

Vierzehntes Kapitel

Manhattan Transfer

1 Roberto Rossellini und John Dos Passos

Der Schriftsteller Raul Maria De Angelis¹ berichtet 1949 in *Cinema* von Roberto Rossellinis rasch wieder aufgebener Absicht, einen Roman zu schreiben. Vermutlich im Herbst 1943, als sich Rossellini nach den abgebrochenen Dreharbeiten in Tagliacozzo für *Rinuncia* wieder in Rom aufhält, wendet er sich an De Angelis: „Con mia grande meraviglia, mi disse [...] che voleva scrivere un romanzo, e che voleva da me alcune lezioni sulla tecnica del romanzo, ignorando egli tutto di un ‘genere’ letterario che lo appassionava sin dalla più tenera infanzia“.² Zwar lässt sich nicht mehr überprüfen, ob die Anekdote des auch für *Cinema*³ schreibenden Autors zutrifft, doch nachweisbar steht in jener Zeitschrift um 1940 John Dos Passos’ Roman *The Big Money* hoch im Kurs. Entgegen der redaktionellen Praxis druckt *Cinema* einen Auszug aus einem literarischen Text wieder ab: eine Passage aus der von Cesare Pavese übersetzten, bei Mondadori 1938 publizierten Fassung *Un mucchio di quattrini*.⁴

De Angelis hält nach eigener Aussage Rossellini einen einführenden, die aristotelische Regelpoetik normativ setzenden Vortrag über Exposition, Charakterzeichnung, Schürzung des Knotens und Katharsis. Zudem zitiert der Schriftsteller Romananfänge von Stendhal, Flaubert und Tolstoi. Doch für seinen Schüler sind die Erzähltechniken des modernen amerikanischen Romans, insbesondere von John Dos Passos, und von Filmen Hollywoods richtungsweisend. Generell kommt Rossellini laut De Angelis zu dem Schluss, dass die Literatur immanente ästhetische Grenzen aufweist, die nur der Film überwinden kann:

„Rossellini mi ascoltò con attenzione e riverenza, poi concluse ch’era difficile scrivere un romanzo a quel modo: che lui avrebbe trovato un’altra formula, inventando un’altra tecnica, più simile a quella dei film e dei romanzi americani di cui si mostrò al corrente meglio di quanto

¹ Der Kalabrese De Angelis, geboren 1908, ist in den dreißiger Jahren Chefredakteur von *L’Italia letteraria*, sowie Auslandskorrespondent für verschiedene italienische Zeitungen. In *L’Italia letteraria* erscheint 1936 in Fortsetzungen sein Debütroman *Inverno in palude*. Zu seinen weiteren Prosawerken zählen unter anderem *Oroverde* (1940), *La Peste a Urana* (1943), *Panche gialle* (1945) und *Panche gialle - Sangue negro* (1950) über die Judenverfolgung und den Rassismus in Brasilien.

² Raul Maria De Angelis, Rossellini Romanziere, *Cinema*, Nr. 29, 30. Dezember 1949, 356, wiederabgedruckt, in: Rossellini 1997, 46-49, hier 47.

³ Vgl. Raul Maria De Angelis, Ritratto segreto di Charles Laughton, *Cinema*, Nr. 105, 10. November 1940, 331.

⁴ Vgl. *Cinema*, Nr. 97, 10. Juli 1940, 18-19.

non osassi sperare: 'Ho bisogno - mi disse, sebbene con altre parole - di una profondità di piani che forse solo il cinema può dare, e di vedere persone e cose da ogni lato, e di potermi servire del 'taglio' e dell'ellissi, della dissolvenza e del monologo interiore. Non per intenderci, quello di Joyce, piuttosto quello di Dos Passos. Di prendere e lasciare, inserendo quello che sta intorno al fatto e che ne è forse la remota origine. La macchina da presa io potrò collocarla a mio talento e il personaggio ne sarà inseguito e ossessionato: l'angoscia contemporanea deriva appunto da questo non poter sfuggire all'occhio implacabile dell'obbiettivo'".⁵

De Angelis zufolge geht Rossellini demnach zwischen *Rinuncia* und *Roma città aperta* von einer höheren Suggestivkraft des Films als primär visuellem Massenmedium verglichen zur Belletristik aus. Das Kameraobjektiv zwingt den Menschen in der heutigen Zeit, 1943, den Dingen ins Auge zu sehen, den Blick nicht von dem Grauen des Krieges, Tod und Verwüstung abwenden zu können. In der Konsequenz teilt die Bevölkerung eine existentielle Erfahrung - die Angst. Wenngleich De Angelis einräumt, Rossellinis Aussagen nicht wortwörtlich, sondern der Erinnerung nach sinngemäß wiederzugeben, sind sie insofern bemerkenswert, als ästhetische Ausdrucksmittel von Film und Literatur verglichen werden. Danach bietet das audiovisuelle Medium den Vorzug gegenüber der Prosa, einen Mangel des zweidimensionalen Bildes atmosphärisch oder narrativ auszunutzen, auf der visuellen oder/und akustischen Ebene eine Tiefenillusion des Einstellungsraumes zu gestalten. Was Rossellini womöglich im Sinn hat, ergibt sich etwa aus der Szene Marina Maris in ihrer Garderobe, wo über wechselnde Tonereignisse, das Verlassen und Betreten des Bildraumes eine zum sichtbaren Geschehen zeitlich parallele, unsichtbare Handlung etabliert wird. Wiederum nur die Kamera ermöglicht infolge wechselnder Standpunkte, Fahrten, variabler Einstellungsgrößen, eine Figur oder einen Gegenstand multiperspektivisch zu *sehen*. Gleichwohl kann, wie *Rosso Malpelo* zeigt, eine literarische Erzählung in verknappter, komprimierter Form vor dem inneren Auge und inneren Ohr des Lesers eine Fülle von sinnlichen Eindrücken 'erzeugen', Tiefe und Höhe, Nähe und Ferne, Geräusche, Farbeindrücke aus der Figurenperspektive beinahe simultan kommunizieren.

