der fiktiven Bio-

graphie seiner Charaktere zu eng, als daß die Erklärung: „[a]utobiographical winks are banalized“¹⁰⁵ noch ausreichte.

Auch wenn die autobiographischen Daten stets nur am Rande der Handlung eine Rolle spielen, werfen sie doch die Frage der Kreativität auf, die Frage, was Auster überhaupt erfunden hat. Diese Intertextualität mit Daten aus dem eigenen Gedächtnis, die letztlich keine Kommunikation mit dem Leser darstellt, weil der Leser die Daten nicht kennen kann, wird weiter unten noch genauer untersucht.

Auster spielt mit der Grenze zwischen Fakt und Fiktion, und er tut das konsequent. Über das Treffen des Erzählers von *The Locked Room* mit Fanshawe in 9 Columbus Square erzählt Auster in einem Interview, das Sinda Gregory und Larry McCaffery drei Jahre nach dem Erscheinen von *The Locked Room* mit ihm führten:

I already knew that the final scene in the book was going to take place in a house in Boston, at 9 Columbus Square, which happens to be a real address. The house is owned by good friends of mine, and I have slept there on many occasions over the past fifteen years or so. [...] I took the train to Boston, and when I arrived at South Station, I climbed into a cab and asked the driver to take me to 9 Columbus Square. The moment I gave him the address, he started to laugh. It turned out that he had once lived there himself—back in the 1940’s, at a time when the building had

¹⁰⁵ Marc Chénétier, “Paul Auster’s Pseudonymous World” in *Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995): 36.

been used as a boarding house. Not only that, but he had lived in the very room where my friend now had his study. (AH 294)

Zwar ist das einerseits einfach eine dieser typischen Austerschen Anekdoten über einen Zufall, der so eigenartig ist, daß man an seiner Zufälligkeit zweifelt. Aber wer sagt denn eigentlich, daß diese Anekdote wirklich wahr ist, daß Auster nicht bewußt manipuliert, was man in der Öffentlichkeit von ihm und seinen Romanfiguren hält? Oder, in anderen Worten, wo ist der Unterschied zwischen einer solchen Anekdote und Poes Erklärung über die Konstruktion seines berühmtesten Gedichts? Man kann in keinem Fall wissen, ob die Autoren Einblick in ihre Arbeitsweise gewähren oder neue Fiktionen produzieren; zumal Auster selbst sagt: „Even today, it’s hard for me not to feel that I invented this cab driver myself, that he didn’t materialize out of the pages of my own book.“ (AH 294 - 295).

Auster läßt wirklich nichts unversucht, um die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion zu verwischen. In Interviews, Essays und in seinen Biographien erzählt er teilweise exakt die gleichen Anekdoten wie in den Romanen, nur daß er nun behauptet, es seien wahre Erlebnisse. Und diese Anekdoten sind nie so phantastisch, daß man ihm nicht glauben würde. Aber ich bin etwas mißtrauisch. Was die Verwendung von Symbolen aus dem eigenen Leben betrifft, deren Symbolnatur der Leser gar nicht ohne weiteres herausfinden kann (wie etwa die Wahl von

„Blackouts“ als Titel für eines von Fanshawes Büchern), so bekommt man ein Gefühl wie der Erzähler von *The Locked Room*, der ob der Flut von Daten und Fragmenten aus Fanshawes Leben, die er mühevoll zusammengetragen hat, entnervt feststellt:

It went on for months, and each day the material expanded, grew in geometric surges, accumulating more and more associations, a chain of contacts that eventually took on a life of its own. It was an infinitely hungry organism, and in the end I saw that there was nothing to prevent it from becoming as large as the world itself. A life touches one life, which in turn touches another life, and very quickly the links are innumerable, beyond calculation. (*NYT* 332)

Dieses Gefühl ist der Grund dafür, warum die folgenden Anmerkungen zu *The Music of Chance*, *Leviathan* und *Moon Palace* kurz gehalten sind. Sie sollen nur zeigen, wo die bereits erwähnten Themen wieder auftauchen. Im letzten Kapitel ist die Vorgehensweise eine andere: dort werden die Charakteristika von Austers intertextuellem Werk unabhängig von den Romanen vorgestellt, in die sie eingebettet sind.

4 *LEVIATHAN, MOON PALACE* UND *THE MUSIC OF CHANCE*: ABENTEUER DER TRANSZENDENZ

Im folgenden werden die drei Romane *Leviathan*, *Moon Palace* und *The Music of Chance* auf die Themen hin untersucht, die bereits im Rahmen der Interpretation der *New York Trilogy* herausgearbeitet wurden. „Like it or not“, sagt Auster selbst in einem Interview, „all my books seem to revolve around the same set of questions“ (RN 123). Das hört sich wiederum an wie der ein oder andere Satz aus Poes „Psyche Zenobia (How to Write a Blackwood Article)“, wo Poe durch Zenobia auch Konstruktionsprinzipien seiner eigenen Erzählungen erläutern läßt und damit zugesteht, daß sie alle einem ähnlichen Muster folgen.

Eine detaillierte Untersuchung von Austers Romanen im gleichen Stil wie die Untersuchung der *Trilogy* würde aber dadurch langweilig. Deswegen sind, wie in der Einleitung angekündigt, romanübergreifende Eigenheiten der Austerschen Literatur im fünften Kapitel dieser Arbeit dargestellt. Hier soll nun auf die Wiederholung der bekannten Themen der fragwürdigen Transzendenz in der Umgebung des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts, das doppelte Bewußtsein und die relationale Identität in den drei in der Kapitelüberschrift genannten Romanen nacheinander eingegangen werden.

4.1 LEVIATHAN: THOREAU ALS TERRORIST

In *Leviathan*, Austers siebtem Buch, erzählt der Schriftsteller Peter Aaron, wie es kommen konnte, daß sein Freund und Kollege Benjamin Sachs zum Terroristen wurde. Sachs fällt an Silvester beim Betrachten des Feuerwerks von einer Feuerleiter und interpretiert diesen Sturz als Zeichen, Worte gegen Taten einzutauschen. Nach einigen Wirren beginnt er, Nachbildungen der Freiheitsstatue in amerikanischen Kleinstädten zu sprengen und dazu knappe und kryptische Nachrichten an die Presse abzugeben. Sachs sagt über seine eigene Idee: „I had found the unifying principle, and this one idea would bring all the pieces of myself together“ (*LEV* 228). Der Anlaß für Peter Aaron, die Geschichte seines Freundes zu erzählen, ist Sachs' Tod — Sachs hatte sich beim Bau einer Bombe versehentlich selbst in die Luft gesprengt: „His body burst into dozens of small pieces, and fragments of his corpse were found as far as fifty feet away from the site of the explosion“ (*LEV* 1). Diese unappetitlichen Details erwähnt Auster, um zu zeigen, wie sehr Sachs sich täuscht, als er glaubt, alle Splitter seiner Persönlichkeit unter einen Hut gebracht zu haben.

Wer *Leviathan* liest und vorher *The Locked Room* gelesen hat, der wird sich eines Gefühls des *déjà lu* kaum erwehren können, das für

die Lektüre von Austers Werken ganz typisch ist. Die Kinder von Fanshawe und dem Erzähler von *The Locked Room* heißen Paul und Ben, und in *Leviathan* heißen Erzähler und bester Freund Peter und Ben — und daß „Peter Aaron“ in *Leviathan* für Paul Auster steht, ist auch nicht schwer zu erraten. Wie in *The Locked Room* hat der Erzähler ein verächtlich intensives Interesse an der Geschichte seines Freundes, die er erzählt. Wie in *The Locked Room* sind beide Hauptfiguren Schriftsteller und gleich alt, und wie in *The Locked Room* leben beide in New York und lieben eine Zeitlang dieselbe Frau. Auch der Unterschied zwischen beiden ist in *Leviathan* der gleiche wie in *The Locked Room*. Benjamin Sachs konzentriert sich — wie Fanshawe — ganz auf seine Inspiration und will mit Verlegern und Werbung für seine Arbeit nichts zu tun haben: „He refused to work with an agent, feeling that would corrupt the process“ (*LEV* 48). Peter Aaron ist dagegen eher darauf bedacht, erfolgreich zu sein: „Success made me feel invulnerable“ (*LEV* 101). Das Motiv der *double consciousness* wird genau wie in *The Locked Room* verarbeitet. Es ist nur logisch, daß die Figur des Benjamin Sachs für den Leser allein durch die Erzählung von Aaron zum Leben erweckt wird, denn Aaron ist schließlich derjenige, der sich um den Kontakt zum Publikum bemüht. Wie in *The Locked Room* könnte man auch hier Ben Sachs und Peter Aaron als zwei Teile einer Persönlichkeit auffassen, aber da die Handlung in *Leviathan* wesentlich komplexer ist, spart Auster es

sich meistens, Verwechslungsanekdoten oder ähnliche Hinweise auf die mögliche Gleichheit der beiden Figuren in den Text zu fügen. Fast wie in *Ghosts* setzt Auster in *Leviathan* die wörtliche Rede nur in halbe Anführungszeichen, um den Leser immer wieder daran zu erinnern, daß jede Information aus zweiter Hand stammt.

Auster mischt nicht nur Bezüge zu eigenen Werken und zu den Klassikern der *American Renaissance* in die Geschichte, sondern auch zu Büchern anderer zeitgenössischer Autoren (zu Don DeLillos *Mao II*¹⁰⁶) und zu realen Personen aus dem öffentlichen und aus Austers Privatleben (siehe dazu auch das nächste Kapitel dieser Arbeit) — in *Leviathan* wäre zumindest die französische Künstlerin Sophie Calle zu nennen.

Benjamin Sachs liest die Welt nach dem Vorbild der Transzendentalisten und nutzt sie als Metapher: „He [Sachs] was a great one for turning facts into metaphors“ (*LEV* 23). Später heißt es: „He was able to read the world as though it were a work of the imagination, turning documented events into literary symbols, tropes that pointed to some dark, complex pattern embedded in the real“ (*LEV* 43).

Diese schöne Beschreibung beinhaltet allerdings schon eine gewisse Mischung aus Transzendentalismus und Poe, Hawthorne und Melville. Die Welt als Produkt der Imagination anzusehen, einen Zusam-

¹⁰⁶ Vgl. Mark Osteen, „Phantoms of Liberty: The Secret Lives of Leviathan“ in *Review of Contemporary Fiction*, Frühjahr 1994: 87 - 91.

menhang und eine Bedeutung jenseits der unmittelbar sinnlich wahrgenommenen Wirklichkeit zu vermuten, das ist transzendentalistisch. Aber das der Realität zugrundeliegende Muster ist bei Emerson und Thoreau alles andere als „düster“. Das düster Romantische findet man am deutlichsten bei Edgar Allan Poe. Zunächst wird Benjamin Sachs aber als moderner Thoreau beschrieben: „If I had to sum up his attitude toward his own beliefs, I would begin by mentioning the Transcendentalists of the nineteenth century. Thoreau was his model, and without the example of *Civil Disobedience*, I doubt that Sachs would have turned out as he did“ (LEV 26).

Sachs hatte sich geweigert, am Vietnamkrieg teilzunehmen, und er wollte auch nicht nach Kanada auswandern, sondern seine Prinzipien vertreten. Dafür landete er im Gefängnis, genau wie Thoreau, der sich geweigert hatte, Steuern zu bezahlen, mit denen der Krieg gegen Mexiko finanziert wurde. Ganz wie sein Vorbild Thoreau macht sich auch Benjamin Sachs nichts aus der Tristesse des Gefängnislebens und schreibt dort sein Buch *The New Colossus*¹⁰⁷, in dem historische Figuren in fiktiven Situationen aufeinandertreffen (Thoreau hatte seinen eintägigen Gefängnisaufenthalt dazu genutzt, sein Essay über „Civil Disobedience“ zu schreiben). Eine

¹⁰⁷ Der Titel *The New Colossus* ist auch Titel des Gedichts von Emma Lazarus, das man auf der Freiheitsstatue lesen kann. Die Freiheitsstatue spielt als Symbol in *Leviathan* eine wichtige Rolle. Zu Sylvia Plaths erstem Buch *The Colossus* (1960) sehe ich keinen direkten Zusammenhang.

Passage aus diesem fiktiven Werk von Sachs enthält die Beschreibung des inzwischen schon mehrfach erwähnten Themas der Verschiedenheit von natürlicher beziehungsweise selbstgebaute Umwelt. Der Unterschied zwischen Benjamin Sachs und Thoreau besteht in der Welt, die sie umgibt: Thoreau war in seiner einfachen Hütte am Walden Pond von der Natur umgeben. Die Welt, die Thoreau beobachtete und als Symbol interpretierte, war natürlich und kein Produkt des menschlichen Geistes. Durch die Verankerung des Selbst in der Natur gewann Thoreau einen metaphysischen Standpunkt, von dem aus das Zivilisatorische quasi aus der Distanz beurteilbar wurde. Thoreau fand in der Natur eine Warte, von der aus er das Treiben der Menschen im Ganzen betrachten, analysieren und kritisieren konnte. Benjamin Sachs dagegen spaziert nicht durch den Wald, sondern durch den Großstadtschungel, und die Symbole dieser Welt sind Produkte der Zivilisation, die ihm keine Position außerhalb des Systems vermitteln. Sachs befindet sich mitten im Leviathan, und die Abwesenheit des autarken Standpunkts, die Abwesenheit einer in der Natur verwurzelten Identität, verurteilt Sachs' Mission der Veränderung der Welt zum Scheitern. Auster beschreibt die Orientierungslosigkeit in einer relationalen Welt durch den Verlust eines Kompaß. Die Anekdote aus Sachs' fiktivem Buch, die Peter Aaron nacherzählt und interpretiert, führt den Kompaß als Symbol in die Geschichte ein:

Emma Lazarus goes to Concord, Massachusetts, to stay as a guest at Emerson's house. While there, she is introduced to Ellery Channing, who accompanies her on a visit to Walden Pond and talks about his friendship with Thoreau (dead now for fourteen years). [...] At their last meeting, Channing hands her a gift, which he tells her not to open until she is on the train heading back home. When she unwraps the parcel, she finds a copy of Channing's book on Thoreau along with [...] Thoreau's pocket compass. [...] Although it isn't said in so many words, the message couldn't be clearer. America has lost its way. Thoreau was the one man who could read the compass for us, and now that he is gone, we have no hope of finding ourselves again. (*LEV* 38 - 39)

Der Verlust des Kompaß wird zum Symbol für den Verlust des Zugangs zur Natur als inspirativer Quelle. Eine Rückkehr zur Natur ist keine Alternative mehr; Benjamin Sachs geht im Wald spazieren und wird quasi vom Erdboden verschluckt: „He went out for a walk one afternoon in the middle of September, and the earth suddenly swallowed him up. [...] From that day on he never wrote another word“ (*LEV* 142). Zu sehr ist Ben mit seinen Gedanken und seiner Identität in zivilisatorischen Mechanismen verankert:

Once he entered the woods [...] he became distracted. Instead of looking at the leaves and migrating birds, he started thinking about his book. Passages he had written earlier that day came rushing back to him [...]. He kept on walking, thrashing through the dead leaves and thorny underbrush, talking out loud to

himself, chanting the words of his book, paying no attention to where he was. [...] Sachs had never been much of a woodsman, and without a compass to orient his position, he couldn't tell if he was traveling east or west or north or south. (*LEV* 147 - 148)

Der Hinweis darauf, daß ein Kompaß bei der Orientierung im Wald geholfen hätte, stellt die Verbindung zur Anekdote über Thoreaus Kompaß und Peter Aarons Interpretation dieser Anekdote her: Thoreau konnte noch in der Natur lesen und sich in ihr zurechtfinden. Sachs ist die Stadt gewohnt und verläuft sich. Er begibt sich nur körperlich in die Natur und ist mit seinen Gedanken woanders. Nicht nur Thoreaus Kompaß sondern auch die Lektüre von Thoreaus Essay „Walking“ hätte Ben Sachs weitergeholfen:

In my afternoon walks I would fain forget all my morning occupations and my obligations to society. But it sometimes happens that I cannot easily shake off the village. The thought of some work will run in my head, and I am not where my body is, —I am out of my senses. [...] What business have I in the woods, if I am thinking of something out of the woods? (*WT* 663)

Aber selbst Thoreau verlief sich dann und wann, bei schlechtem Wetter und in der Dunkelheit. Er schreibt in *Walden*: „It is a surprising and memorable, as well as valuable experience to be lost in the woods any time [...]. Every man has to learn the points of compass again as often as he awakes [...]. Not till we are lost [...] do we begin to find ourselves, and

realize where we are and the infinite extent of our relations“ (459). Für Ben Sachs beginnt ein neues Leben, als er am anderen Ende des Waldes im Affekt einen Terroristen erschlägt, dessen Leben er später als „Phantom of Liberty“ fortzuführen versucht. Aber es ist nur folgerichtig, daß Sachs zugrunde geht, da er sich nicht vom Leviathan befreien kann, den er bekämpft.

Wie auch in *City of Glass* beschreibt Auster die Situation des modernen Menschen als in erster Linie im Kontext der Kultur existent. Parallel dazu sind Gedanken und Worte meist keine Eingebungen aus einer spirituellen Quelle mehr, sondern kalkulierbare Effekte kultureller Prägung. Worte stehen nicht mehr für natürliche Tatsachen, wie Emerson meinte, sondern sie stehen für gar nichts. Sie sind Teil eines Lexikons, das die Bedeutungen der Worte aus sich selbst bezieht. Als Ben Sachs noch in Harmonie mit seiner Umwelt lebt, spaziert er nur durch die Stadt, in der er sich auskennt, und die seiner zivilisierten Identität entspricht:

He worked when the spirit moved him [...] and the rest of the time he roamed free, prowling the streets like some nineteenth-century *flâneur*, following his nose wherever it happened to take him. [...] This helped him as a writer, [...] since his best ideas always seemed to come to him when he was away from his desk. In that sense, then, everything fell into the category of work for him. (LEV 40 - 41)

Der Spaziergang durch die Stadt plaziert das Individuum mit den Sinneseindrücken von Häusern, Straßen und dem Lärm von Maschinen in einen zivilisatorischen, kulturellen und historischen — gemachten — Kontext. Das Werk von Ben Sachs bezieht sich auch nicht auf die Natur, wie man das von einem Autor erwarten könnte, dessen Vorbild Thoreau ist. Aber im fiktiven Roman *The New Colossus* läßt Sachs historische Gestalten in fiktiven Situationen aufeinandertreffen, so daß er sich mit seinen Texten auf die literarische und historische Kultur bezieht. Auch als er beginnt, Essays zu schreiben, wählt er seine Themen immer aus dem Bereich des Zivilisatorischen: „He began writing essays [...] on a countless variety of subjects: politics, literature, sports, history, popular culture, food [...]“ (*LEV* 48). Ben Sachs ist also das *Update* eines Thoreau, für den die Kultur an die Stelle der Natur getreten ist.

Das Motiv des ziellosen Spazierens ist nun schon mehrfach erwähnt. Wenn Auster seine Figur als „nineteenth-century *flâneur*“ beschreibt, dann denkt man an Quinns Inspiration, an Thoreaus „Walking“ und an Poes „The Man of the Crowd“. Über den Fremden, den Poes Erzähler zu lesen versucht, sagt Walter Benjamin: „Dieser Unbekannte ist d e r Flaneur“.¹⁰⁸ Flanieren war im Paris des neunzehnten Jahrhunderts große Mode, und es bedeutete das gemächliche, schauende

¹⁰⁸ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, ed. Rolf Tiedmann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969): 50.

und denkende Spazieren durch die Passagen. Der Pariser Flaneur bewegte sich bedächtig:

Müßig geht er als eine Persönlichkeit; so protestiert er gegen die Arbeitsteilung, die die Leute zu Spezialisten macht. Ebenso protestiert er gegen deren Betriebsamkeit. Um 1840 gehörte es vorübergehend zum guten Ton, Schildkröten in den Passagen spazieren zu führen. Der Flaneur ließ sich gern sein Tempo von ihnen vorschreiben. Wäre es nach ihm gegangen, so hätte der Fortschritt diesen pas lernen müssen.¹⁰⁹

Sachs flaniert durch New York, nicht eben eine gemütliche Passage; er braucht die Menge und das Chaos der Großstadt um sich, um für seine Arbeit Inspiration zu sammeln. Daß Sachs später im Wald beim Spaziergang vom Erdboden verschluckt wird, liegt am Fehlen der Menge, der Zivilisation oder der symbolischen, kulturellen Ordnung. Es ist wie bei Poe (und infolgedessen auch bei Baudelaire): „Der Flaneur ist für Poe vor allem einer, dem es in seiner eigenen Gesellschaft nicht geheuer ist. Darum sucht er die Menge“.¹¹⁰

Die Problematik des Standpunkts innerhalb der Kultur wird von Auster durch die Anekdoten um die Freiheitsstatue illustriert. Sachs erinnert sich gemeinsam mit seiner Mutter, wie er als etwa Siebenjähriger mit ihr

¹⁰⁹ Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. 57.

¹¹⁰ Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. 50.

die Freiheitsstatue besuchte. Auster benutzt hier wieder Thoreaus Motiv neuer Kleidung als Symbol für Anpassung und Fremdbestimmung (wie bereits bei Quinn und Blue in der *New York Trilogy*). Seine Mutter zwingt Ben, sich für den Ausflug besonders hübsch anzuziehen: „I didn’t want to look like an angel. I wanted to look like a regular American boy“, beschwert sich Sachs bei seiner Mutter. „I begged to wear something else, but you refused to budge. [...] There we were, about to pay homage to the concept of freedom, and I myself was in chains“ (*LEV* 33).