Im filmischen Kontext setzt Rossellini Überblendung und Schnitt mit dem inneren Monolog und der Ellipse als originär literaturwissenschaftlichen Kategorien gleich. Seiner Ansicht nach lassen sich innerer Monolog und Ellipse im metaphorischen Sinne auf das audiovisuelle Medium übertragen. Ob der innere Monolog ein filmisches Äquivalent besitzt, ist zu bezweifeln. *Roma città aperta* weist kein Gegenstück zum inneren Monolog in *Manhattan Transfer* auf. Weiterführend ist Rossellinis Hinweis auf die *profondità di campo*. Im Kontext des gemeinsamen Schauplatzes einer Millionenstadt, einer unüberschaubaren Figurenzahl und

⁵ Rossellini 1997, 47-48.

sich melodramatisch zufällig kreuzender Lebensläufe erhält der Raum in *Manhattan Transfer* eine besondere erzählerische Qualität. Er reduziert sich nicht auf eine den Personen äußerliche Umgebung, sondern, wie bereits im Titel anklingt, erfüllt in bezug auf die Figurenzeichnung und -entwicklung, als biografische Durchgangs- oder Endstation, als Projektionsfläche und Auslöser von Träumen und Illusionen, als Stätte, die über beruflichen Aufstieg oder Niedergang, individuelles Glück oder Unglück und bis zum Selbstmord reichende Verzweiflung mitentscheidet, eine zentrale erzählerische Funktion. Was in *Roma città aperta* die Schärfentiefe in einer Szene wie der Flucht Manfredis über die Terrasse erzielt, leistet *Manhattan Transfer* unter anderem durch Beschreibungen, innere Monologe und Träume von Figuren: Personen und Stadt als eine spannungsvolle Einheit ansichtig zu machen.

2 Originalausgabe und Übersetzungen

Die amerikanische Erstausgabe des Romans von John Dos Passos *Manhattan Transfer* erscheint 1925 bei dem Bostoner Verlag Houghton Mifflin. Der Text ist identisch mit der 1987 von Penguin Books publizierten Ausgabe, aus der fortan zitiert wird. 1927 verlegt Fischer in Frankfurt am Main *Manhattan Transfer, der Roman einer Stadt*, übersetzt von Paul Baudisch und mit einem Vorwort von Sinclair Lewis. Baudischs Übersetzung bildet auch die Grundlage für die 1966 editierte, aktuell verfügbare Ausgabe von *Manhattan Transfer* bei Rowohlt. Untertitel und Vorwort der deutschen Erstausgabe bei Fischer sind jedoch fortgefallen. 1930 verfasst Heinz Victor Fuchs das Hörspiel *Manhattan Transfer* nach dem gleichnamigen Roman. 1928 publiziert Gallimard in Paris *Manhattan-transfer*, übertragen ins Französische von Maurice E. Loindreau. 1932 bringt der Mailänder Verlag Corbaccio die italienische Fassung unter dem Titel *Nuova York* heraus. Für die Übersetzung zeichnet Alessandra Scalero verantwortlich.

3 Inhaltsangabe

Der 1925 erstveröffentlichte Roman von John Dos Passos *Manhattan Transfer* spielt in New York zwischen 1904 und 1924. Vertreter verschiedener sozialer Klassen, Immigranten der ersten Generation und folgender Generationen, Männer und Frauen streben nach privatem Glück und sozialem Aufstieg, manche außerdem nach politischer Macht. Was die zweitgrößte Stadt der USA verheißt, jedem unbegrenzte Möglichkeiten zu bieten, nehmen alle ernst.

Versuchen die einen, das selbstgesteckte Ziel auf legalem Wege zu erreichen, sei es durch eine rasche, lukrative Karriere, sei es durch schlechtbezahlte, miserable Gelegenheitsjobs, bevorzugen andere die illegale Variante oder die 'gute Partie'. Während sich nur für ganz wenige, in der Regel nicht über eine reguläre Erwerbstätigkeit, der 'amerikanische Traum' erfüllt, bezahlen die meisten den beruflichen Erfolg mit enttäuschten privaten Glückserwartungen. Eine dritte Gruppe geht im wörtlichen Sinne an den sich als Illusion herausstellenden unbegrenzten Möglichkeiten zugrunde.

Singuläre oder wenige Szenen von teilweise anonymen Personen sind mit elliptischen Langzeitbeobachtungen von vier Charakteren montiert: Ellen, George Baldwin, Jimmy Herf und Congo Jake. Ellen, auch Ellie, Elaine oder Helena genannt, avanciert von der Theaterschauspielerin zur Modejournalistin; ihre wechselnden Beziehungen zu zahlreichen Männern scheitern mehr oder weniger rasch. Dennoch geht sie nach dem Selbstmord eines Gatten und zwei geschiedenen Ehen, darunter mit Jimmy Herf, eine vierte Ehe mit George Baldwin ein. Dank eines öffentlichkeitswirksamen, sehr gut honorierten Mandats im Prozess um eine hohe Entschädigungssumme für einen schwerverletzten Milchmann, mit deren Ehefrau er eine kurze Affäre hat, steigt der namen- und mittellose junge Rechtsanwalt George Baldwin über die Zwischenstufe einer Kanzleimitarbeit zum Staatsanwalt auf. Nachdem seine erste, der eigenen Karriere förderliche Ehe am Ende zerbricht, erhofft er sich von einer Heirat mit der sich selbst als bindungsunfähig einschätzenden, wesentlich jüngeren Ellen einen privaten Neuanfang. Wegen seiner prächtigen schwarzen Haare den Spitznamen Congo Jake tragend, verwirklicht sich für diesen aus Bordeaux stammenden Schiffskoch sein Traum von Amerika. Er steigt vom Tellerwäscher zum Millionär auf und nennt sich fortan Marquis des Coulommiers. Während des Ersten Weltkriegs kämpft er an der italienischen Front, bis ihm nach einer schweren Verwundung ein Bein amputiert werden muss. Zurückgekehrt in die USA, verdient er am Alkoholschmuggel ein stattliches Vermögen. Congo Jake heiratet die Tänzerin Nevada Jones, eine ehemalige Geliebte George Baldwins. Ellens dritter Ehemann, Jimmy Herf, kehrt als kleiner Junge mit seiner alleinerziehenden, wohlhabenden Mutter in das Land seiner Geburt zurück. Nach dem Tod der Mutter ein beträchtliches Vermögen erbend, folgt er zunächst den Ratschlägen seines über beste Verbindungen verfügenden Onkels, sich durch den Eintritt in dessen Firma und ein anschließendes Studium hochzuarbeiten. Im Ersten Weltkrieg ist er als Sanitäter in Frankreich eingesetzt. Nach der Rückkehr übt er noch eine Weile seinen Reporterjob für ein Boulevardblatt aus, um schließlich zu kündigen. Nachdem Ellen sich von ihm getrennt hat, verlässt er New York mit unbekanntem Ziel.

4 Die Stadt als autonomer Protagonist?

Volker Klotz vertritt in *Die Erzählte Stadt*, einer Studie von Romanen, deren Autoren von Alain René Lesage (1668-1747) bis zu Alfred Döblin reichen, die Ansicht, *Manhattan Transfer* konstruiere eine „Stadt aus Lebensläufen, [sei] ein Roman aus Lebensläufen“.⁶ Ohne seine Hypothese zu belegen, behauptet Klotz, *Manhattan Transfer* sei von Dos Passos 1923 geschriebenem, 1926 veröffentlichtem, als expressionistisch klassifiziertem Drama *The Garbage Man. A Parade with Shouting* geprägt.⁷ Im Unterschied zu didaktischen Ambitionen und einer hierdurch bedingten Stadtrundführung seitens eines auktorialen Erzählers, der über sensationelle Ereignisse berichte und oftmals symbolisch gemeinte Sehenswürdigkeiten vorführe, wie es der „plotgläubige Zola“⁸ in *Les trois Villes* (1894-1898) praktiziere, sei *Manhattan Transfer* ein Roman ohne Plot⁹ und von dem Bestreben des Autors geleitet,

„die Stadt sich selber [zu] überlassen, gleichsam heimlich zu belauschen, damit sie unbefangen sich gebe, wie sie ist. Mit allen Mitteln sucht er zu verhindern, daß das Bild, das er von ihr liefert, als sein Bild oder das irgendeiner erzählerisch privilegierten Romanperson erscheine. [...] Darum meidet Dos Passos Berichte und Beschreibungen, weil sie mit einem offenkundig der Besichtigung sich stellenden und eben darum befangenen, eher gesetzten als drauflos lebenden Gegenstand rechnen. Stattdessen herrschen szenische Dialoge und innere Monologe vor, in denen der Beobachter sich den Regungen des Gegenstandes unterwirft. Darum verzichtet er auf eine Handlung, die, auch wenn sie sich der Stadt verschreibt, eigenen Gleisen folgend eine begrenzte Gruppe eigengewichtiger Personen bindet. Stattdessen häuft, kreuzt und quirlt der Gegenstand selber eine fast unübersehbare Fülle fragmentarischer Lebensläufe, die ihrerseits mit und durch die Stadt existieren [...]. Darum läßt Dos Passos die Stadt durch keinen Außenstehenden erleben, sondern durch sie selbst, durch eine beträchtliche Anzahl repräsentativer Bewohner, die von ihren Szenen her jeweils eine eigene Sicht auf die Umwelt mitbringen. [...] Es sind gleichberechtigte Ansichten der Stadt, im doppelten Sinne: sie gehen von ihr aus und zielen auf sie. So sieht sie sich selbst, auf vielerlei Weise als ein Vielerlei“.¹⁰

Somit interpretiert Klotz das romaneske New York gegensätzlich. Einerseits setzt es sich wie ein Mosaik durch die fragmentarischen, teils parallelen, voneinander unabhängigen, teils sich überkreuzenden Lebensläufe der Figuren zusammen, andererseits verwandelt sich die erzählte in eine erzählende Stadt, mutiert zu einem narrativen Demiurgen, einer *dramatis personae*. New York in *Manhattan Transfer* wird anthropomorphisiert, als selbstreferentielles Subjekt-Objekt gedeutet, denn laut Klotz verhält sich die Ostküstenmetropole 'unbefangen', zeigt 'Regungen' und 'unterwirft' sich dessen 'Beobachter', betrachtet sich selbst als 'Vielerlei' -

⁶ Klotz 1969, 326.

⁷ Vgl. ebd., 320.

⁸ Ebd., 340.

⁹ Ebd., 322.

auch in ihrer Unbefangenheit? - , gebiert eine unüberschaubare Vielzahl bruchstückhafter Biografien, die der Verfasser an anderer Stelle jedoch auf exakt dreißig bemisst.¹¹

Das Bestreben von Klotz, *Manhattan Transfer* von Zolas geringgeschätztem Stadromanzyklus *Les trois Villes* scharf abzugrenzen, verleitet ihn dazu, einen durchaus diskret intervenierenden allwissenden Erzähler zu übersehen und ein gleichförmiges New York ohne „Panoramaansichten“¹² zu unterstellen. Seiner Überzeugung nach kennzeichne Dos Passos' Roman eine „multiplizierte personale Erzählsituation“¹³ oder synonym ein „narrator obsconditus“.¹⁴ Im Kontrast zu Zola ist der Aussage von Klotz zuzustimmen, wengleich es sich um eine Tendenz, aber keine ausnahmslose Regel handelt: „Der Erzähler beschreibt nicht, wie Fifth Avenue, Central Park, ein bestimmter Hotelflur sich überhaupt oder jetzt darbieten, sondern was davon und wie es seine jeweiligen Personen aufnehmen“.¹⁵ Während nach dieser Lesart der Schauplatz den Rang einer, wenn nicht *der* Hauptfigur einnimmt, mit der Folge, dass die menschlichen Personen zu Nebenfiguren, unterteilt in Charaktere und Statisten herabsinken,¹⁶ gilt anderen Autoren entweder Ellen¹⁷ als *die* Protagonistin oder Jimmy Herf¹⁸ als *der* Protagonist.