Der Aufenthalt im Innern der Statue selbst wird zu einer Art transzendentalistischem Erlebnis der furchtbaren Art: Sachs’ Mutter bekommt Höhenangst auf den engen Stufen und bewältigt den Weg herunter nur mit äußerster Mühe. Im Gegensatz zu Emersons Inspirationserlebnis („Standing on the bare ground, —my head bathed by the blithe air and uplifted into infinite space“) stehen Sachs und seine Mutter nicht auf festem Erdboden und haben den Himmel über sich, sondern sie stecken in einem Stahlgerüst hoch über dem Boden und sind rundherum von dem Gebäude eingeschlossen. Bens Mutter erzählt: „[The staircase] was the narrowest, twistingest little set of iron rungs [...]. It was pure nothingness around. [...] I got all weak inside, I had the cold sweats“ (*LEV* 34). Hier wird auch der Titel des Buches, *Leviathan*, verständlich:

wie in Hobbes' Bild vom Staat als dem allesverschlingenden Chaosdrachen wird Ben Sachs von seiner Zivilisation verschluckt.

Sachs entschließt sich später, seinen Platz in dieser Welt als „Phantom of Liberty“ zu suchen und Nachbildungen der Freiheitsstatue in die Luft zu sprengen. In einer britischen Rezension lautet das Urteil darüber: „An old 1960s radical then? Just another misfit? [...] The sign resists being turned into a mythic signifier“¹¹¹. Man kann aber aus dem Scheitern von Sachs mehr machen, wenn man das Symbol der Freiheitsstatue, seine Geschichte und Bedeutung genauer untersucht, und wenn man das Fehlen eines metaphysischen Standpunkts als ein Thema von *Leviathan* im Hinterkopf behält.

Die Freiheitsstatue steht zunächst natürlich für Freiheit. Aber die Historiker streiten sich zum Beispiel darüber, ob Bartholdi, der künstlerische Vater der Statue, sein Werk nach dem Motiv seiner Mutter oder einer Prostituierten entworfen hat. Kaja Silverman erläutert diese Ambivalenz in einem Aufsatz über die symbolische Bedeutung der Freiheitsstatue und beschreibt die Begehbarkeit der Figur als Eindringen in ihr leeres Inneres: „The implication is obvious: although *Liberty seems* to be a mother, she is *in fact* a prostitute.“¹¹² Dabei steht die Prosti-

¹¹¹ Julia O'Faolain, „The Phantom of Liberty“ in *Times Literary Supplement* 23 (October 1992): 20.

¹¹² Kaja Silverman, „Liberty, Maternity, Commodification“ in *The Point of Theory: Practices of Culture Analysis*, ed. Bal-Mieke (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1994): 28.

tution für den Ausverkauf der Freiheit. Denn die Statue dient als bekanntes Symbol seit jeher als beliebtes Zugpferd für Werbeaktionen verschiedenster Industriezweige:

Contained within sign-value and mechanical reproduction long before she was even assembled, Liberty has necessarily been always-already within commodification as well. As early as 1875 Bartholdi offered his statue as a logo to the French business world [...]. Since then Liberty has been part of the marketing campaign for hundreds of goods, from T-shirts, posters, and commemorative coins to perfumes [...].¹¹³

In genau diesem Licht erscheint die Freiheitsstatue in *Leviathan*. Sachs macht seine erste Erfahrung mit der Freiheitsstatue in Begleitung seiner Mutter, und unmittelbar bevor er zum „Phantom of Liberty“ wird, lebt er mit einer ehemaligen Prostituierten zusammen. Warum scheitert Sachs' Feldzug gegen die Prostitution der Freiheit? Auf einer tieferen Ebene scheitert dieser Feldzug, weil die Forderungen von Sachs unklar sind, weil er keine Position außerhalb des Systems einnehmen kann, von der aus er seine Kritik begründen und formulieren kann. Verwoben mit dem System, das er sabotiert, muß er sich letztlich selbst sabotieren. Auf der oberflächlicheren Ebene der Geschichte beschreibt Auster diese Zusammenhänge, indem er das „Phantom of Liberty“ selbst zum Zugpferd kapitalistischer Motive werden läßt, was Sachs nicht erkennt:

¹¹³ Silverman, “Liberty, Maternity, Commodification” in *The Point of Theory*: 31.

In the past few months, the Phantom of Liberty had been the subject of editorials and sermons. [...] Phantom of Liberty T-shirts and buttons were on sale in novelty shops [...] and just last month two strippers in Chicago had presented an act in which the Statue of Liberty was gradually disrobed and then seduced by the Phantom. He [Sachs] was making a mark, he said, a much greater mark than he had ever thought possible. (*LEV* 234)

Der Terrorist Sachs kann seine Botschaft also nur auf den Kommunikationswegen des Systems verbreiten, das er sabotieren will. Die gesellschaftlichen und zivilisatorischen Strukturen schlucken das terroristische Element und integrieren den Anschlag gegen sie, so daß Sachs' Aktionen schließlich denen dienen, gegen die sie gerichtet waren. Nur erkennt er nicht, wie sehr er sich in die Strukturen des Kapitalismus und der amerikanischen Zivilisation fügt. Deswegen sprengt er sich selbst. Deswegen findet er sich in der Natur nicht zurecht. Er steht mit beiden Beinen auf dem System, das er zerstören will — wenn die Konnotation der Natürlichkeit nicht wäre, könnte man sagen, daß er den Ast absäge, auf dem er sitzt. Die Charakterisierung als „just another misfit“ trifft also auf Sachs nicht zu, denn er paßt ja nur zu gut ins System.

Hier liegt das Neue an *Leviathan* gegenüber *The Locked Room*: die Unausweichlichkeit des Zivilisatorischen wird an der Figur des Terroristen, der seine Botschaft per Radio, Fernsehen und Souvenirverkauf

kommuniziert, verdeutlicht. Die transzendentalistischen Grundmotive der Natur als Alternative werden explizit und deutlich erwähnt: Thoreau dient als Vorbild, und sein Kompaß wäre uns als Orientierung ein Ausweg. Bilder von Poes „Man of the Crowd“ verdüstern den folgenschweren Spaziergang des Flaneurs, der wie Thoreau sein möchte.

Moon Palace ist nicht so offenbar als Neuauflage einer bereits erzählten Geschichte erkennbar. Dort geht es um einen Lebensabschnitt und den Neuanfang des Protagonisten Marco Stanley Fogg, der mit Terrorismus nichts zu schaffen hat und nicht einmal Schriftsteller ist.

4.2 MOON PALACE: GENEALOGIE UND KONTINGENZ

Die auffälligste Eigenheit in *Moon Palace* ist des Protagonisten zufälliges Auffinden seiner Vorfahren: Marco Stanley Fogg wächst bei einem Onkel auf und findet nach vielen Wirren durch pure Zufälle seinen Großvater und seinen Vater. Nach deren Tod und dem Ende des Romans beginnt Marco ein neues Leben.

Steven Weisenburger sieht den Plot als Karikatur der literarischen Genealogie-Konventionen: „[...] one aim of Auster’s technique is to push those conventions over the top.“¹¹⁴ Wie Ben Sachs in *Leviathan* keinen

¹¹⁴ Steven Weisenburger, “Inside *Moon Palace*” in *Review of Contemporary Fiction*,

Standpunkt jenseits der Kultur und Zivilisation findet, so finde Marco Stanley Fogg nicht aus seiner eigenen Verwandtschaft heraus — die Menschen, die er trifft, seien keine Verbindung zu etwas außerhalb seines Selbst, sondern nur zu seinen Vorfahren:

Marco begins his tale in New York, with “no evidence” of paternity and thus “a blank” [...] where his genealogy should be. It ends in Los Angeles, having filled that gap through a quest for paternal origins, a quest Marco never in fact intended but one that readers (like Marco) rather systematically and authoritatively reconstruct. [...] One point of reproducing Marco’s heritage [...] is to stress its profoundly ingrown effects. This genealogy simply fails to exfoliate in any natural way. Instead it collapses inward on Marco and thus approaches a near erasure [...].¹¹⁵

Auch Bernd Herzogenrath konzentriert sich in seiner Arbeit *An Art of Desire: Reading Paul Auster* auf die Verwendung und Verfremdung genealogischer und anderer Konventionen (nämlich des Genres der *picaresque novel*). Es ist aber auch wahr, daß das Auffinden seiner Vorfahren für Marco nichts Negatives bedeutet, sondern daß es in gewissem Sinne eine Metapher der Selbstfindung ist. Dieser Selbstfindungsprozeß wird durch die Ablösung Marcos von der symbolischen Ordnung initiiert: sein Onkel stirbt, und Marco zieht sich aus der Welt zurück.

Frühjahr 1994: 73.

¹¹⁵ Weisenburger, “Inside *Moon Palace*” in *Review of Contemporary Fiction*: 72.

Marco Stanley Fogg schreibt seine Geschichte selbst. Sein Onkel Viktor erklärt ihm den Gleichklang der Initialen „M. S.“ seines Vornamens mit dem Kürzel für „Manuskript“ so: „Every man is the author of his own life [...]. The book you are writing is not yet finished. Therefore, it's a manuscript. What could be more appropriate than that?“ (MP 7). Wenn Marco die Geschichte seines Lebens selbst erzählt (er ist auch der Erzähler von *Moon Palace*), und wenn seine Vorfahren ihre Überflüssigkeit für den Roman keine Zeile überleben, dann muß das nicht unbedingt die Parodie von Konventionen beinhalten, aber sicher einen Kommentar zu ihnen.

Genealogie beinhaltet die Annahme zeitlicher Kontinuität und Kausalität: der Vater zeugt den Sohn und bestimmt sein Wesen und seine Zukunft nicht unerheblich. „Autoren können [...] mit der Sprache Text zeugen“¹¹⁶, und ihr Kind, die Erzählung, ist selbstverständlich durch diesen Akt determiniert. William Faulkner beschrieb die Familie als autoritäre Instanz und setzte sie als Symbol für die Tätigkeit des Erzählens ein: „Faulkner und Morrison empfinden den Akt der Familiengründung und den Akt des Erzählens als vergleichbare Akte der Autorität“¹¹⁷. Faulkner übertrug die wankende Herrschaft des Vaters auf die

¹¹⁶ Goetsch, Paul, „Donald Barthelme's *The Dead Father*“ in *Studien zur englischen und amerikanischen Prosa nach dem ersten Weltkrieg: Festschrift für Kurt Otten zum 60. Geburtstag*, eds. Maria Diedrich und Christoph Schöneich (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986): 200.

¹¹⁷ Karin Pelzer, *Autorschaft, Paternität und Text in den Werken William Faulkners*

Erzählstimme und ihren „Versuch [...], die Kontrolle über den Text als Ganzes zu gewinnen“¹¹⁸. Parodie der Genealogie findet sich etwa in Nabokovs *Ada, or Ardor: A Family Chronicle*, in der Van Veens Erzählung seiner inzestuösen Lebensgeschichte von Eingriffen des ‘Herausgebers’ Ronald Oranger und von Änderungsvorschlägen seiner großen Liebe und kleinen Schwester Ada unterbrochen wird. Mit Anagrammen bringt Nabokov sich als Autornamen in die Fiktion („Van’s Book“ ist bis auf das ‘s’ ein Anagramm von „Nabokov“¹¹⁹). John Barth spielt gerne mit dem *written self*, dem vom Leser gedachten Vater des Texts; wie Poe in „MS Found in a Bottle“ ist auch Barths *Giles Goat-Boy* verwaist: „John Barth explicitly disowns the novel of his own begetting and presents it as a found series of computer tapes“¹²⁰. Ähnliches geschieht in Barths *Lost in the Funhouse*, wo sich der Leser den erzählerischen Rahmen (quasi als „Stiefvater“¹²¹ des Texts) wie einen Laufstall für die Protagonisten selbst zusammenbasteln muß. Patricia Tobin erklärt die apokalyptische Vision in der Tendenz zum

und *Toni Morrisons* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1992): 4.

¹¹⁸ Pelzer, *Autorschaft, Paternität und Text in den Werken William Faulkners und Toni Morrisons*: 61.

¹¹⁹ Vgl. Hans-Bernhard Moeller, „Vladimir Vladimirovic Nabokov“ in *Hauptwerke der amerikanischen Literatur*, ed. Henning Thies (München: Kindler, 1995): 697.

¹²⁰ Patricia Drechsel Tobin, *Time and the Novel. The Genealogical Imperative* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978): 195.

¹²¹ Goetsch, „Donald Barthelme’s *The Dead Father*“ in *Studien zur englischen und amerikanischen Prosa nach dem ersten Weltkrieg: Festschrift für Kurt Otten zum 60. Geburtstag*: 200.

Autoritätsverlust: „The disappearance of God, the end of history, the demise of man, the death of the novel, the murder of the father — these are the apocalyptic phrases by which we now measure the passage of our culture through time“.¹²²

Moon Palace ist nicht so apokalyptisch. Schon in der *New York Trilogy* baut Auster den ‘Vater’ der Fiktion mit in den Text, unterscheidet ihn aber durch die unklare auktoriale Position von einem bestimmenden und mächtigen Gott. Der Vater ist bei Auster der Schöpfer und nicht mehr. Wie er über Pinocchio schreibt: „Pinocchio’s being precedes his body: his task throughout the book is to find it, in other words to find himself, which means that this is a story of becoming rather than of birth [...]“ (IS 132). Marco findet sich wie Pinocchio selbst, ohne Geburtshilfe von Vater oder Autor. Marco findet eine authentische Identität und wird durch die zufällige Begegnung mit seinen Vorfahren nicht nachträglich festgelegt oder eingeschränkt.

Den Prozeß der Selbstfindung beschreibt Auster wieder anhand und in Abgrenzung zu transzendentalistischen Ideen. Marco entschließt sich, gar nichts mehr zu tun, und erklärt: „I decided that the thing I should do was nothing [...]. This was nihilism raised to the level of an aesthetic proposition“ (MP 20 - 21). Das erinnert natürlich stark an Melvilles untätigen Bartleby, aber auch an Emersons Aufforderung,

¹²² Tobin, *Time and the Novel. The Genealogical Imperative*: 192.

lieber nichts zu tun als ohne Überzeugung zu arbeiten: „I can sit in a corner and *perish* [...], but I will not move until I have the highest command [...]“ (204). Marco nimmt seinen Entschluß sehr ernst und verliert durch seine Untätigkeit nicht nur (fast) alle Freunde und seine Wohnung, sondern er zwingt sich zur Passivität, bis er schließlich beinahe verhungert. In dieser Phase der Einsamkeit und des Hungers (die an Quinns stoisches Warten auf die Rückkehr des verrückten Stillman in der *New York Trilogy* erinnert) läßt Auster ihn transzendentalistische Inspirationserlebnisse haben:

Like an epileptic on the brink of a seizure, I had entered that strange half-world in which everything starts to shine, to give off a new and astonishing clarity [...].

One thought kept giving way to another into ever larger masses of connectedness. [...] It went on and on like that, and the more I opened myself to these secret correspondences, the closer I felt to understanding some fundamental truth about the world. (*MP* 31 - 33)

Was Auster mit der Anspielung auf einen epileptischen Anfall als Täuschung klassifiziert, ist die transzendentalistische Idee des Zusammenhangs aller Dinge in der All-Seele. Diese Idee spielt in allen Romanen Austers eine wichtige Rolle, und daß er sie hier verspottet, hängt damit zusammen, daß Marco seine Geschichte selbst erzählt und daher seine Gedanken nicht durch einen rationaleren Erzähler relativiert wer-

den können. (In *Leviathan* kann Peter Aaron als rationaler Filter für Ben Sachs' Gedanken dienen, in *The Locked Room* entsprechend). Damit der Leser weiterhin Vertrauen zum Bericht von Marco hat, muß klar gemacht werden, daß er zum Zeitpunkt des Erzählens mit beiden Beinen fest auf dem Boden steht. Wie in Poes unlesbaren Hieroglyphen und Handlungen in „The Man of the Crowd“ oder in *The Narrative of Arthur Gordon Pym* versucht Auster, den Leser dazu zu bringen, die Möglichkeit eines jenseitigen Zusammenhangs zu erwägen, indem er bodenständig erklärt, diese Vorstellung sei wie ein epileptischer Anfall. Marco erklärt sich selbst für unzurechnungsfähig, damit der Leser das nicht tut.

Die „masses of connectedness“, von denen Marco — wie schon der Erzähler in *The Locked Room* — spricht, sind ein wichtiges Thema, obwohl Marco sie selbst diskreditiert. Emerson beschreibt sie in seinem Essay „History“ so: „Every thing the individual sees without him corresponds to his states of mind, and every thing is in turn intelligible to him, as his onward thinking leads him into the truth to which that fact or series belongs“ (247).

Und Auster sagt in seiner ersten Autobiographie *The Invention of Solitude* über sich selbst: „Each thing that fell before his [„A.'s“ = Auster's] eyes seemed to be no more than an image of what was inside him“ (IS 102). Daran, daß Auster im zweiten Teil seiner autobiographischen Erzählung von sich selbst in der dritten Person spricht, erkennt

man seine Technik der Distanzierung von transzendentalistischen Gedanken. Metaphysische Ideen kann man einem breiten Publikum nur vermitteln, wenn man selbst vom Verdacht des Aberglaubens und der religiösen Spinnerei frei ist.

Die Lebensgeschichte von Marco Stanley Fogg und seinen Vorfahren ist ungewöhnlich und gesteuert von eigenartigen Zufällen, auch wenn Marco selbst immer wieder betont, daß es sich nur um Zufälle und sonst nichts handele. Zum Beispiel als Marco hungrig und völlig pleite durch die Straßen von New York irrt und zufällig zehn Dollar findet:

I suddenly looked down and saw a ten-dollar bill lying at my feet. I was too shaken to know how to react. My mind was already in a tumult, and rather than simply call it a stroke of good luck, I persuaded myself that something profoundly important had just happened: a religious event, an out-and-out miracle. (*MP* 51)

Ob er nun geistig angeschlagen ist oder nicht, jedenfalls spricht sein weiterer Werdegang eine eindeutige Sprache: Marco lernt seine Retterin in der Not und spätere große Liebe Kitty Wu nur kennen, weil er zufällig dasselbe T-Shirt wie sie trägt. Ein Mitbewohner von Kitty stellt die beiden einander vor und erklärt: „You’re wearing the same shirt she is. It made me think you must be connected to her somehow“ (*MP* 35). Später, nachdem Marco aus seiner Einsamkeit wieder in die Welt zurückgefunden hat, antwortet er auf die Anzeige eines im Rollstuhl sitzenden alten

Mannes, der einen Betreuer sucht — und wie sich herausstellt, ist dieser Mann Marcos Großvater, durch den er dann auch seinen Vater kennenlernt. Als Leser eines Romans sieht man all diese glücklichen Zufälle natürlich als Zeichen, als Folge von Marcos mutiger Einsamkeit. Als Autor streut man natürlich nur deshalb so viele folgenschwere und doch alltägliche Zufälle in den Plot, damit die Leser sich fragen, warum sie in einem Buch so schnell als Zeichen interpretieren, was sie in der Realität für Zufall halten würden.

In Marcos Phase der Isolation bringt Auster dem Leser wieder seine Gedanken zum Einfluß der Umgebung auf die Seele näher, wenn er Marco von den Bauwerken der Stadt in die Natur des Central Park ziehen läßt. Was Ben Sachs in *Leviathan* nicht gelingt, nämlich einen Standort außerhalb seiner Zivilisation zu finden, das gelingt Marco, und der Leser interpretiert diesen Erfolg als Ursache für die vielfältigen Zusammenhänge und bedeutungsvollen Zufälle, die er erlebt. Die Stadt als Umgebung steht in *Moon Palace* wieder stellvertretend für die symbolische Ordnung bei Lacan, und die Natur als Zugang zur All-Seele. In der Stadt richtet man sein Verhalten danach, was die Passanten und Mitbürger erwarten — wie das Baby vor dem Spiegel identifiziert man sich mit Äußerlichkeiten. In der Natur fühlt man sich weder beobachtet noch beurteilt und kann daher der eigenen Identität näher kommen. Marco beschreibt das so:

[Central Park] offered me the possibility of solitude, of separating myself from the rest of the world. In the streets, everything is bodies and commotion, and like it or not, you cannot enter them without adhering to a rigid protocol of behavior [...].

By contrast, life in Central Park allowed for a much broader range of variables. No one thought twice if you stretched out on the grass and went to sleep in the middle of the day [...].

If the streets forced me to see myself as others saw me, the park gave me a chance to return to my inner life. (*MP* 56 - 58)

Die Beschreibung des Verhaltenskodex auf der Straße erinnert an Emersons 'decorum' und beschreibt die Art des Verhaltens „that is shaped to meet the expectations of others“¹²³.

Während seines Aufenthalts im Park hat Marco zumeist unver-
schämtes Glück und wird von kleinen Geschenken von Parkbesuchern
am Leben erhalten, immer wenn er glaubt, den Hunger nicht mehr ertra-
gen zu können. Diese Zufälle werden von Auster nicht mehr als Fehl-
interpretationen eines verwirrten Geistes dargestellt: „Unexpected things
kept happening to me in there, things that seem almost impossible to me
as I remember them now“ (*MP* 56). Hier ist die Phantasie des Lesers
gefragt, dessen Auge während der Lektüre von Austers Büchern ohnehin
mehr und mehr für diese eigenartigen Zufälle geschärft wird.

¹²³ William E. Bridges, "Transcendentalism and Psychotherapy: Another Look at Emerson" in *American Literature* 41 (1969): 161.

Vielleicht könnte Marco im Park glücklich leben, aber selbst mit der Unterstützung durch die Geschenke von Parkbesuchern und mit der Möglichkeit, sich in der Bibliothek aufzuwärmen, ist auch Marco nicht für das schutzlose Überleben in der Natur gebaut. Sein Leben im Park kommt der Perfektion von Thoreaus Projekt nahe, sich vollends in die Natur zu begeben. Aber ohne Dach über dem Kopf ist allein schon die Witterung auf Dauer nicht zu ertragen. Marco ist von Fieber und Hunger halbtot, als Kitty Wu und sein Freund Zimmer ihn finden.

Marcos Nihilismus erinnert natürlich auch an Bartleby, und das Bild von Marco im Central Park ähnelt dem des toten Bartleby im Gefängnishof: „Strangely huddled at the base of the wall, his knees drawn up, and lying on his side, his head touching the cold stones, I saw the wasted Bartleby“ (9: 44). Bartleby ist eingemauert (erst im Büro des Erzählers, dann im Gefängnis), und Marco befindet sich im Central Park — der allerdings wiederum von der Stadt eingemauert ist.

Die Initiation in eine Welt jenseits der Einsamkeit, in der man die Wirklichkeit aus der Distanz sieht und Zusammenhänge erkennt, wird hier (wie schon in *City of Glass*) unter anderem auch durch zerbrechende Eier symbolisiert. Lacan beschreibt die Person, die sich in die symbolische Ordnung fügt, als zerbrechendes Ei („hommage“), und Austers Eier kann man als Zeichen für das Wabern zwischen dem

Imaginären und dem Symbolischen auffassen. Marcos Leben, seine Verbindungen zur Welt, zerbrechen:

The two eggs I was about to place in a pot of water and boil up for my daily meal slipped through my fingers and broke on the floor. Those were the last two eggs of my current supply, and I could not help feeling that this was the cruelest, most terrible thing that had ever happened to me. The eggs landed with an ugly splat. I remember standing there in horror as they oozed out over the floor. The sunny, translucent innards sank into the cracks, and suddenly there was muck everywhere, a bobbing slush of slime and shell. (MP 43)

Das Ei dient in *Moon Palace* durch den ganzen Text hinweg nicht nur als Vergleichsobjekt für den Mond, sondern immer auch als Zeichen für die Einfügung oder das Ausklinken aus der kulturellen Umgebung. Marcos Vater Solomon Barber ist unglaublich fett und zieht so die Abneigung seiner Umgebung auf sich. Lange Zeit macht ihn das unglücklich und unzufrieden mit sich selbst, weil er sich häßlich und unförmig vorkommt. Er muß aber feststellen, daß ihm zum Selbstmord doch der letzte Wille fehlt. Er ändert die Einstellung zu sich selbst, indem er sein Selbstbild nicht mehr daran festmacht, wie er anderen erscheint. Ganz nebenbei fügt Auster das Ei in die Beschreibung dieses Prozesses

He [Marco's father, Solomon Barber] was no longer going to cringe from himself, he was no longer going to let others

determine who he was. For the next four months, he ate his way to the brink of oblivion. [...] He was alone now, entirely separate from everyone: a bulbous, egg-shaped monad plodding through the shambles of his consciousness. But he no longer feared this isolation. By plunging into the chaos that inhabited him, he had become Solomon Barber at last, a personage, a someone, a self-created world unto himself. (MP 242)

Das Thema bedeutungsvoller Zufälle in Stadt und Natur wird mit der Geschichte von Marcos Großvater Effing wieder aufgenommen. Als junger Maler unternimmt Effing (der zu dieser Zeit noch Barber heißt) eine Expedition in den Grand Canyon, wo Expeditionsleiter und Reisebegleitung ihn im Stich lassen beziehungsweise sterben. Zufällig findet er die verlassene Höhle eines Einsiedlers, in der genug Lebensmittel für einige Monate sind, so daß das Problem des Überlebens in der Natur gelöst ist: Nahrung und Schutz sind vorhanden. Barber findet in seiner Einsamkeit eine neue Beziehung zur Natur und zu seiner Kunst, da die Natur ihn inspiriert. Auch das Problem der *double consciousness* ist gelöst. Was Barber malt, wird nie jemand sehen, so daß er sich nie mit seinem *painted self* auseinandersetzen muß. Unabhängig von dem Bild, das andere von ihm haben, kann er sich ganz seiner Inspiration widmen:

First, there was the fact that no one would ever see these paintings. That was a foregone conclusion, but rather than torment Effing with a sense of futility, it actually seemed to

liberate him. He was working for himself now, no longer burdened by the threat of other people's opinions [...]. He untaught himself the rules he had learned, trusting in the landscape as an equal partner [...]. He was no longer afraid of the emptiness around him. The act of trying to put it on canvas had somehow internalized it for him, and now he was able to feel its indifference as something that belonged to him, as much as he belonged to the silent power of those gigantic spaces himself. (MP 170)

Auch wenn keine direkte Anspielung auf den „transparent eye-ball“ in dieser Passage vorkommt, so ist diese Beschreibung doch offensichtlich die einer transzendentalistischen Inspiration, die aus der Reduktion des Wesens auf die Wahrnehmung entsteht. Natürlich sind Effings Bilder geniale Kunstwerke, und natürlich bekommt niemand diese Bilder je zu Gesicht. Immerhin, die Vorbedingung zur Genialität, die Einsamkeit, der unmittelbare Kontakt zur Natur und die Unabhängigkeit von der Beurteilung anderer sind die gleichen Vorbedingungen, die Emerson formuliert: „What I must do is all that concerns me, not what the people think. This rule [...] may serve for the whole distinction between greatness and meanness“ (263).

Die Beziehung des Individuums zu seiner Umgebung — die Form, in der die Umgebung das Individuum determiniert — ist zentral für alle Bücher von Paul Auster. Die Charaktere wabern zwischen einer naturbelassenen und einer künstlichen Umgebung und verändern sich

dabei. Die Natur inspiriert im Individuum eine intakte Identität, aber der Mensch ist in der Natur nicht überlebensfähig. Selbst Thoreau mußte sich eine Hütte bauen und konnte den Kontakt zur Natur nie so unmittelbar machen, wie er das wollte. Die selbstgemachte Umgebung schließt die Gedanken kurz, sie verweist nur wieder auf den Menschen selbst. Sie ist wie Poes „House of Usher“ ein Spiegel der verwinkelten, labyrinthischen und ungesunden Psyche. Auster ist allerdings kein Kulturpessimist, sondern er spielt mit Bildern für die unterschiedlichen Einflüsse unterschiedlicher Umgebungen, und letztlich ereignen sich im zivilisatorischen Umfeld auch jene eigenartigen Zufälle, die Charaktere wie Marco retten. Städte und Bauwerke sind immerhin mittelbar natürlich, worauf Emerson ja auch immer wieder hingewiesen hat, und andere Menschen sind bei Auster nie nur Faktoren für die Determinierung der eigenen Person. Freunde sind in Austers Romanen generell — und in *Moon Palace* im besonderen — die Retter in der Not; Freunde in Austers Romanen verstehen einander zwar nicht wirklich, aber sie akzeptieren den anderen.

In *Moon Palace* hat Auster einen wunderschönen Einfall, das Thema der Lesbarkeit der Welt und des Einflusses der Umgebung auf das Individuum darzustellen — und dabei gleichzeitig die formal intertextuelle Anlage seiner Werke zu erklären: Marco erbt von seinem Onkel Viktor dessen Bibliothek. Die Bücher sind in Kisten verpackt, die Marco

in seiner kargen Wohnung als Möbelstücke verwendet (so daß die Bücher also seine Umgebung bilden). Marco öffnet diese Kisten nacheinander, entnimmt und liest ein Buch, und verkauft es dann, um an Geld zu kommen: „I was occupying the same mental space that Victor had once occupied—reading the same words, living the same stories, perhaps thinking the same thoughts“ (*MP* 22).

Die Texte werden hier zum Cyberspace; der Leser bewegt sich durch die Gedanken des Autors, und wenn zwei Leser sich durch die gleiche Gedankenwelt bewegen, dann schafft das zwischen beiden in gewisser Hinsicht eine Verbindung. Marco verliert sich immer mehr in diese Welt, und je mehr Bücher er liest, je mehr Kisten er öffnet, desto weniger Möbelstücke hat er in seiner Wohnung: „The room was a machine that measured my condition: how much of me remained, how much of me was no longer there“ (*MP* 24).

Auster selbst schafft mit seinen Romanen eine virtuelle Welt, in der die Leser nicht nur dem Autor selbst begegnen, sondern auch Repräsentationen der Natur und sogar Repräsentationen der Zivilisation, einer Art Meta-Zivilisation also. Die Querverbindungen von Austers Büchern zueinander, die auch denjenigen Lesern das Gefühl des *déjà lu* vermitteln, die sich nicht mit den Anspielungen auf Klassiker eines fremden Jahrhunderts befassen möchten, stellen den Leser vor das Rätsel eigenartiger Zufälle und Zusammenhänge, deren Interpretation eine

Glaubensfrage ist. Damit vermittelt Auster seinen Inhalt zusätzlich über die formale Anlage seines Werks. Die Querverbindungen zu Texten und Autoren der *American Renaissance* verbindet Austers Welt mit weiteren literarischen Werken, so daß die Gedankenwelt, durch die der Leser sich bewegt, riesige Ausmaße annimmt.

4.3 THE MUSIC OF CHANCE: DER UNGLÜCKLICHE NASHE

In *The Music of Chance* spielt nicht nur die Kontingenz eine entscheidende Rolle, auch das Thema der Bewegung durch reale und imaginäre, durch natürliche und zivilisatorisch geprägte Umgebungen wird wieder aufgenommen. Der Plot wird von Auster um die Themen gewoben, die ihn beschäftigen, und diese Themen bleiben.

Der Held in *The Music of Chance*, Nashe, begibt sich in seinem Saab in das Straßennetz und bereist kreuz und quer die USA. Wie Quinn in *City of Glass* bei seinen Spaziergängen durch New York, hat auch Nashe eine Einstellung zu seiner Reise, als sei er ein „transparent eyeball“. Nashe hat allerdings in der Einsamkeit seines Autos bereits eine große Distanz zu seinem Leben aufgebaut, er hat bereits die Distanz zur

Welt, um sie quasi von außerhalb zu betrachten. Er liest die Welt zunächst nicht, sondern er läßt sie durch sich hindurchströmen und gerät dadurch in einen Trance-Zustand: „Nothing around him lasted for more than a moment, and as one moment followed another, it was as though he alone continued to exist. He was a fixed point in a whirl of changes, a body poised in utter stillness as the world rushed through him and disappeared“ (*MC 12*).

Aber die Welt passiert Nashe nicht ohne Effekt, seine Trance entspricht in Emersons Worten (in der Beschreibung des Inspirationserlebnisses) dem Einfluß der All-Seele: „the currents of the Universal Being circulate through me“ (10). Dieser Zustand öffnet Nashe (wie alle anderen Charaktere in Austers Büchern) für die Erkenntnis des Zufalls als Zeichen. „[Nashe is] turning the visible world into a reflection of his own thoughts.“ (*MC 12*).

Nashe trifft auf Jack „Jackpot“ Pozzi, einen Pokerspieler im Unglück, und läßt sich darauf ein, in einer Pokerpartie zwischen Pozzi und den zwei bizarren Millionären Flower und Stone sein ganzes Geld — und seine Freiheit — zu investieren. Mit den beiden Millionären, ihren eigentümlichen Hobbies und ihrem Vorhaben, ein altes Schloß, das sie aus Europa importiert haben, in Form einer Mauer wiederaufzubauen, bringt Auster auf mehrfacher Basis metafiktionale Elemente in den Roman. Zunächst hat Stone das Hobby, eine „City of the

World“ zu bauen, das Modell einer Stadt, in der alle wichtigen Institutionen des menschlichen Lebens vorkommen. In diese Stadt soll dann auch noch das Haus von Flower und Stone eingebaut werden, und in diesem Haus das Zimmer, in dem die „City of the World“ steht. Deshalb muß dann also entsprechend kleiner auch ein Modell des Modells gebaut werden, das wiederum ein Modell des Modells des Modells der „City of the World“ enthält, und so weiter. Dieser Regress hat sein literarisches Pendant in der Intertextualität in dem Sinne, daß eine Geschichte eine Welt erschafft, in der es wiederum Schriftsteller gibt, die weitere Welten erschaffen und so weiter. Beides sind Repräsentationen von Repräsentationen, die sich exponentiell von der Realität wegbewegen.

Flowers Hobby ist das Sammeln von Objekten wie zum Beispiel „William Seward’s Bible. The cane used by Nathaniel Hawthorne after he broke his leg as a boy. A pair of spectacles worn by Voltaire“ (*MC* 83). Es handelt sich also um Objekte, die (wie eine Anspielung in einem Buch) auf Personen beziehungsweise deren Gedankenwelt verweisen. Zusammen haben Flower und Stone eine Schloßruine in Irland in ihre Einzelteile zerlegen und nach Amerika verschiffen lassen. Das ursprüngliche Schloß läßt sich aus den Steinen nicht wieder erbauen, da zu viele Teile fehlen. Also wollen Flower und Stone die zehntausend Steine zu einer Mauer zusammensetzen:

Rather than trying to reconstruct the castle, we're going to turn it into a work of art. To my mind, there's nothing more mysterious or beautiful than a wall. I can already see it: standing out there in the meadow, rising up like some enormous barrier against time. It will be a memorial to itself, gentlemen, a symphony of resurrected stones, and every day it will sing a dirge for the past we carry within us. (MC 86)

Damit ist diese Mauer natürlich wieder ein Pendant zur literarischen Welt der Intertextualität. Diese Idee, Stücke und Objekte althergebrachter Werke neu zusammensetzen und anstatt über die Fragmentierung oder fehlende Steine im Mosaik zu jammern, mit verschiedenen Möglichkeiten der Kombination dieser Fragmente zu spielen, entstammt dem postmodernen Geist. Daß Flower und Stone unbedingt eine Mauer bauen wollen, die sicherlich in den Augen der meisten Menschen kein besonders schönes Objekt darstellt, liegt an der Verschrobenheit der Millionäre und einem weiteren Thema des Buchs, der Versklavung. Dieses Thema ist aus der Pflichtbesessenheit der Figuren der *New York Trilogy* bereits bekannt.

Wie die „City of the World“ immer neue Versionen von sich selbst impliziert, so verhält es sich auch mit Austers intertextuellen Objekten: Flower und Stone werden von Auster mehrfach mit Stan Laurel und Oliver Hardy in Verbindung gebracht. Zunächst nennt Jack Pozzi sie so, als er Nashe davon erzählt, daß er mit ihnen pokern will:

“[...] You sit down with them, and it’s like playing with Laurel and Hardy.”

“Laurel and Hardy?”

“That’s what I call them, Laurel and Hardy. One’s fat and the other’s thin, just like old Stan and Ollie. They’re genuine peabrains, my friend, a pair of born chumps.”

(*MC* 30)

Nashe und Pozzi nennen die beiden im Verlauf der Geschichte immer wieder Laurel und Hardy, und als Nashe sie zum ersten mal sieht, denkt er:

Yes, Nashe thought, one was fat and the other was thin, but that was as far as the similarity went. Stone had a taut, emaciated look to him that recalled Fred Astaire more insistently than the long-faced, weeping Laurel, and Flower was more burly than rotund, with a jowly face that resembled some ponderous figure like Edward Arnold or Eugene Pallette rather than the corpulent yet light-footed Hardy. But for all those quibbles, Nashe understood what Pozzi had meant. (*MC* 69)

Schließlich sagt Auster selbst noch in einem Interview: „Flower and Stone are eccentrics, latterday versions of Laurel and Hardy“ (*AH* 333). Bis 1997 bedeutete diese Erklärung für Austers Leser nur, daß er Flower und Stone als komische, groteske Figuren angelegt hat. 1997 veröffentlichte Auster in *From Hand to Mouth* aber Beweise für sein frühes Scheitern in Form von den Theaterstücken, unter denen auch

„Blackouts“, die Vorlage von *Ghosts*, zu finden ist. Eines dieser Theaterstücke hat den Titel „Laurel and Hardy go to Heaven“, und in diesem grotesken und düsteren Stück (das stark an Beckett erinnert) sind Laurel und Hardy dazu verdammt, bis in alle Ewigkeit Steine nach einer obskuren Vorschrift zu einer Mauer zusammenzusetzen.

Mit den Figuren Flower und Stone in *The Music of Chance*, die Fragmente zu neuen Gegenständen zusammensetzen, baut Auster also selbst ein eigenes Fragment in die neue Geschichte ein. Hinzu kommen Teile transzendentalistischer Philosophie, Schreibtechniken von Poe, Anekdoten und Namen von Figuren aus Werken von Hawthorne und Melville — das sind die Bausteine, aus denen Auster seine Werke zusammensetzt wie Flower und Stone die Mauer aus kulturträchtigen Steinen bauen. Die Gedankenwelt, die entsteht, ist wie ein Gedächtnis angereichert mit realen und fiktiven Ereignissen und Personen. Der Begriff „Laurel und Hardy“ hat dabei einen komplizierten Status, da er sich erstens auf reale Personen bezieht, zweitens auf die Erinnerungen der Menschen, in denen er zu einem Zeichen für Slapstick und Tragikomik geworden ist. Drittens ist er eine Anspielung auf Austers frühes Theaterstück, in dem Laurel und Hardy bereits zu literarischen Figuren geworden sind, so daß das Erwähnen von „Laurel und Hardy“ in *The Music of Chance* gleichzeitig auf die reale Welt, auf Laurel und Hardys

fiktive Welt der Komödie und auf Austers eigene Vergangenheit deutet.¹²⁴

Flower und Stone haben jedenfalls beim Pokerspielen dazugelernt. Pozzi spielt mit den beiden um Nashes Geld. Als Pozzi schließlich sicher zu gewinnen scheint, verläßt Nashe den Raum und sieht sich im Haus der Millionäre um. Er betrachtet die „City of the World“ und kann dem Impuls nicht widerstehen, zwei Miniaturen von Flower und Stone selbst aus dem Modell herauszubringen. Als Nashe wieder zum Pokerspiel zurückkehrt, verliert Pozzi. Nashe setzt sein Auto und verliert es. In einem verzweifelten Versuch, das Auto zurückzugewinnen, setzen Pozzi und Nashe weitere zehntausend Dollar, die sie nicht haben. Wieder verlieren sie. Um die Schulden abzutun, müssen Pozzi und Nashe die Mauer aus den Steinen der irischen Schloßruine aufbauen.

Die zweite Hälfte des Buches beschäftigt sich dann mit dem Mauerbau: Nashe und Pozzi ziehen in einen Bauwagen auf der Wiese, auf der die Mauer gebaut werden soll. Ohne Maschinen und unter der strengen Bewachung des bewaffneten Aufsehers Calvin Murks schleppen die beiden nun Tag für Tag Steine.

¹²⁴ Dabei kann man nicht einmal sicher sein, ob „Laurel and Hardy go to Heaven“ wirklich Austers Vergangenheit entstammt, oder ob er dies nur behauptet, um einen nachträglichen Kommentar zu *The Music of Chance* als vorhergegangene Überlegung zu verkleiden. Das glaube ich zwar nicht, aber der Punkt ist auch nur, daß man es nicht weiß — es wäre so oder so möglich.

Das Dilemma der beiden hängt mehrfach von Zufällen ab: es war ein Zufall, daß Flower und Stone durch einen Lotteriegewinn zu Millionären geworden sind, es war ein Zufall, daß Nashe und Pozzi sich überhaupt begegnet sind, und natürlich ist Poker vom Zufall abhängig. Da aber Flower und Stone in ihrer Naivität und mit den eigentümlichen Hobbies so unheimlich sind, erwägt man natürlich auch die Möglichkeit, daß es keine Koinzidenz ist, daß das Blatt sich beim Poker just in dem Moment wendet, als Nashe die „City of the World“ beschädigt. Der Diebstahl der beiden Figuren entstand aus einem Impuls, den man ebensowenig erklären kann wie den Impuls, der Wakefield dazu veranlaßt, aus seinem eigenen Leben zu verschwinden:

It was the first time that Nashe had stolen anything since he was a small boy. He was not sure why he had done it, but the last thing he was looking for just then was a reason. Even if he could not articulate it to himself, he knew that it had been absolutely necessary. He knew that in the same way he knew his own name.
(MC 97)

Als Nashe zurückkehrt, beschwert sich Pozzi: „You’re my lucky charm, asshole. As soon as you left, the goddamn roof started to collapse“ (MC 97). Auf der Wiese im Bauwagen diskutieren die beiden darüber, und hier spielt wieder Nashe den rationalen Teil, der (um der kritischen Leser

willen) für Aberglauben erklärt, was eine mögliche (und in diesem Fall Pozzis) Erklärung dafür ist, was vorgefallen ist:

“We had everything in harmony. We’d come to the point where everything was turning into music for us, and then you have to go upstairs and smash all the instruments. You tampered with the universe, my friend, and once a man does that, he’s got to pay the price.” (*MC* 138)

Wenigstens darf man sicher sein, daß Calvin Murks, der Aufseher, der den Mauerbau der beiden überwacht, nicht zufällig Calvin Murks heißt. Der Hinweis auf die Calvinistische Prädestinationsthese ist ebenso offensichtlich wie der auf Marx, an den zumindest der deutsche Leser im Zusammenhang mit dem Mauerbau als erstes denkt. Auch Marx wird gelegentlich als Vertreter einer Art Prädestinationshypothese gesehen — in Form der determinierten historischen Entwicklung nach Hegels Modell.