Im Einklang mit der Bezeichnung von *Manhattan Transfer* als *collective novel*¹⁹ wird demgegenüber der Standpunkt vertreten, dass unter den zahllosen Figuren einige relativ zu anderen eine herausgehobene Stellung einnehmen, insofern sie nicht nur mehrfach - in allen, sich der erzählten Zeit nach über ca. zwanzig Jahre erstreckenden drei Teilen des Romans - auftreten, sondern auch durch wiederholte Innensichten, innere Monologe, (Tag-) Träume, personale Erzählsituationen Charaktere anstelle von Typen darstellen. Hierzu zählen Ellen,

¹⁰ Ebd., 340-341.

¹¹ Ebd., 322.

¹² Ebd., 341.

¹³ Ebd., 513.

¹⁴ Ebd., 335.

¹⁵ Ebd., 338.

¹⁶ „Der Gesamtverlauf klärt auch, ob eine Figur, die zum ersten Mal auftritt - hier oder auch später -, eine individuelle Rolle spielen wird im Roman. Das heißt, ob sie als Charakter expliziert und in ihrer Geschichte verfolgt oder nur als Statist, als lebendes Milieu behandelt wird“, ebd., 329.

¹⁷ Vgl. Wagner 1979, 52-56.

¹⁸ Vgl. Vanderwerken 1977, 255-256; Clark 1987, 108; Schiller (1983) nennt Jimmy Herf „die Zentralfigur“ (ebd., 157), fügt jedoch hinzu: „Ellen Thatcher, das neugeborene Kind, wird zu einer zentralen Figur in *Manhattan Transfer*“ (ebd., 151). Ob es nach Ansicht der Autorin eine einzige Hauptfigur oder mindestens zwei Hauptfiguren gibt, bleibt offen.

¹⁹ „Die *collective novel* geht [...] von der allgemeineren oder abstrakteren Subjektivität aus, die eine Vielzahl von Subjekten übergreift, und deren individuelle Eigenarten und Perspektiven in einer größeren, kollektiven oder ‘unanimistischen’ Einheit aufgehen läßt“, Isernhagen 1983, 24.

Jimmy Herf, George Baldwin, Congo Jake.²⁰ Allein die Kontroverse um eine einzige Hauptfigur oder zwei zentrale Charaktere, Ellen oder Jimmy bzw. Ellen und Jimmy, ist wiederum bezeichnend, wie einige Literaturwissenschaftler *Manhattan Transfer* nach dem ästhetischen Maßstab eines konventionellen Romans mit individuellem oder individuellen Helden beurteilen. *Manhattan Transfer* überwindet als moderner Roman derartige Konventionen, weist eine nicht quantifizierbare, unübersichtliche Figurenkonstellation auf.

La nave bianca bricht radikaler als *Roma città aperta* mit einer traditionellen, übersichtlichen Figurenkonstellation. In den Sequenzen der Seeschlacht und des auf See kreuzenden Hospitalschiffs - ist die Anzahl von Haupt- und Nebenfiguren unüberschaubar. Anonyme Angehörige der Königlichen Marine und des italienischen Roten Kreuzes treten in der Regel nur in einer einzigen Szene und in der Summe massenhaft auf. Stehen in *Roma città aperta* noch bis auf Pina von Anfang bis Ende durchgängig Bergmann, Manfredi und Don Pietro im Vordergrund, wenngleich verflochten in eine mehrschichtige, umfassendere Figurenkonstellation, treten in *La nave bianca* die Protagonisten der zweiten und der letzten Sequenz, eine Gruppe Heizer und Elena, in jenen beiden mittleren Sequenzen in den Hintergrund. In der vierten Sequenz des auf See fahrenden Hospitalschiffs spielen weder Elena noch Bassos Kameraden eine Rolle. In der Nachfolge von *Manhattan Transfer* besteht in *La nave bianca* die Tendenz, die Masse in Gestalt zahlloser Typen zu repräsentieren. Gleichwohl besitzen einzelne Gestalten, stellvertretend für karitative und militärische, arbeitsteilig Krieg führende Gruppen, mehr Gewicht als andere, grenzen an Charaktere. Die Masse ist jedoch in dem faschistischen Kriegs- und Propagandafilm nicht dispers, unstrukturiert, sondern geschlechtsspezifisch und nach Dienstgraden, Befehlenden und Befehlsempfängern formiert, Objekt und Instrument eines dem Einzelnen übergeordneten Willens, personifiziert im König und im Duce. Die Männer sind die Kämpfer, die Frauen ihr Pflegepersonal, welches sie als Verwundete wieder kriegstauglich macht. „Collective novel“ bedeutet im Fall von *Manhattan Transfer* eine unbezifferbare Zahl von Figuren. Lebensläufe, die zeitlich mehr oder weniger lange nebeneinander her laufen, sind um solche erweitert, die sich kurz-, mittel- oder langfristig (in Form etwa von Ehen, Bekanntschaften, Freundschaften) überschneiden, bis sie wieder getrennt voneinander verlaufen. Die Tendenz zur Vereinzelung setzt sich kurz- oder mittelfristig gegen das - soweit überhaupt vorhandene - Bedürfnis nach Bindungen zu anderen Menschen durch.

²⁰ Isernhagen (ebd., 138) vertritt hingegen die Ansicht, „daß eine Tendenz der Geschichte in den grundsätzlich gleichrangig nebeneinandergeordneten Lebensläufen“ besteht.