Um die Schulden abzutragen, müssen Nashe und Pozzi zunächst dreißig Tage lang arbeiten. Dann ist ihr Kontostand aber immer noch bei Null, und sie haben kein Auto und keine Möglichkeit, vom Haus der Millionäre in die nächste Stadt zu kommen. Also arbeiten sie noch weiter, um etwas eigenes Geld zu verdienen: „One or two extra days ought to do it [...], just a couple of hundred dollars apiece to get them going“ (*MC* 150). Als sie die zusätzliche Arbeit abgeleistet haben,

veranstalten sie eine große Feier. Am nächsten Tag präsentiert Murks den beiden eine Rechnung, die detailliert auflistet, was sie in den fünfzig Tagen ihrer Arbeit verdient, und was sie verbraucht haben: 3072,90 Dollar, die vom Verdienst abgezogen werden und nun mit weiterer Arbeit erwirtschaftet werden müssen.

Spätestens hier denkt man an Thoreaus Economy-Kapitel in *Walden*, in dem Thoreau auch fein säuberlich auflistet, was er durch den Verkauf von angebautem Gemüse verdient, und was er ausgegeben hat. Thoreaus Absicht war es zu zeigen, mit wie wenig Geld man auskommt, wie wenig Arbeit also nötig ist, um den Lebensunterhalt zu bestreiten. Und Arbeit hat in Thoreaus Beschreibungen oft den gleichen Charakter wie die Arbeit von Nashe und Pozzi: sie ist überflüssig und unsinnig, da sie niemandem nutzt. Es ist eher eine Versklavung als Arbeit, da weder Nashe noch Pozzi die Mauer für ein Kunstwerk halten. Sie arbeiten nur, um ihre Schulden abzutragen. „The ways by which you may get money“, schreibt Thoreau in „Life without Principle“, „almost without exception lead downward“ (WT 810).

Pozzi entzieht sich der zusätzlichen Arbeit und flieht. Tags drauf findet Nashe ihn übel zugerichtet vor dem Bauwagen: „At first he saw no more than an indistinguishable heap, a bundle of blood-spattered clothing sprawled out on the ground“ (MC 174). Es wird nicht geklärt, was ihm geschehen ist, und wie Black in *Ghosts* wird Pozzi zum Zombie,

von dem man nicht weiß, ob er lebt oder tot ist. Calvin Murks behauptet zwar von diesem Tag an, er habe Pozzi ins Krankenhaus eingeliefert, und habe Nachricht von dort, daß es ihm besser ginge, aber Murks ist nicht vertrauenswürdig.

Obwohl es ihm allein schwer fällt, arbeitet Nashe die Schulden restlos ab. Am letzten Tag seiner Zwangsarbeit trinkt er mit Murks und dessen Schwiegersohn Floyd ein Bier. Er borgt sich auf dem Heimweg seinen alten Saab, der inzwischen Murks gehört, fährt schneller und schneller und schaut nicht auf die Straße:

When he looked at the road again a moment later, he could already see the headlight looming up at him. [...] There was no time to stop, no time to prevent what was going to happen, and so instead of slamming his foot on the brakes, he pressed down even harder on the gas. [...] And then the light was upon him, and Nashe shut his eyes, unable to look at it anymore. (*MC* 216-217)

Mit diesen Worten endet der Roman. Das Auto, das Nashe zu Beginn als Flaniervehikel gedient hatte, bringt nun die Katastrophe. Nashe bewegt sich auf das Licht zu und entschwindet aus der Fiktion in eine andere Welt.

The Music of Chance nimmt wieder die Themen der Einsamkeit und Unabhängigkeit vom sozialen Umfeld auf. Das Flanieren im modernen Amerika wird hier nicht anhand der Häuserschluchten vom Flanieren im neunzehnten Jahrhundert unterschieden, sondern anhand des Autos und der zurückgelegten Distanz. Der Zufall und seine Interpretation stehen wieder zur Debatte, aber Hauptthema ist der Mauerbau und die Versklavung. Im Mikrokosmos des Bauwagens auf der Wiese verliert Nashe derart den Überblick, daß er sich mit seiner Arbeit und der Pflicht, sie zu erledigen, identifiziert.

Es bleibt wie überall in Austers Romanen die Frage, ob diese Pflicht nicht doch sinnvoll ist. Wie in *Ghosts*, wo Blue zwar auf den anonymen Scheck reagiert, aber mittelbar von Black (vielleicht nur die Personifizierung von Blues „Reason“?) inspiriert war, kann man in *The Music of Chance* kein Urteil fällen. Nashe fühlt sich phasenweise wohl auf der Wiese und genießt so manchen Tag der harten, ehrlichen, einfachen Arbeit, deren sichtbares Fortschreiten ihm Freude bereitet. Nashes Ende läßt sich auf mindestens zwei Arten interpretieren: Das Auto, in dem Nashe sich am Ende befindet, ist Symbol für gesellschaftlichen Erfolg, den er durch die pflichtbewußte Erfüllung der sinnlosen Arbeit erlangte; aber das (Status-)Symbol dieses Erfolgs ist auch das Instrument seines Todes. Andererseits ist es gar nicht mehr sein Auto. Das Schicksal hat ihn bereits in der Mitte des Romans enteignet (oder war's der

Zufall?), und das Annehmen dieses Schicksals führt ihn zum Licht, das nicht das Ende des Diesseits in den Vordergrund stellt, sondern ein jenseitiges Dasein andeutet. (Auch in Austers neuestem Roman *Timbuktu* (1999) bringt sich der Protagonist um, indem er sich auf der Straße überfahren läßt und ins Licht läuft). Auch Blue entschwindet in *Ghosts* zum Schluß aus der Fiktion. Hier ist auch die Interpretation des möglicherweise inspirierenden Zwangs zur Arbeit klarer erkennbar, denn die Parallele zum Schriftsteller, der sich fragt, ob der Scheck des Verlegers ihn korrumpiert oder nicht, ist offenkundig. Mit Emerson eröffnet Auster die eher in Vergessenheit geratene Perspektive, die für möglich hält, daß das gesellschaftliche Zusammenspiel mitsamt dem Gewinnstreben von einem Sinn und Zweck durchwirkt ist.

In allen drei in diesem Kapitel besprochenen Büchern kommen die Themen der *New York Trilogy* wieder vor. Weitere typische Eigenheiten von Austers Darstellung der immer gleichen Themen sind Inhalt des folgenden Kapitels. Dabei liegt einige Betonung auf Austers intensiver Bemühung, seine fiktiven Welten für real zu erklären.

5 Was ist ein Auster?

Auffällig ist die Wiedererkennbarkeit des Austerschen Schreibstils. Wahre Fans trauen sich zu, 'einen Auster' anhand eines einzigen Absatzes wiedererkennen zu können (*Squeeze Play* von „Paul Benjamin“ wurde von einigen als Auster erkannt, bevor Auster sich öffentlich als Benjamin zu erkennen gab). Was ist das Typische an seinem Stil? Auster verwendet kaum elliptische Sprache, er mag die Formulierung „that is to say“ in Anlehnung ans Französische „ça veut dire“ und orientiert sich weniger an der Grammatik der Alltagssprache als andere amerikanische Autoren; wohl aber orientiert er sich am Alltagsvokabular. Er formuliert vieles zu Ende, was andere Autoren dem Leser überlassen; er ist diszipliniert und spielt mit der Vorhersehbarkeit, sowohl im Plot als auch im einzelnen Satz; und wenn das Ende auch noch so absehbar ist, es wird von ihm in Ruhe durchgeführt. Es gibt bei Auster keine Darstellung von Brutalität oder Sexualität, die schockiert.

Erstaunlich finde ich, daß selbst Austers Äußerungen in Interviews allen Kriterien entsprechen, die — für mich — einen Auster ausmachen. Es scheint unheimlich, daß dieser Mann tatsächlich auch so reden soll, wie er schreibt. Mit der Zeit wurde mir klar, daß er in Interviews sein *written self* sprechen läßt und die Transkriptionen der Unter-

haltungen wahrscheinlich sehr genau korrekturliest, bevor er ihren Druck genehmigt.

Das Wiedererkennbare der Romane liegt über stilistische Merkmale hinaus in der mehrfachen Wiederholung der gleichen Anekdoten, im Zitieren eigener Werke, im Zitieren der immer gleichen romantischen Prätexte und einem gleichbleibenden Symbolinventar. Um diese Besonderheiten geht es in diesem Kapitel.

Bei der enormen Vielfalt der Anspielungen in Austers Romanen fällt es besonders schwer, Typen intertextueller Anspielungen konsistent zu unterscheiden — es gäbe so viele Möglichkeiten. Schon Heinrich Pletts Unterscheidung von materieller Intertextualität und struktureller Intertextualität funktioniert nur dürftig. Materielle Intertextualität ist das Übernehmen von Zeichen („repetition of signs“) und strukturelle Intertextualität das Übernehmen von Regeln („repetition of rules“)¹²⁵. Eigentlich beschränkt sich diese Arbeit zumeist auf die Untersuchung der materiellen Intertextualität und nicht auf das Zitieren von Genres.¹²⁶ Aber auch die hier untersuchten Anspielungen Austers sind oft keine „repetition of signs“ im engen Sinne. Selten kennzeichnet Auster seine

¹²⁵ Heinrich Plett, „Intertextualities“ in *Intertextuality*, ed. Heinrich Plett (Berlin u. a.: de Gruyter, 1991): 7.

¹²⁶ Eine Diskussion der Genres der Detektivgeschichte und des Räuberromans in Austers Romanen findet sich in: Bernd Herzogenrath: *An Art of Desire. Reading Paul Auster* (Amsterdam: Rodopi, 1999).

Zitate als solche (mit Ausnahme der Zitate aus Thoreaus *Walden in Ghosts*), und oft sind sie nicht wörtlich, sondern nur nah genug am Original, um beim Leser ein Gefühl des *déjà lu* hervorzurufen (dieser treffende Ausdruck stammt von Plett, der sich offenbar im Klaren darüber war, daß es intertextuelle Grenzgebiete gibt). Insofern ist die Kategorisierung von Zitaten als materiell — als „repetition of signs“ — problematisch: die Karikatur Emersons im verrückten Sprachforscher Peter Stillman geht ebenso auf eine Reproduktion von Regeln zurück; nämlich auf eine Reproduktion derjenigen Regeln, die Emersons Texte zu etwas Besonderem und Wiedererkennbarem machen.

Was ist Intertextualität? Eigentlich läßt sich über populäre Phänomene wie das Internet schwer Ernstgemeintes sagen. Aber da die Analogie recht treffend ist und am Schluß etwas über Austers Intertextualität gesagt wird und nicht übers Internet, sei es dennoch gesagt: Die materielle Intertextualität funktioniert analog zu *links* auf einer Internet-Seite, die eine Verbindung zu anderen Seiten schafft, ohne den Text zu unterbrechen¹²⁷. Hinter einem *link* verbergen sich weitere Informationen, denen man nachspüren kann. Mit Lacan könnte man auch sagen, daß man sich durch das Einfügen von *links* auf eine Seite im Internet in eine symbolische Ordnung einfügt. Die Verbindung führt gelegentlich in

¹²⁷ Vgl. Hans-Peter Mai, “Bypassing Intertextuality. Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext” in *Intertextuality*, ed. Heinrich Plett (Berlin u. a.: de Gruyter, 1991): 30-59.

Sackgassen, manchmal zu privaten Selbstdarstellungen und dann wieder zu relevanten Hintergrundinformationen. Der Nachteil des Internets — daß es Unmengen irrelevante und oft scheinbar autorlose Inhalte zugänglich macht — ist auch ein Nachteil mancher Anspielungen Austers.

In diesem Kapitel sollen zunächst einige Besonderheiten der Austerschen Intertextualität vorgestellt werden. Oft webt Auster Privates in seinen Text und feilt dabei an der Form seines *written self*. Viele der Romanfiguren erleben genau das, was Auster in seinen Autobiographien als eigenes Erlebnis klassifiziert. Bedenkt man den Zusammenhang der Prätexte, die in den vorangehenden Kapiteln erörtert wurden, dann wird der Zweck dieser privaten Anspielungen erkennbar: Auster läßt die Leser sein Leben zweimal lesen, einmal als Fiktion, und dann als Autobiographie. Die Interpretation des Textes wird zur Interpretation der Realität. Angesichts der Analogie des Erkennens von Zusammenhängen im Text und in der Welt, stellt sich die Frage, wie zweckmäßig es ist, außerhalb von Romanen auf die Unterscheidung von Text und Welt zu verzichten.

5.1 Mehr oder weniger sprechende Namen

Sprechende Namen in Romanen sind ein uralter Kniff, um eine Romanfigur schnell und scheinbar ohne auktorialen Eingriff zu charakterisieren. Schon bei den *morality plays* beliebt, lauten berühmte Vertreter etwa Mr. Worldly Wiseman oder Mr. Gradgrind. Die Namen der Figuren können für sich selbst sprechen oder auf andere Romanfiguren oder auf Figuren des realen Lebens verweisen. In Austers Romanen finden sich alle drei Varianten sprechender Namen. Darüber hinaus gibt es bei Auster noch die Spielart, die nur spricht, wenn man ganz genau hinhört — und selbst dann ist das Verstehen noch ein Problem.

Die sprechenden Namen in Austers Büchern sind eine eindeutige Reproduktion von Zeichen. Mal sprechen die Namen direkt zu uns (wie im Fall von „Max Work“ oder dem sprachgestörten „Peter Stillman“), und mal beziehen sie sich auf andere Texte (wie „William Wilson“, „Fanshawe“ oder „Anna Blume“ in Austers *The Country of Last Things*; „Anna Blume“ ist von Kurt Schwitters geborgt). Oft beziehen sich Austers sprechende Namen auch auf andere reale Personen (meist Schriftsteller) wie bei „Mrs. Saavedra“ (Bezug zu Cervantes-Saavedra), bei „Jim Nashe“ in *The Music of Chance* (Bezug zu Thomas Nashes *The Unfortunate Traveler*), bei „Walter Rawley“ in Austers *Mister Vertigo*

(Bezug zu Walter Raleigh), bei „Calvin Murks“ oder „Zimmer“, der Figur des Retters in *Moon Palace*, die ihren Namen vom Tübinger Tischler hat, der Hölderlin beherbergte¹²⁸. Textbezogene sprechende Namen verlangen vom Leser mit der Kenntnis der Quelltexte schon einiges an Wissen, und hier zeichnet sich die Doppelbödigkeit von Austers Erzähltechnik ab: wenn man nur eine spannende Geschichte lesen will, muß man das Vorleben dieser Namen nicht kennen — man muß diesem *link* nicht nachgehen. Wenn man die Namen kennt, freut man sich über die Gemeinsamkeit mit Auster. Wenn man detektivisch veranlagt ist, findet man oft heiße Spuren in Austers Texten. Jedem Leser wird also etwas geboten. Dennis Barone stellt fest: „This is a reason for his [Auster’s] popularity. He does use the metafictional devices [...] but he does not use them to frustrate or disrupt the reading process“.¹²⁹

Gelegentlich erklärt Auster sogar sprechende Namen im Rahmen der Fiktion. In *Moon Palace* zum Beispiel heißt der Protagonist „Marco Stanley Fogg“, und Auster läßt ihn den Zusammenhang zu Phileas Fogg aus *Around the World in 80 Days*, die Verbindung zu Marco Polo und die Homonymie der Initialen „M. S.“ („Marco Stanley“) zum Kürzel für „manuscript“ selbst erklären. Im gleichen Buch erklärt „Thomas Effing“,

¹²⁸ Vgl. Austers Anekdoten über Hölderlin in *IS* 99-100.

¹²⁹ Barone, „Introduction: Auster and the Postmodern Novel“ in *Beyond the Red Notebook*: 7.

daß er sich dieses Pseudonym selbst in Anlehnung an „f—ing“ gegeben hat. Jeder Typ Leser kommt auf seine Kosten.

Manchmal erwähnen Austers Figuren auch die Namen von Personen, die für den Prätext wichtig sind, so daß diese ins Gespräch kommen, ohne namensgebend gewesen zu sein: Black erzählt Blue in *Ghosts* von den Transzendentalisten und erzählt Hawthornes „Wakefield“ nach. Benjamin Sachs in *Leviathan* wird dadurch charakterisiert, daß er Henry David Thoreau zum Vorbild hat. Es ist hauptsächlich ein technischer Unterschied, ob man einen Protagonisten mit einem sprechenden Namen versieht, oder ob man ihn über reale Vorbilder sprechen läßt. Das explizite Zitieren von Thoreaus *Walden* in *Ghosts* unterbricht allerdings den Text. Kein Leser kann an diesem Hinweis vorbei.

Die Austerschen sprechenden Namen sind manchmal so privat, daß der Leser ihre Sprache nicht verstehen kann. Daß Iris rückwärts gelesen den Namen von Austers Frau ergibt, und daß das oft verwendete Datum des 23. Februar 1981 der Tag war, an dem Siri und Paul sich kennenlernten, ist in Interviews nachzulesen (RN 141). Daß *Ghosts* an Austers Geburtstag spielt, kann man auch herausfinden. Aber dem Namen „Wyshnegradsky“ zum Beispiel, der in der *New York Trilogy* gleich zweimal vorkommt, bin ich nicht auf die Spur gekommen. Es ist intuitiv klar, daß man sich als Autor einen solchen Namen nicht ausdenkt

— dafür ist er zu ungewöhnlich und zu auffällig. Ein Anagramm ist es nicht, in russischen Lexika gibt es einen Chemiker und einen Physiker dieses Namens, die aber offensichtlich mit Austers Geschichten nichts zu tun haben. Mit Phantasie und Russischkenntnissen hätte man vielleicht „Uptown“ in dem Namen lesen können. Nach intensiver weiterer Forschung stellte sich heraus, dass Wyshnegradsky der Name eines guten Freundes von Auster ist — ein Komponist.

Austers intertextuelle Anspielungen sind oft äußerst verspielt und versteckt. Es ist eine Sache, einen konventionell lesbaren und publikumsfreundlichen Text zu schreiben und deswegen die intertextuellen Anspielungen auf Prätexte so unterzubringen, daß die Erzählung nicht unterbrochen wird. Aber das Verstecken der *links* wird bei Auster gelegentlich so perfektioniert, daß man sich beim Auffinden dieser Anspielungen selbst fragt, ob die Textstelle vielleicht nur zufällig etwas mit dem Prätext zu tun hat — ob man den Text nicht determinierter liest, als er eigentlich ist.

Das wäre sicher ein Kritikpunkt: wenn Wyshnegradsky ein Freund war, was hat er dann in einem veröffentlichten Buch verloren? Ähnlich fragwürdig finde ich das Spielchen, das Auster und seine Frau Siri in ihren Büchern miteinander spielen. Auster beschreibt die Frau seines fiktiven Doubles in *City of Glass* mit den Worten: „She was a tall, thin blonde, radiantly beautiful, with an energy and happiness that

seemed to make everything around her invisible“ (NYT 121). Petra Faller, die Austers Frau Siri Hustvedt interviewte, beurteilt diese Beschreibung folgendermaßen: „Das Bild, obwohl seinerzeit im Hormonrausch gezeichnet, stimmt. [...] Siri Hustvedt ist 42 Jahre alt, schlank, groß und blond, strahlend schön, mit huskyblauen Augen“.¹³⁰ Frau Hustvedt bedankt sich in ihrem Roman *The Enchantment of Lily Dahl* für das Kompliment ihres Mannes, indem sie den Liebhaber der Romanheldin zum Auster macht: „She had watched him [Shapiro] pace the floor, rub his face hard with his hands, and smoke. The man smoked little cigars, which he held between his teeth whenever he paused to think“¹³¹. Der Liebhaber, Shapiro, ist Künstler wie Auster, und ein Raucher noch dazu. Unter den zahlreichen Fotos von Auster sind nur wenige, auf denen er nicht raucht, und seit seinem Film *Smoke* kennt man sogar seine Zigarrenmarke: Schimmelpennincks. Daß Austers Sohn Daniel eine Nebenrolle in *Smoke* und seine Tochter Sophie eine kleine Rolle in *Lulu on the Bridge* erhalten haben, ist verständlich, und natürlich ist es herzerwärmend, wie Auster und seine Frau sich gegenseitig und die ganze Familie liebevoll in die Fiktion binden, aber man kann sich des Gefühls nicht erwehren, daß man als Leser bei all der Privatesse außen vorgelassen ist.

¹³⁰ Petra Faller, „Frau Austers Gespür für die Seele“ in *Elle*, Mai 1997: 68.

¹³¹ Siri Hustvedt, *The Enchantment of Lily Dahl* (London: Hodder and Stoughton, 1996): 1.

Auster fügt Reales in die Fiktion, ohne es zu kennzeichnen. Das wäre unproblematisch, wenn das Wissen um die realen Vorlagen die Perspektive auf die Fiktion veränderte. Aber seine Romanfiguren bleiben vom realen Ursprung ihrer Genossen und Genossinnen unberührt, und der Leser bleibt es auch, selbst wenn er sich die Mühe macht, diesen Ursprung aufzutreiben. Dafür wirkt sich das stille Einfügen gelegentlich auf eigentümliche Weise auf die realen Personen aus: Austers Figur der Maria Turner in *Leviathan* ist, wie zuvor bereits kurz angemerkt, der bekannten französischen Künstlerin Sophie Calle nachempfunden. Viele von Marias Experimenten in *Leviathan* hat Calle tatsächlich durchgeführt, wie zum Beispiel das Aufspüren und Kennenlernen der Personen in einem zufällig gefundenen Adreßbuch:

Allerdings nahm er [Auster] sich auch die schriftstellerische Freiheit heraus, der Maria [Turner in *Leviathan*] drei Arbeiten anzudichten, die nicht von Sophie Calle waren: Sie habe sich wochenlang Farbkuren auferlegt [...]. Jeder Wochentag stand im Zeichen einer Farbe [...]. Calle befolgte die Vorgabe und lebte nach Paul Austers Anweisung. So wurde sie zum realen Abbild ihres eigenen literarischen Abbildes.¹³²

Auster hat also ein fiktives Abbild von Frau Calle in den Roman gefügt, ohne deutlich darauf hinzuweisen¹³³. Die reale Frau Calle erkannte sich

¹³² Robert Fleck, "Sophie Calle: Alltagsgeschichte wird zum Fotoroman" in *Art. Das Kunstmagazin* 7 (July 1999): 65.

¹³³ Lediglich auf der Seite der Verlagsangaben findet sich der Hinweis, daß Auster

wieder (sie wußte im voraus von ihrer Fiktionalisierung) und verhielt sich dann wie die Romanfigur. Diese Schraube kann man noch ein Stück zurückdrehen: Frau Calles Idee, den Personen im zufällig gefundenen Adreßbuch nachzuspüren, könnte wohl von Dumas' *Les Mohicans de Paris* inspiriert sein, dessen Held sich entschließt, „auf Abenteuer auszuziehen, indem er einem Fetzen Papier nachgeht, den er den Winden zum Spiel überlassen hat“.¹³⁴

Manche Anspielungen scheinen überflüssig: Wyshegradsky, Siri (oder rückwärts: Iris), Sophie Calle — sie alle könnten ebensogut von Auster frei erfunden sein. Mit seinen Anspielungen auf die Literatur verhält es sich anders. Die drei immer wiederkehrenden Quellen des amerikanischen Transzendentalismus, des düster Romantischen und der Psychoanalyse bilden auf der Ebene der Prätexte einen übergeordneten Zusammenhang. Eigenartig an Austers intertextueller Technik ist, daß die Bezüge selten direkten Bezug zur Handlung der Erzählung haben. Wenn zum Beispiel Vladimir Nabokov auf den ersten Seiten von *Lolita* mit der Formulierung „in a principdom by the sea“ auf Poes letztes Gedicht „Annabel Lee“ (und die darin immer wieder vorkommende Formulierung „in a kingdom by the sea“) anspielt, dann bezieht Nabokov den Prätext direkt auf seine Erzählung. „Annabel Lee“ erzählt von der

sich bei Frau Calle dafür bedanke, Fakt und Fiktion mischen zu dürfen.

¹³⁴ Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*: 42

er Liebe für seine Cousine Virginia gelesen. Daß Poe eine Dreizehnjährige heiratete, ist für Humbert Humbert natürlich von unmittelbarer Bedeutung. Wenn aber Blue Thoreaus *Walden* liest und nicht versteht, dann ist es für Blue auch nicht von Bedeutung. Darin liegt eine qualitative Besonderheit der Austerschen Intertextualität: die Prätexte bleiben für die Figuren seiner Romane oft unsichtbar.

5.2 Prätexte für sich

Die Erörterung des Zusammenhangs der Texte, auf die Auster immer wieder anspielt, führt den Leser zu der Frage, ob man Ereignisse als kontingent, psychisch-kausal determiniert oder symbolisch ansieht. Symbolisch können sie im transzendentalistischen Sinne sein, so daß das Erleben und Erkennen Sinn macht; kontingent oder unergründbar sind viele mysteriöse Begebenheiten in Austers Romanen, und Auster nennt Poe, Hawthorne und Melville als Quellen; kausal und vollends diesseitig ist das System der oberflächlichen Welt Lacans. „Chance? Destiny? Or simple mathematics, an example of probability theory at work?“ (RN 119), fragt Auster selbst. Dieser formale Zusammenhang, der zunächst

extern durch die Zusammenhänge der Prätexte entsteht, ist auch inhaltlich das zentrale Moment in Austers Büchern.

Die Transzendentalisten gehen von der Lesbarkeit der Welt aus, die authentische und wahre Inhalte vermittelt. Durch das Postulat der *Over-Soul* ist ein ordnender und übergeordneter Zusammenhang gegeben, der der Welt und ihren Symbolen einen Sinn verleiht. Poe, Melville und Hawthorne sehen diese Symbole auch, aber sie spielen mit ihrer Interpretierbarkeit. Poes Hieroglyphen am Ende von *The Narrative of Arthur Gordon Pym* sind zwar als solche erkennbar, aber man kann nicht ausmachen, was sie bedeuten. Vielleicht sind sie zufällig entstanden, vielleicht halluziniert Pym. In „The Man of the Crowd“ kann man den Menschen nicht lesen, obwohl man mit dem Erzähler davon ausgeht, daß die Handlungen des Mannes einem Muster folgen und nicht zufällig sind. Melvilles Ahab verrennt sich in *Moby Dick* in seine Interpretation des weißen Wals. Zur Darstellung der Unsicherheit dessen, was wir in der Welt lesen, kreierte Melville den unsicheren Text mit all den doppelten Verneinungen und den maskierten Charakteren im *Confidence-Man*. Bei Lacan ist die Welt überhaupt nur als Text vorhanden, so daß man zwar lesen, aber dieses Gelesene nicht auf einen Zusammenhang außerhalb des Texts beziehen kann. Der Inhalt des Texts der Welt ist unzugänglich. Aussagen über die ‘Welt’ ergeben sich nur aufgrund des Zusammenspiels von Texten. Da Lacan die Realität

ohnehin als jenseits des Erkenntnishorizonts beschreibt, ergibt sich auf dieser Text-Ebene eine Lesbarkeit, die der romantischen Lesbarkeit der Welt wieder ähnelt.

Bei allen offenkundigen Unterschieden zwischen dem Transzendentalismus und dem Poststrukturalismus beschreiben doch beide bis zu einem gewissen Grad das gleiche Phänomen, nämlich den Menschen in einer lesbaren symbolischen Ordnung. Der offenkundige Unterschied liegt darin, daß die symbolische Ordnung in transzendentalistischer Sicht Zugang zur Wirklichkeit schafft, wobei sie aus poststrukturalistischer Sicht lediglich ein kulturelles Konstrukt ist, das nur zur menschlichen Psyche selbst eine Verbindung herstellt. Die symbolische Ordnung der Transzendentalisten ist die natürliche Ordnung, und die symbolische Ordnung bei Lacan ist selbstgemacht und zivilisatorisch.

Der Mensch liest die Welt, erkennt Zusammenhänge, vereinfacht und interpretiert. Im transzendentalistischen Weltbild erweitert jede Entdeckung den Horizont. Es gibt eine Entwicklung des Menschen, der Symbole und Zusammenhänge als Nahrung für die Seele verwertet und durch die Schau der Welt wächst. Emersons kritische Zeitgenossen, Poe, Melville und Hawthorne, porträtieren Teile der Welt als Trugbild, als düstere und unheimliche Zeichen, die bedrohlich wirken aber vielleicht nur Einbildung sind. Lacans Symbole und Zeichen kommen aus dem

Menschen selbst. Der Mensch liest, er erkennt Zusammenhänge, aber all das erweitert seinen Horizont nicht. Der Mensch wächst nicht durch die Erkenntnis seiner Umwelt, da er selbst der Autor des erkannten Textes ist.

Aus noch größerer Weitwinkelperspektive betrachtet gehen die Transzendentalisten mit dem Axiom der Existenz eines übergeordneten Zusammenhangs aller Dinge an ihre Erfahrung mit der Welt. Die Erfahrung der Welt als symbolisch bestätigt dieses Axiom, und diese Erfahrung ist auch nicht überraschend. Lacan geht mit dem Axiom der psychischen Kausalität an seine Erfahrungen, und die entdeckte Symbolik wird bei ihm auf der Ebene der Sprache festgehalten. Zum Beispiel ist jeder Traum nach Lacan — wie nach Freud — symbolisch, aber er ist nicht Symbol einer spirituellen Wahrheit sondern nur Ausdruck der Beziehungen von Worten im Unbewußten zueinander. Ersetzt man das Axiom eines universellen Prinzips in allen Dingen durch das der psychischen Kausalität, dann ergibt sich etwa folgendes Bild: zwar existieren in unserer Wahrnehmung Analogien und Beziehungen verschiedenster Dinge zueinander. Sind diese aber nicht Auswirkungen eines universellen Prinzips, so gehen sie auf unser Denken zurück, auf sprachliche Analogien, und sind damit letztlich ein kulturelles Konstrukt.

Lacan schreibt in „The Insistence of the Letter in the Unconscious“: „[...T]he claims of the spirit would remain unassailable if

the letter had not in fact shown us that it can produce all the effects of truth in man without involving the spirit at all."¹³⁵ Zunächst ist das ein Argument gegen jede Form spirituellen Glaubens. Aber die Ursachen des Glaubens, diese „effects of truth“, werden von Lacan anerkannt. Er nimmt lediglich eine Umdeutung vor, indem er diese „effects of truth“ nicht als spirituelle Wahrheit darstellt, die die Seele schaut, sondern als kausales Endprodukt sprachlicher Zusammenhänge. Lacan liest die Welt wie ein Romantiker, nur daß er statt einer spirituellen Quelle den Menschen selbst als Autor vermutet. Über den Text der Welt herrscht Einigkeit; die Frage liegt in der Identität des *written self*.

Poe, Melville und Hawthorne nehmen dabei die Position des Agnostikers ein. Bei ihnen wird die Symbolik, die wir in der Welt sehen, zum unlösbaren Rätsel, und möglicherweise zum Zufall. Die einsamen Jahre von Hawthornes „Wakefield“ gehen eventuell ebenso auf einen Moment kontingenten Handelns zurück wie der plötzliche Regenschauer, der ihn schließlich wieder heimtreibt. Das Wort „DISCOVERY“ auf der Teerbürste in Poes Erzählung „MS Found in a Bottle“ ist ein Zeichen, dessen Sinn aber verschlossen bleibt. Bei Poe ist die Wahrnehmung der Symbole in der Welt oft an Drogenkonsum gekoppelt, so daß die Erkenntnis eines Zusammenhangs halluziniert sein kann.

¹³⁵ Lacan, “The Insistence of the Letter in the Unconscious” in *Modern Criticism and Theory*: 86.

Es sind die drei ontologischen Grundprinzipien eines Gottes oder einer All-Seele erstens, der Kausalität zweitens und drittens des Zufalls, die sich gegenseitig ausschließen, und die bei allen Theorien der Menschen über die Welt eine Rolle spielen. Viele Naturwissenschaften kämpfen um ein kausales Bild der Welt: die Biologie argumentiert mit Genetik für die Determiniertheit menschlicher Eigenschaften und mit der Evolutionstheorie für die Determiniertheit unserer heutigen Pflanzen- und Tierwelt. Aber sowohl in der Genetik als auch in der Evolutionstheorie finden sich Glieder der Argumentation, in denen nicht kausal argumentiert werden kann: in der Genetik ist es zufällig (oder schicksalhaft), welche Gene des Vaters und der Mutter im Nachwuchs zusammenkommen, und die Evolutionstheorie bleibt ohne das Prinzip einer kontingenten (oder schicksalhaften) Mutation lückenhaft. Am deutlichsten zeigt sich das vielleicht in der Physik, die seit Hume und deutlicher noch seit Heisenbergs Unschärferelation und Einsteins Quantenmechanik auch kein nur-kausales Weltbild mehr hat. Wenn Einstein sagt, er glaube nicht, daß Gott würfle, dann beinhaltet diese Aussage das Axiom der Kausalität (an das Einstein also glaubt), der Kontingenz (in Form des Würfels) und der metaphysisch höheren Ebene eines Gottes. Wenn man Stephen Hawking glauben darf, dann würfelt Gott doch. Die gleichen Interpretationen gibt es zum Beispiel auch über AIDS oder Krebs¹³⁶.

¹³⁶ Vgl. Susan Sontag, *AIDS and Its Metaphors* (New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1989).

Auch die Relevanz der Statistik (deren stochastische Grundannahme immer Kontingenz beinhaltet) in allen Wissenschaften deutet auf die Unsicherheit im Umgang mit den Regelmäßigkeiten der Welt.

Dem Amerika des neunzehnten Jahrhunderts fehlte die Kultur Europas. Anstatt das auffällige Fehlen von Burgruinen zu beweinen, entwickelte die *American Renaissance* den Blick auf die ungezähmte Natur des Landes, und in dieser naturnahen Welt beantwortete der Metaphysiker die Frage nach dem rechten Leben. Mit dem Wachsen der Städte und der beispiellosen kapitalistischen Energie änderte sich das eigentümlich Amerikanische vom Natürlichen zum Hypermodernen. Wo noch vor hundert Jahren die ungezähmte Natur typisch für Amerika war, ist es heute die Vorreiterrolle für Technisierung, Modernisierung, Integration verschiedenster kultureller Strömungen und massengesellschaftliche Gleichschaltung. Im selbstgebauten Amerika beantwortet der Soziologe, was einst Gebiet des Metaphysikers war: das rechte Verhalten liegt in der Annäherung an den statistischen Durchschnitt. In der Masse ist der Zufall berechenbar, nur aufs Individuelle beschränkt scheint er bedeutsam; der Einzelne ist mit seiner Sicht der Welt statistisch insignifikant.

In *The Invention of Solitude* entwickelt Auster die Gedanken über die Unsicherheit bezüglich der Interpretation zufälliger Ereignisse. Er

berichtet von einem Freund, der zufällig in der gleichen Wohnung wohnte, in der sein Vater sich während des Kriegs versteckt hielt; von zufälligen Treffen mit Personen, an die er gerade dachte; von der zufälligen Gleichheit des Geburtstags seines Sohnes mit dem Geburtstag von Anne Frank, und so weiter. All diese Ereignisse können schicksalhaft sein oder zufällig. Beide Interpretationen der Ereignisse sind nach Lacan wiederum von der Kausalität des menschlichen Denkens geprägt, das in sprachlichen Bahnen verläuft. Zum Beispiel hängt die Tatsache, daß Austers Sohn Daniel und Anne Frank am gleichen Tag geboren sind, wesentlich vom Gregorianischen Kalender ab. Gäbe es dieses kulturelle Konstrukt nicht, gäbe es vielleicht auch keine Analogie der Geburtsdaten. Die Frage bleibt, was aus den grammatischen Zusammenhängen folgt, oder besser: aus den Zusammenhängen, die deswegen schicksalhaft scheinen, weil sie in der Filterung der Sprache anscheinend einem Muster folgen und nicht zufällig sein können. In Austers *Invention of Solitude* liest man, daß Auster von genau dieser Unsicherheit fasziniert ist:

Like everyone else, he [Auster] craves a meaning. Like everyone else, his life is so fragmented that each time he sees a connection between two fragments he is tempted to look for a meaning in that connection. The connection exists. But to give it meaning, to look beyond the bare fact of its existence, would be to build an

imaginary world inside the real world, and he knows it would not stand. (*IS* 147)

Und lediglich vierzehn Seiten weiter lesen wir etwas völlig anderes:

It is only at those rare moments when one happens to glimpse a rhyme in the world that the mind can leap out of itself and serve as a bridge for things across time and space, across seeing and memory. [...] Wherever his [A's = Auster's] eye or mind seems to stop, he discovers another connection, another bridge to carry him to yet another place, and even in the solitude of his room, the world has been rushing in on him at a dizzying speed, as if it were all suddenly converging in him and happening to him at once. (*IS* 162)

Aber die Interpretation der Geschehnisse seines eigenen Lebens kommt ihm selbst paranoid vor. Er sieht sich in der Situation des Protagonisten von Poes „MS Found in a Bottle“ angesichts des Worts „DISCOVERY“ auf der Teerbürste: Ein Sinn will sich aufdrängen, der aber dem eigenen Weltbild an allen Ecken und Enden widerspricht. Er legt die Präsenz eines ordnenden Geistes in der Welt nahe, an den man sonst nicht denkt. Solche Symbole sind möglicherweise Interpretationen des Texts der Welt oder der Welt als Text.

Die Interpretation von Ereignissen als symbolisch scheint typisch menschlich. Sie geschieht beim Lesen eines Buchs nahezu automatisch. In den Geschehnissen des Alltags liest man nicht auf diese Art, weil man

kein *written self* rekonstruiert. Unser unterschiedliches Verhalten im Umgang mit dem, was uns Welt ist, und dem, was aufgeschrieben wurde, ist Indikator für einen pragmatisch relevanten Unterschied. Auster beschreibt dies selbst sehr schön:

If a man says to you, "I'm going to Jerusalem," you think to yourself: how nice, he's going to Jerusalem. But if a character in a novel were to speak those same words, [...] your response is not at all the same. You think, to begin with, of Jerusalem itself: its history, its religious role, its function as a mythical place. (*IS* 46)

Die vom Autor konstruierte zufällige Begebenheit in einem Roman hat freilich einen Schönheitsfehler: *de facto* ist diese Begebenheit alles andere als zufällig, sondern eben vom Autor zu bestimmten Zwecken konstruiert. Der menschliche Geist steht so unter dem Zeichen der Kausalität, daß es fraglich ist, ob er überhaupt dazu in der Lage ist, Zufälle zu produzieren.

5.3 Was ist eine Autobiographie?

Wie soll ein Buch die Realität beschreiben, wenn die Leser hinter der Romanhandlung einen ordnenden Geist vermuten, hinter realen Geschehnissen aber nicht?

Auster löst dieses Problem, indem er erklärt, daß die Zufälle in seinen Romanen direkt seiner Biographie entnommen sind. So bleibt die Existenz eines Zwecks dieser zufälligen Ereignisse fraglich: dem Autor ist es so geschehen, und er hat diese Geschehnisse mitsamt der Frage, ob es sich um Zeichen oder bloßen Zufall handelt, in seine Geschichte eingebaut. Damit gibt er die Frage nach der Interpretierbarkeit des Zufalls an den Leser weiter. Er untergräbt die Unterstellung des Lesers, daß sich der Autor bei der Entwicklung seiner Handlung etwas gedacht habe. Man liest sehr viele Anekdoten zweimal in Austers Werken: einmal im Roman, wo man ihnen sofort symbolisches Gewicht zuerkennt, und ein zweites Mal in einer Autobiographie. Da man den autobiographischen Anekdoten nicht unterstellt, daß sie geplant und auf gewisse Zwecke hin konstruiert seien, interpretiert man die gleiche Erzählung je nach Genre auf ganz verschiedene Arten.

In *City of Glass* beginnt die ganze Geschichte mit einem jener Zufälle, die wir alle gut kennen: „It was a wrong number that started it“

(*NYT* 3). Jemand hat den Stillmans (versehentlich?) eine falsche Telefonnummer gegeben, weswegen Quinn für den Privatdetektiv Paul Auster gehalten wird. Dieser Fehler ist so alltäglich, daß man gar nicht weiter über das Mißgeschick nachdenkt. Aber es ist eine typisch Austersche Idee, da man die Verwechslung der Nummern als puren Zufall ansehen kann; oder als psychisch determinierte Freudsche Fehlleistung; oder eben als Symbol für Quinns Schicksal.

In *The Red Notebook* stellt Auster einige Anekdoten aus seinem Leben zusammen — oder zumindest allem Anschein nach sind es Anekdoten aus seinem Leben: sie sind in der ersten Person Singular erzählt, der Erzähler nennt sich „Paul Auster“ und verwendet Austers Vita, oder bemüht sich jedenfalls um Konsistenz mit den Daten aus Austers Autobiographien. Dieser Auster erzählt:

My first novel was inspired by a wrong number. I was alone in my apartment in Brooklyn one afternoon, sitting at my desk and trying to work when the telephone rang [...].

I picked up the receiver, and the man on the other end asked if he was talking to the Pinkerton Agency. I told him no, he had dialed the wrong number, and hung up [...].

The next afternoon, the telephone rang again. It turned out to be the same person asking the same question I had been asked the day before: “Is this the Pinkerton Agency?” Again I said no, and again hung up. This time, however, I started thinking about what would have happened if I had said yes. (*RN* 36)

Es liegt mir fern, zu behaupten, daß die Anekdote genauso fiktiv wie jede andere Erzählung Austers ist. Sie ist völlig glaubhaft. Warum sollte ein solcher Anruf nicht die Inspiration für *City of Glass* gewesen sein? Aber ich gestehe, daß ich persönlich mißtrauisch bin. Nicht wegen dieser einen Anekdote, sondern wegen der Vielzahl dieser Anekdoten, von denen die auffälligsten kurz aufgelistet werden sollen.

Ein bemerkenswerter Zufall ist der Sturz des Benjamin Sachs in *Leviathan*. Ben fällt Silvester von der Feuerleiter, und sein Sturz wird nur durch eine Wäscheleine so gebremst, daß er ohne bleibende Schäden überlebt: „If not for the clothesline that broke his fall about five feet from the bottom, there’s no way he could have escaped without some permanent damage“ (*LEV* 106). Diesen Sturz interpretiert Sachs als Zeichen, sein Leben zu ändern. Auch diese Anekdote bezieht Auster — ohne die Verbindung zu *Leviathan* herzustellen — im autobiographischen Kontext auf ein privates Erlebnis:

A year or two after that, my father was working on the roof of a building in Jersey City. Somehow or other [...] he slipped off the edge and started falling to the ground. [...] A clothesline broke his fall, and he walked away from the accident with only a few bumps and bruises. Not even a concussion. Not a single broken bone. (*RN* 33)

Auch die Verwendung der Freiheitsstatue als Symbol enthält autobiographische Elemente. Sachs erzählt in *Leviathan*, wie er als Kind mit

seiner Mutter einen Ausflug zur Freiheitsstatue unternimmt; für seine Mutter wird das enge Stahlgerüst im Innern der Statue zu einem furchteinflößenden transzendentalist-ischen Erlebnis. In seiner ersten Autobiographie *The Invention of Solitude* berichtet Auster von seiner eigenen Mutter: „He [A=Auster] remembers visiting the Statue of Liberty with his mother and remembers that she got very nervous inside the torch and made him go back down the stairs sitting, one step at a time“ (IS 169).