Die teils konfusen, teils fragwürdigen Behauptungen von Klotz lassen sich anhand von ausgewählten Textstellen nachfolgend in zu beantwortende Fragestellungen ummünzen: Welche Bedeutung kommt der Stadt im Verhältnis zu den Figuren, insbesondere bei deren erstem Auftritt zu? Stellt New York den eigentlichen Protagonisten des Romans dar, während die Personen - nach Klotz entweder „Charaktere“ oder „Statisten“ - nurmehr deren lebendige Bausteine neben Architektur, Wasser- und Grünflächen, Verkehrsmitteln bilden? Welche Erzählperspektiven weist *Manhattan Transfer* auf? Welchen Stellenwert und welche Funktion besitzen im Text Beschreibung und Bericht? Wie werden sie zur Figurenzeichnung und ihrer Raumwahrnehmung eingesetzt? Eine weitere Frage knüpft an die Klassifizierung von *Manhattan Transfer* als historischem Roman²¹ an, denn die erzählte Zeit setzt 1904 mit den militärischen Spannungen ein, die sich im Ersten Weltkrieg entladen und endet unter Berücksichtigung der Nachkriegszeit in den USA 1924, ein Jahr vor der Publikation der Originalausgabe. Zu welchem Zweck und wie transponiert der Roman außerliterarische weltgeschichtliche Ereignisse?

5 Exposition von Figuren

5.1 *Bud Korpenning*

„On the ferry there was an old man playing the violin. He had a monkey’s face puckered up in one corner and kept time with the toe of a cracked patent-leather shoe. Bud Korpenning sat on the rail watching him, his back to the river. The breeze made the hair stir round the tight line of his cap and dried the sweat on his temples. His feet were blistered, he was leadentired, but when the ferry moved out of the slip, bucking the little slapping scalloped waves of the river he felt something warm and tingling shoot suddenly through all his veins. ‘Say, friend, how fur is it into the city from where this ferry lands?’ he asked a young man in a straw hat wearing a blue and white striped necktie who stood beside him.

The young man’s glance moved up from Bud’s road-swelled shoes to the red wrist that stuck out from the frayed sleeves of his coat, past the skinny turkey’s throat and slid up cockily into the intent eyes under the broken-visored cap.

‘That depends where you want to get to.’

‘How do I get to Broadway?...I want to get to the center of things.’

‘Walk east a block and turn down Broadway and you’ll find the center of things if you walk far enough.’

‘Thank you sir, I’ll do that.’

The violonist was going through the crowd with his hat held out, the wind ruffling the wisps of gray hair on his shabby bald head. Bud found the face tilted up at him, the crushed eyes like two

²¹ Vgl. ebd., 127.

black pins looking into his. 'Nothin,' he said gruffly and turned away to look at the expanse of river bright as knifeblades".²²

Im ersten Kapitel *Ferryslip* des ersten Teils von insgesamt drei Teilen des Romans befindet sich ein Mann namens Bud Korpenning auf einer nach Manhattan übersetzenden Fähre.²³ Der erste Satz exponiert jedoch nicht ihn, sondern den Ort und einen alten, Geige spielenden Mann. Der zweite Satz vollzieht einen Wechsel von der auktorialen zur personalen Erzählperspektive, was der dritte Satz anzeigt. Auf das, was Bud auf der Fähre beobachtet, folgt, dass *er* es beobachtet. Vermittelt über die Figur des Geigers, die nachfolgend im Text nie wieder auftaucht, wird die am Ende des ersten Teils Selbstmord verübende Figur eingeführt. Was der Musikant tut und wie er aussieht, dient vornehmlich der Typisierung von Bud. Ein Blick von Bud auf ihn stellt eine noch einseitige Beziehung zwischen beiden her, insofern sie sich nicht gleichzeitig ansehen. Am Schluss der Szene schaut der Geiger Bud stechend in die Augen, der sich schroff, weil peinlich berührt, abwendet, nachdem er sich strikt geweigert hat, in den ausgestreckten, umgedrehten Hut eine Münze zu werfen. Das Motiv des Blickes ist somit bereits im dritten Satz etabliert und wird fortan variiert, wobei Bud die Position des Subjektes verliert. Zuerst ist Bud derjenige, der den musizierenden Greis anschaut, dann mustert ein junger Passagier mit einem Strohhut und einem blauweiß gestreiften Schlips Bud, schließlich fixiert derjenige, den anfangs Bud betrachtete, umgekehrt ihn.

An erster Stelle - „On the ferry“ - steht das im Romantitel zitierte Transportmittel-, wo sich das in dieser Szene seinem Zeitpunkt (Jahr/Monat) und seiner Dauer zwischen dem Ablegen und Ankommen nach unbestimmte Geschehen in der Vergangenheit zuträgt. Mit der Fähre und ihren Passagieren, darunter Bud, setzt auch der Leser von einem unbestimmten Abfahrtsort nach Downtown Manhattan über. Ebenso sind die Aussichten vom Boot während der Fahrt als auch der genaue Anlegeplatz ausgespart. Hingegen kommt durch Buds Frage und die Antwort eines ihn skeptisch beäugenden Reisenden der erste außerliterarisch existente Ort, der wie der Petersdom in Rom ein Wahrzeichen New Yorks vorstellende Broadway zur Sprache, und zwar als Weg zu einem in seiner Bedeutung zunächst rätselhaften Ziel, dem, dies ist gewiss, über keine Adresse verfügenden „center of things“.

²² Dos Passos 1987, 15-16.

²³ Bud ist von einer Farm in Cooperstown innerhalb des Bundesstaates New York zu Fuß in die Stadt gelaufen, nicht nur auf der Suche nach dem „center of things“, sondern um in der Metropole als Namenloser seiner Verhaftung zu entgehen, denn er hat den sich als seinen Vater ausgebenden, sadistischen Erzieher grausam ermordet.

Wenn keine Panoramaansicht des auf New York zusteuernenden Schiffes geboten wird, geschweige denn die Fähre selbst beschrieben würde, so erhalten die Figuren in einer skizzierten Situation der Passage, der unmittelbar bevorstehenden Ankunft in der Großstadt, umso mehr Gewicht. Dabei fällt eine wechselnde Erzählperspektive auf, bei der sich Bud, der musizierende Bettler und der junge Mann mit Schlips und Strohhut gegenseitig wahrnehmen und hierdurch jeder einzelne ein mehr oder weniger detailliertes Profil als Typus erhält. Zudem tritt ein allwissender Erzähler in Erscheinung, der eine Außensicht der Figuren liefert. Dabei heben die relative Menge äußerer Merkmale sowie die Blickdramaturgie Bud Korpenning hervor. Er schaut dem Streicher zu, umgekehrt fixieren dieser und der junge Mann Bud. Damit erfährt schon allein durch zwei übereinstimmende Blickpunkte eine Person mehr Beachtung als die beiden anderen innerhalb des Trios.