Auster verknüpft nicht nur Anekdoten und erstaunliche Zufälle mit seiner Autobiographie, sondern viele kleine Details sind autobiographisch. Das geht oft so weit, daß zum Zeitpunkt des Erscheinens eines Buchs kein Leser erkennen kann, daß es sich um biographische Daten handelt. Am Beispiel von *The Locked Room* wird deutlich, was damit gemeint ist.

Die Geschichten über Fanshawe — Fanshawe in Frankreich ebenso wie „Fanshawe on the deck of an Esso oil tanker“ (NYT 304) — sind zum Teil fast wortgetreu als Beschreibung von Austers eigenem Leben in *Hand to Mouth* nachzulesen. In *The Locked Room* hat Fanshawe einen uncharakteristischen Gefühlsausbruch: der Assistent des Kochs auf einem Schiff, auf dem Fanshawe gearbeitet hatte (ein Schwarzer, der von der Mannschaft und insbesondere von einem gewissen „Cutbirth“ rassistisch behandelt wird), erzählt:

“He [Cutbirth] used to give me a lot of stares, muttering under his breath and nodding to himself, but I paid no attention. Things went on like that for a while. Then he tried it with Fanshawe around, and the way it came out, it was just a little too loud for Fanshawe to ignore. [...] Well, Fanshawe was always peaceable and friendly, a real gentleman [...] and so I wasn’t expecting what happened. [...] He grabbed Cutbirth by the shirt and just threw him against the wall, just pinned him there and held on, breathing right into his face. ‘Don’t ever say that again, or I’ll kill you.’” (NYT 331)

Fanshawe ist also gerecht und mutig, und vielleicht stecken in ihm mehr Aggressionen, als man vermutet. In Austers Autobiographie lesen wir die gleiche Geschichte noch einmal, diesmal mit Auster in der Hauptrolle und angeblich nicht als Fiktion:

One of the men started calling me Sammy whenever I walked by. He seemed to think it was funny, but as I failed to see any humor in the epithet, I told him to stop it. [...] I understood that polite words were not going to be enough. I grabbed hold of his shirt, slammed him against the wall, and very calmly told him that if he ever called me that again, I would kill him. It shocked me to hear myself talk like that. (HTM 54)

Warum erzählt Auster diese Anekdote von sich? Sollen wir ihn für mutig halten? Sollen wir vor ihm Angst bekommen, weil vielleicht mehr Brutalität in ihm schlummert, als man ahnt? Oder ist das Erzählen dieser

Anekdote ein nachträglicher Kommentar zu Fanshawes Verhalten in *The Locked Room*? Selbst der Name einer Randfigur ohne jede Bedeutung für die Geschichte wird in Austers Autobiographie zu einer realen Person erklärt. In der Fiktion lesen wir: „Of all the people I met, only one said anything of interest. This was Paul Schiff, whose father had made the arrangements for Fanshawe’s job on the oil-tanker“ (NYT 328). Dieser Paul Schiff ist in gewissem Sinne wieder Paul Auster, denn Auster schreibt über sich:

You can’t work on a ship without a Merchant Seaman’s card, and you can’t obtain a Merchant Seaman’s card without a job on a ship. Unless you know someone who can break through the circle for you, it’s impossible to get in. The someone who did it for me was my mother’s second husband, Norman Schiff. (HTM 49)

Diese Information bekommt der Leser erst eine lange Zeit nach dem Erscheinen von *The Locked Room*. Bis zum Zeitpunkt, da Auster diesen Namen als ein autobiographisches Detail enthüllt¹³⁷, geht der deutschkundige Leser davon aus, daß diese Nebenfigur ihren Namen von der deutschen Bedeutung des Wortes ‘Schiff’ hat. Auch ohne Deutschkenntnisse kann der Name sprechen: „should we read ‘craft’ under

¹³⁷ Genaugenommen enthüllt Auster diesen Namen gar nicht als autobiographisches Detail: nirgendwo in seiner Autobiographie findet sich ein Hinweis darauf, daß er eine Figur in einem Roman nach seinem Stiefvater benannt hat. Es bleibt dem Leser überlassen, das herauszufinden.

‘ship’“¹³⁸, fragt Marc Chénétier (der aber den ‘wahren’ Ursprung des Namens auch angibt).

Diese sinnstiftenden Lesarten des Namens sind nicht zulässig, wenn Schiff der Name von Austers realem Stiefvater ist, der Auster zu einem Job auf einem Schiff verhalf. Daß dieser Norman Schiff einen Namen hat, der auf deutsch mit dem Gefallen zusammenhängt, den er Auster getan hat, kann nur ein Zufall sein (denn im Gegensatz zur literarischen Nebenfigur „Schiff“ umfaßt die Rolle des realen Norman Schiff im wirklichen Leben mehr als nur die Beschaffung einer *Merchant Seaman’s card*). So verhält es sich mit allen autobiographischen Anekdoten, die Auster in seine Geschichten einbaut: wenn man sie im Rahmen der Erzählung interpretiert, dann interpretiert man sie gleichzeitig in der Realität, und dort traut man sich eine solche Interpretation nicht zu, wie Auster selbst im bereits zitierten Jerusalem-Beispiel erklärt.

Die Handlung von *Ghosts* ist weitgehend frei von diesen eigenartigen Zufällen, was ich darauf zurückführe, daß es die Neuauflage eines alten Stoffes ist. Auster hatte zu dem Zeitpunkt, als er den Vorgänger „Blackouts“ schrieb, vielleicht dieses Thema noch nicht für sich entdeckt. Aber im Gegensatz zu „Blackouts“ sind auch in *Ghosts* Anekdoten von seltsamen Zufällen eingebaut, die mit der Handlung gar nichts

¹³⁸ Marc Chénétier, “Paul Auster’s Pseudonymous World” in *Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster* (Philadelphia: Pennsylvania University Press, 1995): 36.

weiter zu tun haben. Auch hier wird den eigenartigen Zufällen eine unkonstruierte, reale Aura verliehen, indem Auster seine Figur Blue in Magazinen von diesen Zufällen lesen läßt:

He [Blue] remembers a story from one of the endless magazines he has read this week, a new monthly called *Stranger than Fiction* [...]. Somewhere in the French Alps, he recalls, a man was lost skiing twenty or twenty-five years ago, swallowed up by an avalanche, and his body was never recovered. His son, who was a little boy at the time, grew up and also became a skier. One day in the past year he went skiing [...]. All alone there in the mountains, miles away from any other human being, the son chanced upon a body in the ice—a dead body, perfectly intact, as though preserved in suspended animation. Needless to say, the young man stopped to examine it, and as he bent down and looked at the face of the corpse, he had the distinct and terrifying impression that he was looking at himself. [...] The dead man was still young, even younger than his son was now [...]. (*NYT* 180)

Es gibt das Magazin „*Stranger than Fiction*“ wirklich, aber mir war es jedenfalls nicht möglich, den Artikel aufzuspüren. Auster verwendet diese Anekdote noch ein zweites Mal, im Drehbuch zu seinem Film *Smoke*. Hier wird also erstens die symbolträchtige Anekdote für real erklärt und zweitens, wenn sie schon in keiner von seinen Autobiographien vorkommt, fügt Auster sie doch in eine weitere Fiktion. Dort erzählt der Schriftsteller Paul Benjamin (ein Namensvetter des Pseudonyms, unter dem Auster den Detektivroman *Squeeze Play* schrieb) beinahe

wörtlich die gleiche Geschichte und behauptet wieder, sie sei tatsächlich passiert (vgl. *SBF* 92).

Diese Querverweise zwischen Austers einzelnen Büchern und seiner Autobiographie verwirren den Leser zusätzlich, und wer alle Bücher von Auster liest, findet mehr und mehr Verbindungen und Zusammenhänge. Dem Leser geht es wie Marco Stanley Fogg in *Moon Palace*: „Everything was mixed up in it at once. [...] One thought kept giving way to another, spiraling into ever larger masses of connectedness“ (*MP* 32)¹³⁹. Auster nimmt sein eigenes Leben und liest es wie ein Romantiker als Metapher. Oder zumindest konstruiert er ein *written self*, auf das das zutrifft.

Man fragt sich angesichts der beiden Autobiographien von Auster — und den zahlreichen Zusammenhängen zu Austers Romanen — was eine Autobiographie eigentlich ist. Erzählt sie die Geschichte des *writing self* oder die des *written self*? Mir scheint, sie erzählt die Geschichte des *written self* und wird als die des *writing self* rezipiert. Im Fall von Paul Auster könnte man die Autobiographien auch als Kommentar zu seinen Romanen lesen. Auf den ersten Blick scheint es so: dem realen Paul

¹³⁹ Besonders weil man Verbindungen zu sehen beginnt, die nun wirklich zufällig sind: zum Beispiel befindet sich auf der Rückseite meiner Ausgabe der *New York Trilogy* (Penguin Taschenbuch) der Kommentar eines Stephen Schiff vom *New York Times Book Review*.

Auster geschehen merkwürdige Dinge, aus denen er Romane spinnt. Ein falscher Anruf bei den Austers, ein gefährlicher Sturz seines Vaters — reale Geschehnisse werden zum Ursprung der Fiktion erklärt. In seinen Autobiographien und Interviews teilt der Autor die Quelle seiner Ideen mit dem Leser. Aber wenn man die Publikationsreihenfolge zu Grunde legt, dann dreht sich die Zeitrichtung um: zuerst sind die Romane da, und dann, im Nachhinein, werden fiktive Anekdoten erneut erzählt und als reine Wahrheit präsentiert.¹⁴⁰

Nebenbei wirft Austers Technik die Frage auf, was Kreativität ist. Wenn man wie Lacan von psychischer Kausalität ausgeht, dann ist Kreativität nichts weiter als die unbewußte Verknüpfung verschiedener Einflüsse nach grammatischen Regeln. Für Romantiker wie Emerson und Thoreau bedeutet Kreativität den Einfluß von etwas wie einer *Over-Soul*. Schon Poe beantwortete die Frage nach der schöpferischen Quelle anders, indem er den Schaffensprozeß seines Gedichts „The Raven“ als kalkuliert und logisch determiniert darstellte. Auster porträtiert die Kreativität als eher organisch, als Einfluß der All-Seele. Das Bild, das Auster von sich als Autor entwirft, ist das des Schriftstellers, der die Welt auf sich einwirken läßt, um sie dann in Worte zu fassen, an einer ordnenden Psyche vorbei. Um den zahlreichen Zufällen authentischen Anschein zu geben, verzichtet Auster (oder doch Austers *written self*) auf

¹⁴⁰ Vor allem wenn man sich auf Austers zweite Autobiographie und die vielen Interviews bezieht.

Kreativität: Nichts ist geschaffen, alles bloß aufgeschrieben. Die Welt ist kreativ, der Autor nur Chronist.

Auster stößt seine Leser hier und da mit der Nase direkt auf fragliche Symbole in der Realität, wie etwa in *Ghosts*, wenn Blue sich entschließt, aktiv zu werden, und man just als letzten Satz auf Seite 196 liest: „It’s time to turn the page“ (*Ghosts*: 196). Auch hier gelingt es Auster, den Leser zu verunsichern und ihm ein ähnlich paranoides Gefühl zu vermitteln, wie es seine Charaktere haben. Der verunsicherte Leser blättert zwei Romane zurück und findet den auffällig präzise und umfangreich beschriebenen Spaziergang Quinns durch New York. Inzwischen auf der Suche nach Hieroglyphen und Geheimbotschaften des Autors, haben schon viele diesen Spaziergang auf einem Stadtplan aufgezeichnet (ich auch, siehe Anhang). Ob das Gebilde nun der hebräische Buchstabe *lamed*, ein Stift, das Empire State Building, Israel oder ein sonstiges Zeichen ist — oder einfach nur das zufällige Durcheinander von Linien, die entstehen, wenn man einen Spaziergang im Stadtplan einzeichnet — bleibt der Interpretation jedes einzelnen überlassen.

5.4 Austers Symbolinventar: Geld, die Balance des Universums und Regenschirme

Das unheimliche Gefühl des *déjà lu* beschleicht den Leser von Austers Romanen auch wegen der wiederholten Verwendung gewisser Symbole. Das Geld, das von nirgendwoher kommt und plötzlich das Leben eines Charakters verändert, ist eins davon. Blue in *Ghosts* bekommt per Post einen monatlichen Scheck von einer Person, die er nicht kennt. Allein dieser Scheck bringt ihn dazu, an einen Zweck seiner Tätigkeit zu glauben. Benjamin Sachs findet in *Leviathan* das Geld des Terroristen, den er tötet, und glaubt nun daran, für dieses Geld eine Schuld abtragen zu müssen. Marco Stanley Fogg findet in *Moon Palace* zufällig einen zehn-Dollar-Schein, glaubt an ein Wunder, und interpretiert den Geldschein als Zeichen: „Everything was going to work out, I told myself“ (MP 51). Effing, Marcos Großvater, findet in seiner Höhle ein Vermögen bei dem Banditen, den er erschießt, was sein weiteres Leben völlig verändert. Später versucht Effing durch das Verschenken von Geld die Welt zu verändern. Nashe in *Music of Chance* kann aus seinem Leben nur ausbrechen, weil der Vater, den er seit über dreißig Jahren nicht gesehen hatte, plötzlich stirbt und ihm das Geld hinterläßt, von dem er dann seinen Saab kauft. Die Schulden bei Flower und Stone zwingen dann

Nashe und Pozzi zu ihrem eigenartigen Leben auf der Wiese. Nicht zuletzt beschreibt Auster in seinen Autobiographien seinen Kampf gegen die Pleite und erzählt davon, wie er immer wieder unverhofft an Geld oder Aufträge kam, die dann seine weitere Karriere prägten, und wie die finanzielle Katastrophe durch die Erbschaft nach dem Tod seines Vaters für den Moment aufgeschoben wurde.

Das Geld ist bei Auster kein Symbol für gesellschaftlichen Konformismus, ein mit sinnloser Arbeit verschwendetes Leben oder die Gier nach Statussymbolen. Diese Interpretation des Geldes ist immer nur eine Möglichkeit. Das Geld wird nicht im Tausch gegen Arbeitskraft angeboten, sondern es kommt zufällig, und Austers Figuren müssen sich überlegen, wie sie es sich nachträglich verdienen. Wieder geht es um das Trilemma: der Erzähler (oder die rationalere Romanfigur) erklärt den Geldsegen für pures Glück. Die metaphysisch denkende Figur interpretiert das Geld oft statt als Glücksfall als eine Art metaphysischer Währung, als einen Vorschuß des Schicksals, der für sie Pflichten nach sich zieht, deren Erfüllung dann die Ökonomie der ausgleichenden Gerechtigkeit wieder ins Lot bringt. Aber Geld ist außerdem eine Erfindung der Zivilisation, so daß diese Währung nur auf selbstgemachten Begrifflichkeiten aufbaut und ihre Bedeutung allein aus dem volkswirtschaftlichen System bezieht.

In Austers Film *Smoke* läuft Paul Benjamin gedankenverloren auf die Straße und wäre von einem Laster überfahren worden, wenn Rashid ihn nicht festgehalten hätte. Auf alltägliche Art und Weise hat Rashid ihm das Leben gerettet, und Paul Benjamin erklärt, warum er Rashid nun etwas schuldet:

PAUL

[...] No, wait. You can't just walk off. *(Pause)* You saved my life.

RASHID

(Shrugs) I just happened to be there. The right place at the right time.

PAUL

(Relaxing grip on RASHID'S arm) I owe you something.

RASHID

It's okay, mister. No big deal.

PAUL

Yes it is. It's a law of the universe. If I let you walk away, the moon will spin out of orbit...pestilence will reign over the city for a hundred years

RASHID

(Mystified, amused. Smiles faintly) Well, if you put it that way...

PAUL

You have to let me do something for you to put the scales in balance.

(SBF 30)

In dieser Art beschreibt Auster die Balance des Universums: es geht immer um alltägliche Begebenheiten, die der Leser gut nachvollziehen kann, so daß der Begriff des Universums weit übertrieben scheint. Paul Benjamin liefert seine Begründung mit einem Augenzwinkern; er übertreibt scheinbar maßlos, aber er ist nicht ironisch, denn er meint sein Angebot ernst (und läßt sich im weiteren Verlauf der Handlung für Rashid verprügeln). Von diesem Augenblick an sind die Leben von Paul und Rashid miteinander verknüpft, und die beiden werden gute Freunde. Rashids Problem besteht grundsätzlich darin, daß er keinen Job und keine Zukunft hat. Er war zufällig Zeuge eines Bankraubs und gelangte unverhofft in den Besitz der Beute. Die Bankräuber suchen jetzt nach ihm.

Wieder fällt also jemandem zufällig Geld in die Hände, das er sich eigentlich nicht verdient hat. Wieder kann er das Geld nicht einfach zurückgeben; und um das Gleichgewicht des Universums nicht aus der Balance zu bringen, kann Rashid das Geld auch nicht behalten. Paul Benjamin verhilft Rashid zu einem Job in einem Tabakwarenladen. Dort verursacht Rashid versehentlich einen Wasserschaden, den er dann schließlich mit dem Geld aus dem Bankraub bezahlt. Daß die Balance des Universums dadurch wiederhergestellt ist, merkt man nicht etwa an

großen Belohnungen des Schicksals: ebenso wie die Lebensrettung des Paul Benjamin, ist auch diese Belohnung oberflächlich etwas Alltägliches. Rashid gewinnt im Zigarrenverkäufer einen weiteren guten Freund. Dieses Dreieck aus Auggie Wren, dem Zigarrenverkäufer, Paul Benjamin, dem Schriftsteller, und Rashid besteht wieder komplett aus Figuren, die eine Phase intensiver Einsamkeit durchlebt haben. Alle haben in ihrer Einsamkeit sozusagen die Verbindung von Individuum zu Universum aufgebaut, und so verstehen sie sich auf einer überindividuellen, universellen Basis. Das beschreibt Auster nicht mit so vielen Worten. Diese Verbindung seiner Charaktere wird nie pathetisch, die Balance des Universums wird stets nur augenzwinkernd so genannt, und sie spielt sich stets auf dem Boden des Alltäglichen ab. Diese Balance ist immer nur Glaube der Protagonisten, eine von vielen Möglichkeiten, die Welt zu betrachten — nicht die schlechteste.

In gewissem Sinne lehnt sich diese Balance an Emersons Begriff der „Compensation“ an. Emerson wehrt sich zunächst gegen die Sorte christlicher Predigt, in der Gerechtigkeit auf den Jüngsten Tag verschoben wird. Er sieht den Ausgleich im Diesseits: „every crime is punished, every virtue rewarded, every wrong redressed, in silence and certainty“ (290). Das Universum ist balanciert und „alive“, „things refuse to be mismanaged long“ (288) und „Justice is not postponed. A perfect equity adjusts its balance in all parts of life“ (289). Allerdings

sind Schuld und Strafe, Gewinn und Verlust Eigenschaften eines Phänomens und werden nicht durch weitere Handlungen ausgeglichen. Das Herstellen der Gerechtigkeit wird gar nicht verschoben, sondern Gerechtigkeit herrscht laut Emerson bereits: „Arbeit trägt ihren Lohn *in sich*, Faulheit wird *umgehend* bestraft, der Preis, den jedes Ding hat, ist *sofort* fällig, und zwar nicht aufgrund des Eingreifens einer metaphysischen Instanz, sondern dank einer innerweltlichen Gesetzmäßigkeit.“¹⁴¹

Bei Auster geschieht die Kompensation in zeitlicher Abfolge. Nashe findet sich in *The Music of Chance* so schnell mit seiner Zwangsarbeit ab, weil er seine Schulden eher als metaphysische Schuld sieht. Jack Pozzi wirft ihm diese Akzeptanz seiner Zwangslage vor und beschuldigt ihn, sich in Spinnereien zu verrennen: „I don't care what you call it — God or luck or harmony — it all comes down to the same bullshit“. Und Nashe erklärt: „We're just a pair of know-nothings, you and I, a couple of dunces who got over our heads. Now we're trying to square the account“ (*MC* 139). Auster kann bei Nashe auf das Augenzwinkern verzichten, wenn er ihn seine Theorie des balancierten Universums ausbreiten läßt, weil Nashe in Pozzi eine Figur gegenübersteht, die die Skepsis des Lesers artikuliert.

¹⁴¹ Schulz, *Amerikanischer Transzendentalismus*: 68.

Das Geld gewinnt also bei Auster eine magische Dimension als metaphysische Währung, als Mittel zur Bilanzierung des universellen Gleichgewichts. Wo sonst in der Literatur „Geld [...] die Wahrheit des Begriffsrealismus“¹⁴² ist, erhält es hier die Chance, zur authentischen Wahrheit zu avancieren.

Auster gibt vielen alltäglichen Gebrauchsgegenständen eine magische Aura. In einem Interview erklärt er: „Pick any object in front of you—a coffee cup, or a box of cigars, or a telephone—and try to think where it comes from. Within ten minutes, you’re onto any number of other things—geology, history, labor problems, biology, God knows what—a whole range of subjects“ (RN 150).

Die Objekte der Zivilisation stellen für Auster immer das Bindeglied zwischen Menschen dar und sind ein Zeichen für den Zustand der Welt. In diesem Punkt ist Auster insofern postmodern, als er die Dinge als kaputt und die Menschen als fragmentiert beschreibt. Stillman Senior wandert in *City of Glass* durch New York und sammelt kaputte Gegenstände, um sie angemessen zu benennen und mit der neuen Sprache, die die Welt wieder recht beschreibt, den Weg zurück ins Paradies zu finden. Diese Idee entwickelt Auster zuerst in seinem autobiographischen Roman *The Invention of Solitude* anhand der Weigerung seines Vaters,

¹⁴² Jochen Hörisch, *Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983): 123.

die Krankheit von Austers schizophrener Schwester beim Namen zu nennen. Der Vater erklärt seine Tochter für sensibel und meint, die Probleme würden sich schon von selbst regeln. Aber das ist eine falsche Wahrnehmung der Tatsachen: „At what time does a house stop being a house? When the roof is taken off? [...] When the walls are knocked down? At what time does it become a pile of rubble?“ (IS 26). Die Idee des Zusammenhangs der Gebrauchsgegenstände mit der Person, die diese Gegenstände gebraucht, erklärt Auster selbst am Beispiel der Dinge, die er im Haus seines verstorbenen Vaters findet:

Things are inert: they have meaning only in function of the life that makes use of them. When that life ends, the things change, even though they remain the same. They are there and yet not there: tangible ghosts, condemned to survive in a world they no longer belong to. What is one to think, for example, of a closetful of clothes waiting silently to be worn again by a man who will not be coming back to open the door? (IS 10)

Wenn die Dinge ihre Bedeutung nur im Zusammenhang ihrer Funktionalität haben und in Beziehung zu der Person, die diese Funktionalität nutzt, dann haben Dinge ohne Funktionalität keine Bedeutung, oder es sind nicht einmal Dinge. Diesen Gedanken führt Auster in seinen Romanen am liebsten anhand des kaputten Regenschirms aus. Der Regenschirm ist unter anderem wegen seiner Alltäglichkeit als magisches

Objekt gut zu gebrauchen; jeder Leser hat sofort ein Bild davon vor Augen. Außerdem ist er tatsächlich fragil. Stillman Senior benutzt in *City of Glass* das Beispiel des Regenschirms, um die Notwendigkeit einer neuen Sprache zu erklären, die die Essenz der Dinge wieder richtig beschreibt:

Consider a word that refers to a thing—‘umbrella,’ for example. When I say the word ‘umbrella,’ you see the object in your mind. You see a kind of stick, with collapsible metal spokes on top that form an armature for a waterproof material which, when opened, will protect you from the rain. This last detail is important. Not only is an umbrella a thing, it is a thing that performs a function—in other words, expresses the will of man. When you stop to think of it, every object is similar to the umbrella, in that it serves a function. A pencil is for writing, a shoe is for wearing, a car is for driving. Now, my question is this. What happens when a thing no longer performs its function? Is it still the thing, or has it become something else? When you rip the cloth off the umbrella, is the umbrella still an umbrella? [...] Because it can no longer perform its function, the umbrella has ceased to be an umbrella. [...] The word, however, has remained the same. (*NYT* 93)

In vielen weiteren Romanen dient Auster der Regenschirm nun als Symbol. Meistens taucht er nur in Nebensätzen auf, und der Leser muß Austers Bücher gut kennen, um den Hinweis zu verstehen. Eine größere Rolle erhält der Regenschirm in *Moon Palace*. Effing, Marco Stanley Fogs Großvater, ist alt und gebrechlich, so daß ein Regenschauer für ihn

lebensbedrohlich wäre, wenn er keinen Schirm hätte. An einem regenfreien Abend ist Marco mit ihm unterwegs, um Geld zu verschenken:

I saw a young black man of about my age walking parallel to us on the opposite side of the street. As far as I could tell, there was nothing unusual about him. His clothes were decent, he did nothing to suggest that he was either drunk or crazy. But there he was, on a cloudless spring night, walking along with an open umbrella over his head. That was incongruous enough, but then I saw that the umbrella was also broken: the protective cloth had been stripped off the armature, and with the naked spokes spread out uselessly in the air, it looked as though he was carrying some huge and improbable steel flower. (*MP* 209)

Orlando, der Besitzer des funktionslosen Regenschirms, schenkt Marco und Effing das Ding als Souvenir. Hier schafft Auster es tatsächlich, ein Problem aus der Tatsache zu konstruieren, daß man einen kaputten Regenschirm immer noch einen Regenschirm nennt: Effing ist so alt und krank, daß er selbst keine Lust mehr hat, weiterzuleben. Er ist bereit, sich in seinem Rollstuhl in den Regen schieben zu lassen, auch wenn er weiß, daß er dann wahrscheinlich an der folgenden Lungenentzündung stirbt. Marco und die Haushälterin, Mrs. Hume, wollen das nicht zulassen und nehmen Effing das Versprechen ab, daß er nur mit einem Regenschirm das Haus verlassen wird. Effing nimmt natürlich Orlandos Regenschirm mit. Er hält also sein Versprechen — aber da der Regenschirm seine

Funktion nicht erfüllt, bekommt er seine Chance zum Selbstmord, ohne sein Wort zu brechen: „He took hold of the broken umbrella again, raised it with his two hands high above his head, and shouted into the storm. ‘There is no rain!’“ (*Moon Palace*: 212). Effing stirbt an den Folgen seiner Lungenentzündung.

Die genauen Positionen, an denen Auster den Regenschirm in seine Geschichten flicht, sind irrelevant: für den unmittelbaren Kontext hat der Prätext der Sprachphilosophie keine Bedeutung. Es ist das generelle Thema des magischen Dings, das Auster hie und da einbaut. Peter Kirkegaard hat ganz Recht, wenn ihm zu Austers Büchern das Biedermeier-Spiel einfällt, in dem man aus einer Reihe zufällig ausgewählter Worte eine Geschichte erfinden muß.¹⁴³ Die Konstellation, die Reihenfolge des Vorkommens der Symbole, spielt bei Auster keine Rolle. Aber die Symbole sind immer die gleichen, und sie greifen stets auf die gleiche Weise ineinander, so daß die Anekdoten in Austers Romanen sich wieder und wieder um die gleichen Themen ranken.

Der Regenschirm hat über seine Alltäglichkeit und die Möglichkeit der Komödie hinaus noch zwei weitere Vorteile: erstens ist er von Menschen gemacht, und hat ebendaher einen Zweck, nämlich den, sich vor den Unbilden der Witterung zu schützen. Das paßt natürlich in den

¹⁴³ Kirkegaard, Peter: “Cities, Signs, and Meaning in Walter Benjamin and Paul Auster, or: never sure of any of it” in *Orbis Litterarum: International Review of Literary Studies* 48 (1993): 174.

Kontext der Gegenüberstellung der städtischen und natürlichen Umgebung, beziehungsweise einer erklärbaren im Gegensatz zu einer geheimnisvollen Welt. Zweitens ist das englische Wort „umbrella“ auf einen kaputten Regenschirm bezogen gleich doppelt irreführend: Erstens erfüllt der Regenschirm, wenn er kaputt ist, seine Funktion nicht mehr. Und zweitens stammt das Wort ‘umbrella’ vom Lateinischen ‘umbra’, ‘Schatten’, und ist ursprünglich eine Bezeichnung für einen Sonnenschirm.

5.5 TEXT UND WELT

Die ursprüngliche Theorie der Intertextualität (die ich ab hier die ‘poststrukturalistische Theorie’ nenne) erinnert in ihrer terminologischen Offenheit an Lacan. Man kann sie nicht lesen, wenn man nicht wesentliche Teile der Theorie durch eigene Interpretationen ergänzt, so daß vom Leser abhängt, welche genauen Inhalte die Theorie impliziert. Es gibt neben der poststrukturalistischen, ursprünglichen Theorie über Intertextualität inzwischen eine weitere, analytisch ausgerichtete Theorie, die Typen der Anspielung unterscheidet, wie zum Beispiel die materielle von der strukturellen Intertextualität. Heinrich Plett ist ein Vertreter diese

analytischen Theorie, und er schreibt über die poststrukturalistische Theorie:

This 'school' [of intertextuality: Kristeva, Bakhtin, Barthes, Derrida et al.] has never developed a comprehensible [...] method of textual analysis. Its publications are marked by a strangely abstract quality, at a decided remove from reality. Such qualities not only impede their understandability but also surround their critical enterprise with an aura of mystery and exclusiveness.¹⁴⁴

In der Tat ist die philosophisch-literarische Bewegung um Derrida und Lacan in letzter Zeit unter recht heftigen Beschuß geraten, weil sie Aussagen trifft, die vielen obskur und unverständlich erscheinen. Den größten diesbezüglichen Eklat verursachte der amerikanische Physikprofessor Alan Sokal mit der Veröffentlichung seines Artikels „Transgressing the Boundaries: Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity“.¹⁴⁵ In diesem Artikel verschnitt er unverständliche Aphorismen aus Texten von Irigaray, Lacan und anderen mit Halbwahrheiten aus der obskuren Theorie der Quantengravitation. Aus der Tatsache, daß dieser Artikel veröffentlicht wurde, obwohl sein Inhalt zum Teil schwachsinnig und zum Teil schlicht falsch war, schloß Sokal auf die „intellectual arrogance of Theory—meaning postmodernist

¹⁴⁴ Heinrich Plett, „Intertextualities“ in *Intertextuality*: 4.

¹⁴⁵ Alan Sokal: „Transgressing the Boundaries: Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity“ in *Social Text* 46/47 (Frühjahr/Sommer 1996): 217 - 252.

*literary Theory*¹⁴⁶. Man muß sich schon wundern, daß die Redaktion von *Social Text* nicht einmal mutig genug war, Sokals absurde Verwendung unterschiedlich formatierter halber Anführungszeichen zu korrigieren.

Nach Lacan bildet sich — wie erwähnt — die Identität des Individuums aus der Relation zu anderen Individuen. Saussure betonte die Relationalität des Systems der Sprache. Er illustrierte den Unterschied zwischen systemimmanenter Relationalität und hierarchischer Verankerung unter anderem mit dem zitierten Beispiel der Straße in einer Stadt: das Konzept der Straße hat zunächst nichts mit der materiellen Straße aus Pflastersteinen und Häuserfronten zu tun, sondern es besteht in der Beziehung von zwei (oder mehr) Orten der Stadt zueinander. Deswegen könne man eine Straße abreißen und neu aufbauen, ohne daß sie ihr Wesen verändere.

Damit hat man die drei relationalen Systeme der Gesellschaft, der Sprache und der Stadt, die in Austers Romanen eine prominente Rolle spielen. Obwohl alle drei Systeme ähnlich organisiert sind, besteht zwischen ihnen keine unmittelbare Beziehung. Intertextualität etabliert die Literatur als viertes relationales System: ein Roman oder eine Erzählung erhält eine Bedeutung erst durch die Positionierung innerhalb eines systemimmanenten, literarischen Rahmens. Der Rahmen ist ein

¹⁴⁶ Alan Sokal: "A Physicist Experiments With Cultural Studies" in *Lingua Franca*, Mai/Juni 1996: 63.

kulturspezifischer Kanon von Traditionen, Genres, Themen, literarischen Konventionen und Erzählweisen, in die ein Text sich einfügt wie das Individuum in die symbolische Ordnung, wie das Wort in den sprachlichen Kontext und die Straße in die Stadt. Damit, so scheint es, kommt die Literatur der mimetischen Maxime der naturgetreuen Abbildung der Welt ein Stück näher.

Literarische Intertextualität hat es immer gegeben: Bibelzitate und andere Anspielungen auf bekannte Werke und Autoren des jeweiligen Kulturkreises sind nichts Neues. Nur brachte die Postmoderne eine wahre Schwemme systemimmanenter Spielereien, nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Architektur und anderen Künsten bis hin zur Popmusik. Die Intertextualität ist keine Technik mehr, sie ist längst zum Inhalt geworden. Auster gehört sicher mit Jorge Luis Borges zu den Autoren, deren Literatur am stärksten von Intertextualität geprägt ist. Aber die mimetischen Ambitionen sind schon deshalb nicht wirklich erfüllbar, weil ein Text im Gegensatz zur relationalen Welt dem Geist eines vernunftbegabten Wesens entspringt. (Die relationale Welt ist dem Menschen verschlossen: nur unsere 'Welt' entspringt der Sprache). Die literarischen Möglichkeiten — und Probleme — ergeben sich aus der postulierten Gleichheit von Text und Welt.

Die Behauptung, Text und Welt seien nicht voneinander zu unterscheiden, das Ding an sich sei also jenseits unserer Erfahrungswelt, ist

die alte Position des erkenntnistheoretischen Skeptikers. Ein Skeptiker wie Lacan sieht die Welt als unergründliche Entität und erklärt die vom Menschen erkannten Muster und Regelmäßigkeiten zur Projektion der Grammatik in die Wahrnehmung. So gesehen schafft jeder Mensch mit Hilfe der Sprache aus dem Unergründlichen seine eigene 'Welt'. Ein Autor müßte, um eine Welt zu schaffen, die der Realität ähnelt, unergründlich schreiben, und es bliebe dem Leser überlassen, Sinn zu schaffen.

Man kann auch etwas pragmatischer an die Zusammenhänge von Text und Welt herangehen und die philosophisch-erkenntnistheoretische Dimension ausklammern. Der überwiegende Teil der Welt — derjenige Teil, den wir nicht zufällig gerade selbst bewohnen — wird uns tatsächlich nur durch Berichte aus Zeitung, Radio, Fernsehen und dem Internet zugänglich, also durch sprachliche (oder bildliche — insgesamt stets semiotische) Reproduktion dessen, was wirklich vorhanden ist. Mehr noch: die Welt in jeder anderen Zeit als der, die zufällig gerade unsere Gegenwart ist, erreicht uns nur durch Texte (und Bilder). Wenn wir heute „Thoreau“ sagen, dann meinen wir damit Thoreaus Texte oder Texte über Thoreau oder was wir daraus folgern. Den „Thoreau an sich“ gibt es tatsächlich nicht (mehr) und hat es in unserer heutigen Vorstellung vielleicht nie gegeben. Kurz: der weitaus überwiegende Teil dessen, von dem wir ausgehen, daß es existiert, existiert für uns nur als Text. Den

Rückschluß von der Existenz eines Textes auf die Existenz des Autors — die Rekonstruktion des *written self* durch den Leser — mystifiziert Auster zum Beispiel durch seine Figur Fanshawe, die ausschließlich in Form von Sprache auftritt: als Autor von Manuskripten und Briefen, als Gestalt in Erzählungen anderer Personen und schließlich als körperlose Stimme hinter einer Tür. Ob Fanshawe auf der fiktiven Ebene des Romans wirklich eine separate Figur ist oder nur ein Gedanke des Erzählers, bleibt unklar.

Die Texte, die die Welt für uns zugänglich machen, sind zwangsläufig intertextuell; eigentlich ist sogar jedes einzelne Wort bereits intertextuell, da es sich auf andere Texte stützt und bezieht (nicht zuletzt auf den Text der Definition dieses Wortes in einem Lexikon). Eine Kategorisierung verschiedener Typen von Intertextualität wird schwierig, da jeder Text aus Intertexten besteht. Am ehesten kann man die Typen der Intertextualität nach der Ordnung ihrer Zitierung oder ihrer Meta-Ebene unterscheiden. Der Text der Welt ist ein Zitat erster, jeder Kommentar darüber ein Zitat zweiter Ordnung, und ein Text über einen Text über die Welt ein Zitat dritter Ordnung, und so weiter, *ad infinitum*. Diese Ordnungen werden oft als ontologische Ebenen bezeichnet. Jeder Text hat seinen Autor oder Schöpfer, der gegenüber seiner Schöpfung eine göttliche Stellung einnimmt und sie mit einer Kohärenz versieht, die es möglicherweise in der Welt an sich nicht gibt. Der große Teil der

Welt, der nur in seiner sprachlich oder bildlich reproduzierten Form für uns zugänglich ist, wurde bereits durch ein Bewußtsein gefiltert. Da das Sprechen oder Schreiben streng genommen immer den Akt des Zitierens beinhaltet, folgt ein fortwährender Authentizitätsverlust: durch das Zitieren von Zitiertem (und so weiter), bewegt man sich vom Text der Realität weg und versieht ihn mit immer mehr subjektiven Filtern. Das *written self* wird zur unentwirrbaren Mischung verschiedener Autoren. Auch Austers Figur Fanshawe ist kein Original, denn er ist in Figurenzeichnung und Namen von Hawthorne geborgt. Fanshawe ist bereits ein Zitat zweiter Ordnung, und er wird zusätzlich durch das Bewußtsein des Erzählers von *The Locked Room* gefiltert, so daß er für den Leser nur als Sprache im Kopf des Erzählers erscheint. Als der Erzähler schließlich mit Fanshawe spricht und nur durch eine Tür von ihm getrennt ist, liest man: „we were so close that I felt as if the words were being poured into my head“ (NYT 359).

In Aufsätzen über Auster wird seine Technik der Schachtelung von Schöpfern und Geschöpfen oft als der Versuch beschrieben, aus dieser Spirale auszubrechen, in der jedes neue Wort dazu verdammt ist, auf einer niederen ontologischen Ebene zu landen oder ein Zitat höherer Ordnung zu sein — also weiter vom Text der Realität entfernt als das letzte mal, daß man das Wort benutzte. Gerade in *City of Glass* schreibt

Auster sich ja selbst mit in den Text ein, aber auch in fast allen anderen seiner Erzählungen gibt es einen Überfluß von autobiographischem Material, so daß er seinen Text wieder der Realität gleichmacht. Der fiktive Auster in *City of Glass* ist allen Daten nach nicht vom realen Paul Auster zu unterscheiden. Auster wiederholt so auf der x-ten Ebene des Zitierens den Text der Realität.¹⁴⁷

Indem Auster Texte verfaßt, kreiert er auch das Bild, das die meisten Menschen von ihm haben. Wie man Thoreau anhand seiner Texte rekonstruiert, stellt man sich auch Paul Auster als den Autor von Paul Austers Büchern vor (wenn man ihn nicht zufällig persönlich kennt. Auster selbst redet gern von „my author self, that mysterious other who lives inside me and puts my name on the covers of books“; *RN* 137). Foucault betont in seinem Aufsatz „Was ist ein Autor?“ das Funktionale des Begriffs des „Autors“ und schreibt: „mit einem solchen Namen [einem Autornamen] kann man eine gewisse Zahl von Texten gruppieren, sie abgrenzen, einige ausschließen, sie anderen gegenüberstellen“¹⁴⁸. An der Existenz von zwei Autobiographien und zahlreichen Interviews kann man ablesen, daß Auster sich um diese Funktion seines Namens bemüht. Wenn er seinen eigenen Namen und sein Äußeres als Vorlage für

¹⁴⁷ vgl. auch Klepper, Martin: *Pynchon, Auster, DeLillo*.

¹⁴⁸ Michel Foucault, „Was ist ein Autor?“ in *Schriften zur Literatur*, Deutsch von Karin von Hofer und Anneliese Botond (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988): 17.

Romanfiguren verwendet, so hängt dies mit der bewußten, kalkulierten Gestaltung seines *written self* zusammen.

Ein intertextuell angelegter Roman versucht sich also mit seinen Zitaten in die literarische Welt einzuordnen und so Teil eines Systems zu werden, das auf ähnliche Weise relational ist wie die Sprache, die Stadt oder die Identität. Dieses Ziel — mimetisch die fragmentierte Welt abzubilden — bringt viele literarische Möglichkeiten mit sich, aber es ist auch problematisch. Es ist letztlich inkonsistent, weil die Annahme der Unzugänglichkeit der Welt das Ziel der Mimesis sogleich unerreichbar macht; wenn kein Mensch die Welt wahrnimmt, dann kann sie auch keiner beschreiben (der perfekte Roman wäre ein Lehrbuch der Grammatik). Es basiert darüber hinaus auf der Position des erkenntnistheoretischen Skeptikers, die in der Philosophie dafür geschaffen wurde, spezielle Erkenntnistheorien zu prüfen und zu verfeinern. Ernsthaft und ohne Widerspruch zu behaupten, Text und Welt seien nicht voneinander unterscheidbar, hat mit unserem Lebensgefühl wenig gemein. Schon deshalb eignet sich die Gleichsetzung nicht als Grundlage für Philosophie oder Literatur. Aber darüber hinaus ist die Unfähigkeit, zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu unterscheiden, gefährlich.

Die als Autor eines Texts in der Öffentlichkeit entstehende Person, das *written self*, hat spätestens seit dem furchtbaren Todesurteil (der *Fatwa*) über Salman Rushdie seine Bedeutung über die Theorie hinaus

gezeigt. Rushdie hat einen Text verfaßt, aufgrund dessen er verfolgt wird.¹⁴⁹ Verurteilt wurde Rushdies *written self*, eine Persona, die tatsächlich nur aus Text besteht — aber von diesem Urteil betroffen ist die reale Person. An dieser Stelle muß man Sokal unterstützen: die Theorie, alles sei Sprache, kann als Analogie dienen, als Position des Skeptikers, die zur Präzisierung des Unterschieds zwischen Text und Welt beiträgt, aber nicht als Dogma. Es ist sogar enorm wichtig, den Unterschied zwischen Text und Welt zu unterstreichen.