Der einleitende Satz: „On the ferry there was an old man playing the violin“ verweist auf einen auktorialen Erzähler, der sich, unsichtbar bleibend, auf minimale Angaben zum Wo, Wer und Was beschränkt. Der folgende Satz, in dem besondere Details zum Aussehen und Gebaren des Geigers mitgeteilt werden, sein verzerrtes, affenartiges Gesicht und einer den Takt vorgebenden Schuhspitze, ist hingegen der personale Blickwinkel Buds auf ihn, denn der anschließende Satz lautet: „Bud Korpenning sat on the rail watching him“.

Die nächsten Sätze bis zum Beginn des Dialogs zwischen Bud und dem jungen Mann entsprechen dem Bericht eines allwissenden Erzählers. Er beschreibt, wie derjenige, der den Geiger aufmerksam ansieht, ausschaut. Wenn diese Beschreibung, verglichen mit Balzac oder Zola, äußerst komprimiert erfolgt, ist sie an dieser Stelle keineswegs versteckt, wie Klotz in bezug auf den gesamten Text glauben machen will. Vorübergehend wechselt diese Erzählerinstanz zu einer Innensicht, wenn Buds vom Wellenschlag ausgelöste Empfindungen registriert werden.

Das mit wenigen 'Federstrichen' gezeichnete Porträt gibt einen ersten äußerlichen Eindruck von dem von Anfang an - und dies ist keineswegs die Regel - bei seinem vollständigen Namen genannten und damit sich wiederum von den zwei anonymen Mitreisenden unterscheidenden Passagier, ein Eindruck, der sich nach und nach erweitert. Sein Nachname - Korpenning - klingt weder englisch noch amerikanisch, verweist eher auf einen holländischen Ursprung der Familie. Er besitzt nur das, was er am Leibe trägt, denn mitgeführtes Gepäck oder sonstige Habseligkeiten sind nicht erwähnt. Ohne Begleitung auf der Fähre reisend (und bis zu seinem Sprung von der Brooklyn Bridge wird er weiterhin einsam bleiben), beabsichtigt Bud nicht, in New York einmal angekommen, wie seine Frage verdeutlicht, eine

Person zu besuchen, sondern jagt einer fixen Idee nach. Kennzeichnend für ihn ist seine extreme physische Erschöpfung: sitzend an die Reling gelehnt, leidet er unter Blasen an den Füßen, ist schweißgebadet und todmüde, während der Geiger und der junge Mann stehen. Dass er dem Fluß den Rücken zuwendet, somit weder der näherrückenden Skyline von Manhattan noch der See Aufmerksamkeit schenkt, beruht somit nicht allein darauf, dass er sich auf sein musizierendes alter ego konzentriert.

Seine Aufbruchsstimmung, seine an die Metropole gebundene Hoffnung, kommt allein durch eine körperliche Reaktion auf die vom fahrenden Boot ausgelösten Wogen zum Vorschein, die sich auf seine Blutzirkulation übertragen: „he felt something warm and tingling shoot suddenly through all his veins“. Hierauf reduziert sich die Innensicht der Figur. Der Eindruck, den Bud bei dem jungen Mann mit Schlips hinterlässt, welchen er nach der Entfernung zwischen Anlegestelle der Fähre und dem Stadtzentrum fragt, gibt dann erste Hinweise auf hervorstechende persönliche Kennzeichen: neben abgetragenen, verschlissenen Kleidungsstücken fällt dem Betrachter der Staub auf dessen Schuhen, ein errötetes Handgelenk und ein vom Hunger ausgemergelter Hals wie derjenige eines Truthahns ins Auge.

Wenn zuvor der Geiger als alter ego von Bud bezeichnet worden ist, kann dies nun begründet werden. Beide werden nicht nur über den Blickkontakt, sondern auch über ihr ähnliches Erscheinungsbild zu Variationen ein und desselben Typus vereint. Dem „monkey’s face“ und dem „cracked patent-leather shoe“ des alten, mittellosen Mannes entsprechen „the skinny turkey’s throat“ und die „road-swelled shoes“ des jüngeren Bud Korpenning. Folglich beschreibt eine Figur die andere, die in einem Gesamteindruck konvergieren: abstoßendes, verwahrlostes Äußeres derer, für die sich der ‚amerikanische Traum‘ nie erfüllt hat oder erfüllen wird.

Als Kontrastfigur zu beiden dient der Juppie ante litteram, mit Strohhut und kokettem blau-weiß gestreiften Schlips eine Karikatur seiner selbst. Die von Bud an ihn gerichtete Frage gibt zweierlei kund. Zum einen ist Bud, der in einem folgenden Kapitel erklärt, 15 Meilen aus dem ländlichen Norden des Bundesstaats New York bis zu der Fähre gelaufen zu sein, ahnungslos hinsichtlich der Ausmaße der Innenstadt. Zum anderen versteht der angesprochene Fremde rasch, was Bud mit dem „center of things“ meint. Bud erhofft sich im Herzen New Yorks, zum Mythos der Stadt und zugleich des Landes vorzudringen, den er mit der ernüchternden, bitteren Wirklichkeit verwechselt. Die Antwort, den Broadway herunterzulaufen „and you’ll find the center of things if you walk far enough“ nimmt Bud

nicht die Illusion, seinem elenden Leben entfliehen zu können, deutet ihm jedoch gleichwohl an, was dieser in seinem noch unerschütterten Glauben überhört, dass dieser Wunsch sich für ihn nie erfüllen wird, denn was bedeutet die an die Entdeckung des imaginären Ortes gebundene Bedingung: „if you walk far enough“?

5.2 *Ellen*

Ellen wird als namenloses Baby vor Bud Korpenning in einem Krankenhaus Manhattans sehr kurz und daher ohne Eigenschaften eingeführt. Dass es sich um diese Figur handelt, ergibt sich retrospektiv aus ihrer - der Reihenfolge von Personenauftritten im Text nach - zweiten, wiederum im Hospital spielenden Szene. Ellen erhält erst im zweiten Kapitel *Metropolis* des ersten Teils Merkmale eines Charakters:

„Ed Thatcher sat hunched over the pianokeys picking out the Mosquito Parade. Sunday afternoon sunlight streamed dustily through the heavy lace curtains of the window, squirmed in the red roses of the carpet, filled the cluttered parlor with specks and splinters of light. Susie Thatcher sat limp by the window watching him out of eyes too blue for her sallow face. Between them, stepping carefully among the roses, on the sunny field of the carpet, little Ellen danced. Two small hands held up the pinkfrilled dress and now and then an emphatic little voice said, ‘Mummy watch my expression.’

‘Just look at the child’, said Thatcher, still playing. ‘She’s a regular little balletdancer.’

Sheets of the Sunday paper lay where they had fallen from the table; Ellen started dancing on them, tearing the sheets under her nimble tiny feet.

‘Dont do that Ellen dear’, whined Susie from the pink plush chair.

‘But mummy I can do it while I dance.’

‘Dont do that mother said.’ Ed Thatcher had slid into the Barcarole. Ellen was dancing to it, her arms swaying to it, her feet nimbly tearing the paper.

‘Ed for Heaven’s sake pick the child up; she’s tearing the paper.’

He brought his fingers down in a lingering chord. ‘Deary you mustnt do that. Daddy’s not finished reading it.’

Ellen went right on. Thatcher swooped down on her from the pianostool and set her squirming and laughing on his knee. ‘Ellen you should always mind when mummy speaks to you, and dear you shoudnt be destructive. It costs money to make that paper and people worked on it and daddy went out buying it and he hasnt finished reading it yet. Ellie understands dont she now? We need con-struction and not de-struction in this world.’ Then he went on with the Barcarole and Ellen went on dancing, stepping carefully among the roses on the sunny field of the carpet“.²⁴

Ellen im vorherigen Kapitel noch nicht einmal auf eigenen Füßen stehend, tanzt nun als kleines Mädchen zwischen den Eltern und setzt schon ihren eigenen Willen durch. Ihrem Auftritt im doppelten Sinne des Wortes geht eine Blickdramaturgie voraus, die bereits bei der

²⁴ Dos Passos 1987, 28.

Einführung von Bud Korpenning zur Anwendung kam. Die zuerst genannte Figur wird von einer zweiten dabei beobachtet, was sie tut. Anstelle des Geigers und Buds treten hier Susie Thatcher und ihr Mann Ed. Sie sitzt am Fenster „watching him out of eyes too blue for her sallow face“. Ebenso gibt es eine Dreierkonstellation, bei der wiederum wichtig ist, wer wen wie ansieht. Neben den Blicken etabliert die Klaviermusik und Reaktionen darauf Beziehungen zwischen den Figuren.

Inmitten eines kleinbürgerlichen, überladenen und staubigen Wohnzimmers mit einem rosa Plüschsessel, in dem Susie Thatcher halb versunken sitzt, schweren Spitzengardinen und einem mit Rosenmotiven gezierten Teppich entfaltet sich kein sonntägliches Familienidyll, sondern ein noch einmal kurz vor der Explosion abgewendeter Konflikt zwischen den gegensätzlichen Ehepartnern. Den Auslöser eines Streits um etwas völlig Banales bildet Ellen. Sie bringt das versteinerte Verhältnis zwischen Ed und Susie zum Tanzen.

Der zuerst genannte Vater spielt nicht für seine Ehefrau, sondern für Ellen Melodien auf dem Klavier. Er konzentriert sich auf seine Tochter, während Susie ihn anblickt. Zwischen Vater und Mutter bewegt Ellen sich zu den Klängen, die der Vater spielt. Dass ihre mittlere und vermittelnde Stellung - „Between them“ - durch die Stellung am Satzanfang betont wird, bevor erst am Ende desselben Satzes ihr Namen „Ellen“ fällt, gibt die Figurenkonstellation vor.

Mit dem Appell an die Mutter, sie solle auf ihren Ausdruck beim Tanzen achten, könnte der Eindruck entstehen, Ellen habe eine enge Bindung zu ihr und suche sich dieser nur zu vergewissern. Aber Ellens im Imperativ formulierter Befehl: „Mummy watch my expression“ folgt aus der bemerkten Ignoranz der Mutter, die ganz auf den Vater fixiert ist. Dieser springt seiner Tochter sofort bei: „Just look at the child“, da die Mutter Ellen offensichtlich nicht die Beachtung schenkte, die sie verlangte. Wenn das Verhältnis zwischen Tochter und Mutter gestört ist, so verstehen sich Vater und Tochter blendend, so blendend, dass die von Susie gesäte Zwietracht zwischen beiden nicht aufgeht.

Unter ihrem Außenseiterstatus einerseits leidend, wofür ihre physische und psychische Kondition symptomatisch ist, denn sie wirkt schlapp, hat eine weinerliche Stimme und ein blasses Gesicht, verstärkt sie ihn andererseits durch ihren Angriff auf Ellen, den diese im Wissen um die Solidarität des Vaters zu parieren weiß, indem sie ihn schlichtweg ignoriert. Während Ellen, ein rosa Ballettkostüm tragend, Pirouetten vollführt und dabei schon auf Anerkennung ihrer Leistung bedacht ist, entzündet sich ein Streit zwischen ihr und Susie. Bei nur vorübergehend verklingender Klaviermusik, deren Repertoire und Tempo wechselt,

unterbricht Ellen nur für einen kurzen Moment ihre Darbietung nicht aus freien Stücken, sondern weil der Vater sie im gemeinsam erlebten Spaß auf seine Knie setzt und ihren Elan durch eine seiner Lebensmaximen zu zügeln sucht: „We need construction and not destruction in this world“. Da die Devise dem Verhalten Ellens unangemessen ist, wirkt sie im doppelten Sinn komisch.