Die Popularität intertextueller Projekte hat auch ganz andere Ursachen: indem sie Neues auf Bekanntes zurückführen, sind sie sehr publikumsfreundlich. Ein Pop-Song, der die Harmonik und Melodie von Griegs „Morgenstimmung“ repetiert, ist deshalb ein sicherer Hit, weil die Hörer sogleich mitsummen können, wenn sie das Lied zum allerersten mal hören. Ein Roman mit dem Titel *Lolitas Tagebuch* kann die Bekanntheit des Namens „Lolita“ für die Vermarktung nutzen. Nur intertextuell kann man derart komplexe Leseerwartungen allein durch den Titel eines Romans wecken. Außerdem erschließt die Intertextualität einen riesigen Fundus an Themen und Erzählmustern, die man verfrem-

¹⁴⁹ Auster ist mit Rushdie befreundet und hat mehrere Texte für die Aufhebung der *Fatwa* verfaßt. Auch wollte Auster, daß Rushdie eine Rolle in seinem Film *Lulu on the Bridge* spielt. Es stellte sich aber heraus, daß es zu teuer geworden wäre: „his name seems to trigger off an irrational panic in many people, and a certain percentage of the crew wanted extra security guarantees if he was going to appear in the film“ (Paul Auster: “The Making of *Lulu on the Bridge*” in *Lulu on the Bridge* (London: Faber and Faber, 1998: 157)).

den, karikieren oder übernehmen kann. Jenseits aller theoretischen Konstrukte um den Begriff der Relationalität bietet die Intertextualität einen Rahmen, mit Fragmenten und Ideen aller Jahrhunderte und Kulturen zu spielen, sie neu zusammenzufügen und dabei allein die Schönheit des Endprodukts im Auge zu behalten — nicht seine philosophische Integrität. Nicht zuletzt präsentiert ein solches Mosaik seine Teile in neuem Licht.

Schluß

Es ist schon amüsan, wie die hypothetische Gleichsetzung von Text und Welt — die erkenntnistheoretische Skepsis — einem Physiker wie Sokal die Zornesröte ins Gesicht treiben kann:

If all is discourse and ‘text,’ then knowledge of the real world is superfluous, even physics becomes just another branch of Cultural Studies. [...] Incomprehensibility becomes a virtue, allusions, metaphors and puns substitute for evidence and logic. My own article [„Transgressing the Boundaries: Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity“] is, if anything, an extremely *modest* example of this well-established genre.¹⁵⁰

Wie gesagt muß man Sokal zustimmen, was die geforderte Nachvollziehbarkeit einer Theorie betrifft. Aber daß hier anklingt, die Physik sei unabhängig von Gesellschaft und Kultur, stimmt nachdenklich. Hans Kelsen hat 1939 bereits auf „Die Entstehung des Kausalgesetzes aus dem Vergeltungsprinzip“¹⁵¹ hingewiesen. Er rekonstruiert die Idee der Kausalität anhand ihrer Anfänge in der primitiven Gesellschaft,

¹⁵⁰ Sokal, Alan: “A Physicist Experiments With Cultural Studies” in *Lingua Franca*, Mai/Juni 1996: 63.

¹⁵¹ Hans Kelsen: “Die Entstehung des Kausalgesetzes aus dem Vergeltungsprinzip” in *Erkenntnis: The Journal of Unified Science* 8 (1939/1940): 69-130.

die zwischen Natur und Kultur noch nicht unterscheidet. Gesetze habe man zunächst für die Gesellschaft entwickelt und dann auf die Natur übertragen, so daß man zu "Natur-Gesetzen" gelangte. Man erklärte die Natur nach dem Modell der gesellschaftlichen Ordnung, in der auf Schuld die Strafe folgt: "[..D]er Gedanke eines Welt-, d.h. Natur-Gesetzes [...ist] zunächst nichts anderes als die Projektion des Staatsgesetzes in den Kosmos"¹⁵². Die monoaxiomatische Sicht der Welt als gottgewollt gehe auf die Staatsform der Monarchie zurück: "Wenn Thales von Milet, [...] Anaximandros und Anaximenes nach einem Urgrund oder Grundprinzip forschen, aus dem heraus die Welt einheitlich erklärt werden kann, so meinen sie damit auch etwas, was die Welt wie ein Monarch beherrscht"¹⁵³.

Der von Nietzsche erklärte Tod Gottes und die sukzessiven Abschwächungen der Formulierung des Kausalitätsprinzips in der Physik koinzidieren vielleicht nicht nur zufällig zeitlich mit der Demokratisierung der westlichen (Massen-)Gesellschaften. Obwohl man heute kaum auf so direktem Wege eine Verschränkung von Staatsgesetzen und dem Aufstellen von Natur-Gesetzen wie in primitiven Kulturen sehen kann, ist die Frage interessant, welche Natur-Gesetze eine Demokratie inspirieren könnte. Wenn das Volk seine Gesetze selbst macht und sie nicht wie aus

¹⁵² Hans Kelsen: "Die Entstehung des Kausalgesetzes aus dem Vergeltungsprinzip": 72.

¹⁵³ Hans Kelsen: "Die Entstehung des Kausalgesetzes aus dem Vergeltungsprinzip": 73.

Gottes Hand vom Monarchen empfängt, dann wäre es typisch, wenn naturwissenschaftliche Theorien entstünden, in denen die Natur-Gesetze nicht kosmisch gültig sondern vom Beobachter abhängig sind — die, mit anderen Worten, eine wissenschaftliche Sicht der Welt implizieren, in der die physikalischen Gesetzmäßigkeiten vom Volk abhängen. Der Monarch im Staat impliziert den Monarch der Welt. Die Legitimation aller Machtausübung durch das Volk impliziert den Einfluß des Einzelnen auf die Wirklichkeit. Hier assoziiert man gleich das Beobachter-Paradoxon der Physik und die Lacansche Theorie, das Individuum erschaffe sich seine Welt unbewußt selbst. Die Entwicklung der Gesellschaft in Analogie zur Entwicklung des physikalischen Weltbilds ist sozusagen eine typisch Austersche Analogie, denn obwohl sie offenbar existiert, kann man aus ihr schlecht Schlüsse ziehen. Vielleicht entsteht die Analogie nur durch die semantischen Konzepte unserer Sprache.

Was ist eine Idee? Entspringt sie einem zufälligen Impuls irgendeiner Synapse des Gehirns, ist sie Ausdruck der Wahrheit oder ein semantisch Rädchen im Getriebe der Grammatik? Paul Austers Ideen über die Welt schweben im gedanklichen Raum, der von der Welt losgelöst scheint. Die Umsortierung der Teile des 'fragmentierten Lebens' ergibt ein schönes Mosaik, und darauf kommt es letztlich an: ob der

Wahrheitsgehalt überprüfbar ist oder nicht, es ist ein ästhetischer Genuß, verschiedene Muster und Linien zu erwägen.

Die Ideenwelt und erkannte Zusammenhänge können für wahr genommen werden, so daß sie Ausdruck einer Transzendierbarkeit der Welt sind: das Industriegebiet hat aus der Vogelperspektive betrachtet Ähnlichkeit mit dem Bienenstock, oder in Austers Worten: „as he hears the traffic moving along the steel bridge-road below, he can remember telling his father that the noise sounded like the buzzing of an enormous swarm of bees“ (*NYT*: 177).

Metaphysische Zusammenhänge wie die All-Seele werden durch statistischen Zusammenhänge der Soziologen und Psychologen nicht ersetzt. Don DeLillo und Paul Auster sind die beiden amerikanischen Autoren, die sich mit dem Phänomen der Masse im Kontrast zum einzelnen Individuum auseinandersetzen.

Austers Bücher vermitteln tatsächlich eine neue Perspektive. Als während des Schreibens meiner Examensarbeit im Sommer 1996 Zeugen Jehovas an der Tür standen und mir ein Buch in die Hand gaben, das bunte Bilder über den Turmbau zu Babel enthielt, war ich eher verblüfft als verärgert oder desinteressiert. War das ein Zufall, daß der Turmbau an der Tür klingelte, als ich gerade über die Interpretation von Zufällen und den „Tower of Babel“ schrieb? Das Interpretieren von Zufällen, das

Betrachten des Lebens aus dieser Perspektive, hat als Abwechslung und ästhetischer Genuß viel für sich.

Diese Arbeit sollte darstellen, wie Auster auf Ideen anderer Autoren zurückgreift, um sein Lebensgefühl literarisch mitzuteilen; die Gruppierung der Prätexte wirft auch ein eigenes Licht auf die einzelnen Quellen. Nun kann ich das Gefühl nicht abschütteln, mit allzuvielen Details den großen Bogen verstellt zu haben, den die Kombination verschiedener metaphysischer Blickwinkel schlägt. Wenn ich diese Arbeit noch einmal schreiben könnte, so kommt es mir vor, würde ich fast alles anders machen. Das bedeutet wenigstens, daß ich etwas gelernt habe. Das Produkt bleibt hinter der Inspiration zurück, und mit Auster kann ich sagen: „The story is not in the words; it’s in the struggle“ (*NYT* 346).

Bibliographie

- Albert, Hans, *Traktat über kritische Vernunft* (Tübingen: Mohr, 1968).
- Alcott, Bronson, *The Journals of Bronson Alcott*, ed. Odell Shepard (Port Washington, N. Y.: Kennikat Press, 1966).
- Allen, Gay Wilson, *The Solitary Singer. A Critical Biography of Walt Whitman* (New York: Macmillan, 1955).
- Auster, Paul, *Hand to Mouth. A Chronicle of Early Failure* (New York: Henry Holt and Company, 1997).
- Auster, Paul, *Leviathan* (London: Faber and Faber, 1993).
- Auster, Paul, *Lulu on the Bridge* (London: Faber and Faber, 1998).
- Auster, Paul, *Moon Palace* (London: Faber and Faber, 1992).
- Auster, Paul, *Smoke & Blue in the Face. Two Films Written by Paul Auster* (New York: Hyperion, 1995).
- Auster, Paul, *The Art of Hunger* (New York: Penguin, 1997).
- Auster, Paul, *The Invention of Solitude* (New York: Penguin, 1988).
- Auster, Paul, *The Music of Chance* (London: Faber and Faber, 1991).
- Auster, Paul, *The New York Trilogy: City of Glass, Ghosts, The Locked Room* (New York: Penguin, 1990).
- Auster, Paul, *The Red Notebook* (London: Faber and Faber, 1995).
- Auster, Paul, *Timbuktu* (New York: Henry Holt and Company, 1999).
- Barone, Dennis, „Introduction: Paul Auster and the Postmodern American Novel“ in *Beyond the Red Notebook. Essays on*

- Paul Auster*, ed. Dennis Barone (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995): 1-26.
- Baym, Nina et al., ed., *The Norton Anthology of American Literature*, 3. Aufl. gekürzt (New York: Norton, 1989).
- Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, ed. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969).
- Bickman, Martin, *The Unsounded Center: Jungian Studies in American Romanticism* (Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1980).
- Bowie, Malcolm, „Jacques Lacan“ in *Structuralism and Since*, ed. John Sturrock (Oxford, Oxford University Press, 1979): 116-153.
- Bridges, William E., „Transcendentalism and Psychotherapy: Another Look at Emerson“ in *American Literature* 41 (1969): 157-177.
- Carroll, Lewis: *The Complete Works of Lewis Carroll* (London: Penguin, 1988).
- Chénetier, Marc, „Paul Auster’s Pseudonymous World“ in *Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995): 34-43.
- Cowley, Malcolm (ed), „Editor’s Introduction“ in *The Portable Hawthorne* (New York: Penguin, 1976): 1-21.
- Crasnow, Ellman, „The Poetics of Contingency: Modes of Knowledge in Poe“ in *Poetic Knowledge: Circumference and Centre*, eds. R. Hagenbüchle and J. T. Swann (Bonn: Bouvier, 1980): 58-64.
- Dunn, Elizabeth, „‘A Deranged Balance’: Emerson on Inspiration“ in *The Cast of Consciousness: Concepts of the Mind in*

- British and American Romanticism*, eds. Beverly Taylor and Robert Bain (Westport, CT: Greenwood Press, 1987): 141-150.
- Emerson, Ralph W., *Essays and Lectures* (New York: Library of America, 1983).
- Emerson Ralph W., *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, ed. William H. Gilman et al. (Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1960-82).
- Faller, Petra, „Frau Austers Gespür für die Seele“, *Elle*, Mai 1997: 68-70.
- Fleck, Robert, „Sophie Calle: Alltagsgeschichte wird zum Fotoroman“ in *Art. Das Kunstmagazin* 7 (July 1999): 60-65.
- Forst, G. N., „Up Wall Street towards Broadway: the Narrator’s Pilgrimage in Melville’s ‚Bartleby the Scrivener‘“, *Studies in Short Fiction* 24 (1987): 263-270.
- Foucault, Michel, „Was ist ein Autor?“ in *Schriften zur Literatur*, Deutsch von Karin von Hofer und Anneliese Btond (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988): 7-31.
- Goetsch, Paul, „Donald Barthelme’s *The Dead Father*“ in *Studien zur englischen und amerikanischen Prosa nach dem ersten Weltkrieg: Festschrift für Kurt Otten zum 60. Geburtstag*, eds. Maria Diedrich und Christoph Schöneich (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986): 200-214.
- Hawthorne, Nathaniel, *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*, ed. William Charvat et al. (Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 1962-1994).
- Haller, Rudolf, „Über das sogenannte Münchhausentrilemma“ in *Ratio* 16 (1974): 125-140.

- Heraklit, *Heraklit. Fragmente Griechisch und Deutsch*, ed. Bruno Snell (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995).
- Herzogenrath, Bernd, *An Art of Desire: Reading Paul Auster* (Amsterdam: Rodopi, 1999).
- Hodder, Alan D., *Emerson's Rhetoric of Revelation: „Nature,“ the Reader and the Apocalypse within* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1989).
- Höfele, Andreas, „Der Vater als Autor. Lord Chesterfields Briefe an seinen Sohn“ in *Erziehungsideale in englischsprachigen Literaturen. Heidelberger Symposium zum 70. Geburtstag von Kurt Otten*, ed. Dieter Schulz and Thomas Kullman (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1997): 113-126.
- Hörisch, Jochen, *Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983).
- Hustvedt, Siri, *The Enchantment of Lily Dahl* (London: Hodder and Stoughton, 1996).
- Hutcheon, Linda, „Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History“ in *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, ed. Patrick O'Donnell and Robert Con Davis (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989): 3-32.
- Ickstadt, Heinz, „Gesichter Babylons: Zum Bild der Großstadt im modernen amerikanischen Roman“ in *Jahrbuch für Amerikastudien* 16 (1971): 60-76.
- Irwin, John T., *American Hieroglyphics* (New Haven, CT: Yale University Press, 1980).
- Kelsen, Hans, „Die Entstehung des Kausalgesetzes aus dem Vergeltungsprinzip“ in *Erkenntnis: The Journal of Unified Science* 8 (1939/1940): 69-130.

- Kirkegaard, Peter, „Cities, Signs, Meanings in Walter Benjamin and Paul Auster: Or, Never Sure of Any of It“ in *Orbis Litterarum: International Review of Literary Studies* 48 (1993): 161-179.
- Klepper, Martin, *Pynchon, Auster, DeLillo: die amerikanische Postmoderne zwischen Spiel und Rekonstruktion* (Frankfurt am Main: Campus, 1996).
- Klotz, Volker, *Die erzählte Stadt: Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin* (München: Carl Hanser Verlag, 1969).
- Lacan, Jacques, „The Insistence of the Letter in the Unconscious“ in *Modern Criticism and Theory: A Reader*, ed. David Lodge (London: Longman, 1993): 80-106.
- Lacan, Jacques, „The Mirror-phase as formative of the Function of the I“, English by Jean Roussel, in *New Left Review* 51 (1968): 71-77.
- Lacan, Jacques, „Seminar on *The Purloined Letter*“ in *Yale French Studies* 48 (1972): 38-72.
- Lacan, Jacques, *Reading Seminar XI. Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, ed. R. Feldstein et al. (New York: SUNY Press, 1995).
- Laplanche, Jean and Pontalis, J. B., *Das Vokabular der Psychoanalyse* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971, Deutsch von Emma Moersch).
- Levin, Harry, *The Power of Blackness: Hawthorne, Poe, Melville* (New York: Vintage Books, 1960).
- Lindberg, Gary, *The Confidence-Man in American Literature* (New York: Oxford University Press, 1982).

- Lodge, David (ed), „Jacques Lacan“ in *Modern Criticism and Theory: A Reader* (London: Longman, 1993): 79-80.
- Mai, Hans-Peter, „Bypassing Intertextuality. Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext“ in *Intertextuality*, ed. Heinrich F. Plett (Berlin u. a.: de Gruyter, 1991): 30-59.
- Mather, Edward, *Nathaniel Hawthorne: A Modest Man* (Westport, CT: Greenwood Press, 1940).
- Matthiessen, F. O., *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (Oxford, Oxford University Press, 1941).
- Melville, Herman, *The Writings of Herman Melville*, ed. Harrison Hayford (Evanston: Northwestern University Press, 1968-1993).
- Moeller, Hans-Bernhard, „Vladimir Vladimirovic Nabokov“ in *Hauptwerke der amerikanischen Literatur*, ed. Henning Thies (München: Kindler, 1995): 695-697.
- Müller, Monika, „*This Infinite Fraternity of Feeling*“: *Gender, Genre, and Homoerotic Crisis in Hawthorne's „The Blithedale Romance“ and Melville's „Pierre“* (Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1996).
- O'Faolain, Julia, „The Phantom of Liberty“ in *Times Literary Supplement* 23 (October 1992): 20.
- Osteen, Mark, „Phantoms of Liberty: The Secret Lives of Leviathan“ in *Review of Contemporary Fiction*, Spring 1994: 87-91.
- Pearce, Roy H., „Introduction to *Fanshawe*“ in *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*, eds. William Charvat et al. (Columbia, Ohio: Ohio State University Press, 1962-1994), Vol. 3: 301-316.

- Pelzer, Karin, *Autorschaft, Paternität und Text in den Werken William Faulkners und Toni Morrisons* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1992).
- Plett, Heinrich F., „Intertextualities“ in *Intertextuality*, Hg. H. Plett (Berlin u. a.: de Gruyter, 1991): 3-29.
- Poe, Edgar A., *Collected Writings of Edgar Allan Poe*, ed. Burton R. Pollin (Boston: Twayne Publishers, 1981).
- Poe, Edgar A., *Collected Works of Edgar Allan Poe*, ed. Thomas O. Mabbott (Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1969-1993).
- Robinson, David M., *Emerson and the Conduct of Life: Pragmatism and Ethical Purpose in the Later Work* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).
- Roussel, Jean, „Introduction to Jacques Lacan“ in *New Left Review* 51 (1968): 63-70.
- Russell, Alison, „Deconstructing *The New York Trilogy*: Paul Auster’s Anti-Detective Fiction“ in *Critique* 31 (Winter 1990): 71-84.
- Saussure, Ferdinand de, *Course in General Linguistics*, eds. Charles Bally and Albert Sechehaye (London: Duckworth, 1993).
- Schulz, Dieter: *Amerikanischer Transzendentalismus* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997).
- Silverman, Kaja, „Liberty, Maternity, Commodification“ in *The Point of Theory: Practices of Culture Analysis*, ed. Bal-Mieke (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1994): 18-31.
- Sokal, Alan, „Transgressing the Boundaries: Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity“ in *Social Text* 46/47 (Frühjahr/Sommer 1996): 217-252.

- Sokal, Alan, „A Physicists' Experiments with Cultural Studies“ in *Lingua Franca* Mai/Juni 1996: 63.
- Sontag, Susan, *AIDS and Its Metaphors* (New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1989).
- Sorapure, Madeline, „The Detective and the Author: *City of Glass*“ in *Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster*, ed. Dennis Barone (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995): 71-87.
- Thies, Henning, „The Raven“ in *Hauptwerke der amerikanischen Literatur*, ed. Henning Thies (München, Kindler, 1995): 164-166.
- Thoreau, Henry D., *The Works of Thoreau*, ed. Henry S. Canby (Boston: Houghton Mifflin, 1937).
- Thoreau, Henry D., *A Week on the Concord and Merrimack Rivers, Walden; or, Life in the Woods, The Maine Woods, Cape Cod* (New York: Library of America, 1985).
- Tobin, Patricia Drechsel, *Time and the Novel. The Genealogical Imperative* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978).
- Von Cube, Felix, *Was ist Kybernetik?* (München: dtv, 1970).
- Von Gebattel, Jérôme, „Upton Sinclair“ in *Hauptwerke der amerikanischen Literatur*, ed. Henning Thies (München, Kindler, 1995): 470-472.
- Ware, Tracy, „The Two Stories of ‚William Wilson‘“ in *Studies in Short Fiction* 66 (1989): 43-48.
- Weisenburger, Steven, „Inside *Moon Palace*“ in *Review of Contemporary Fiction* 14 (Spring 1994): 70-79.
- Wolfe, Tom, *The Bonfire of the Vanities* (London: Picador, 1988).

es sei der hebräische Buchstabe *lamed*¹⁵⁵. Aus Freiburg hört man die Interpretation, es handele sich um die Umrisse Israels. Bernd Herzogenrath sieht ein V:

In fact, tracking down Quinn's wanderings in a map of New York, his traces come to resemble the letter V, which can be read as 'Quinque,' not only the Latin word for the number 'five,' but also a faint reminder of his own 'real' name.¹⁵⁶

Meine Nachbarin sieht einen Telefonhörer, und ich selbst neige dazu, die auf den Kopf gestellte Silhouette eines Menschen zu sehen.

¹⁵⁵ Lucienne Bozetto-Ditto, „L'arbre et la ville invisible dans L'Invention de la solitude“, zitiert nach Springer.

¹⁵⁶ Bernd Herzogenrath, *An Art of Desire. Reading Paul Auster* (Amsterdam: Rodopi, 1999): 69.