Wie beharrlich die kleine Ellen ihr - später professionell verwirklichtes - Interesse verfolgt, wie kontinuierlich und offensichtlich lustvoll sie die Zeitung zerfetzt und damit, bestärkt vom fortgesetzten Klavierspiel des Vaters, das mütterliche Gebot missachtet, kommt in ihren beinahe unaufhörlichen Bewegungen zum Ausdruck: „little Ellen danced“, „Ellen started dancing on them [der Zeitung]“, „Ellen was dancing to it [der Barkarole]“, „Ellen went right on“, „Ellen went on dancing“. Sie stimmt dabei ihre Tanzschritte und Gesten auf sein Repertoire ab: „Ellen was dancing to it, her arms swaying to it“. Umgekehrt, und damit beginnt die Szene, gibt der Vater den Takt vor (und den Ton an) und begleitet sie am Klavier, wenn er aussetzt, um sie auf seinen Schoß zu nehmen, muss auch sie, „squirming and laughing“, innehalten. Fast synchron zu ihrer aus der Perspektive eines auktorialen Erzählers veranschaulichten dynamischen Aktion innerhalb eines ansonsten statischen Tableaus wechseln Rhythmus, Tempo und Melodie der Pianomusik: „Ed Thatcher sat hunched over the pianokeys picking out the Mosquito Parade“, „Thatcher, still playing“, „Ed Thatcher had slid into the Barcarole“, „He brought his fingers down in a lingering chord“, „he went on with the Barcarole“. Den emotionalen Gleichklang zwischen Vater und Tochter bringen somit ihre auf seine Musik abgestimmten Bewegungen imaginär zu Gehör und zur Anschauung. Was zunächst parallel verläuft, mündet am Szenenende ineins. Die durch die Satzkonstruktion und Interpunktion strikt voneinander getrennten Ereignisse, Ellens Tanz und Eds Klavierspiel, konvergieren in dem finalen Hauptsatz: „Then he went on with the Barcarole and Ellen went on dancing, stepping carefully among the roses on the sunny field of the carpet“.

Die Erzählhaltung ist überwiegend auktorial. Es handelt sich hier fast im engeren Sinne des Begriffs um eine Szene. Sie wirkt bühnenhaft, weil der Leser, wie ein Zuschauer ins Parkett versetzt, mitansieht und mitanhört, wie sich ‘hinter’ der fehlenden vierten Wand im Wohnzimmer der Thatchers an einem gewöhnlichen Sonntagnachmittag eine Familientragödie abspielt. Ellen wird - in diesem kindlichen Stadium ihres elliptisch erzählten, mit ihrer Geburt einsetzenden und im Alter von etwa zwanzig Jahren abbrechenden Lebenslaufs - als Figur dreifach plastisch.

Erstens tritt sie nach dem Vater und der Mutter, also verzögert auf, und erhält die Funktion einer die Kleinfamilie sowohl (zumindest vorläufig) zusammenhaltenden als auch entzweierenden Person. Das „Between them“ als Bestimmung ihrer Stellung zwischen den zuvor im Raum situierten Eltern, Ed am Klavier, Susie im rosa Plüschsessel am Fenster, erhält durch den nachfolgenden Konflikt einen doppelten Sinn.

Zweitens verbindet sich mit ihr ein Rosen- und im weiteren Sinne ein Blumenmotiv. Es rahmt sie regelrecht durch die wortwörtlich wiederholte Beschreibung des Tanzplatzes ein; außerdem klingt mit diesem Motiv die Szene aus: „Between them, stepping carefully among the roses on the sunny field of the carpet, little Ellen danced“. „Then he went on with the Barcarole and Ellen went on dancing, stepping carefully among the roses on the sunny field of the carpet“.

Ellen wird wiederholt in *Manhattan Transfer* mit dem Motiv der Rose verbunden. Dennoch stützt die in dieser Kindheitsszene erstmalige Verkoppelung zwischen ihr und dieser Blume nicht die folgende Interpretation: „as in the earlier novels, Dos Passos uses roses here to signify an innate capacity for love - both eros and agape“.²⁵ Die Rosen auf dem Teppich, über den sie leichtfüßig schwebt, sind vielmehr das Symbol eines reifenden, in der Blüte ihres Lebens stehenden, noch sorglosen und sehr schönen Mädchens, dem im fortgeschrittenen Alter die Männer zu Füßen liegen werden.

Das Weibliche mit der Blume zu assoziieren, treibt in der Trivialliteratur seine stilisierten Blüten. Im melodramatischen Teil von *La nave bianca* dient ein weißer Nelkenstrauß Elenas und eine ins Revers seiner schmucken Matrosenuniform gesteckte weiße Nelke Bassos als verabredetes Erkennungszeichen der sich noch nie zuvor Begegneten. Das Motiv der Rose gehört neben dem Zufallsprinzip, dass Personen auf wundersame Weise zusammenführt, zu den melodramatischen Anleihen von *Manhattan Transfer*.

Drittens kennzeichnet Ellen ihre Aktion, das auf Spitzen Tanzen in einem rosa Ballettkleid. Weil nichts über ihre Physiognomie, ihr Gesicht, ihre Haare, ihren Körper, darunter wie bei der Mutter die Farbe ihrer Augen, mitgeteilt wird, außer der allein für die Ellipse vom Säuglingsalter zum Kind relevanten Angabe „little Ellen“, bleibt ihr äußeres Erscheinungsbild weitgehend ausgespart.

²⁵ Clark 1987, 102.

Neben einem imaginären Ton, insofern die gesamte Szene mit einer kurzen Unterbrechung das Klavierspiel Ed Thatchers 'unterlegt' ist, variierend zwischen Moskito, Polka und Barkarole, und einem fokussierten Mittelpunkt, der zwischen den Eltern eine Vorstellung gebenden Ballettänzerin Ellen, weist die Szene eine im zweiten Satz formulierte imaginäre Lichtführung auf. Von außen dringen Sonnenstrahlen ein und sorgen für ein diffuses, von den Spitzengardinen und den umher schwebenden Staubpartikeln gedämmtes Streulicht.

5.3 *Congo Jake-Emile*

„The deck beside the forward winch was warm and briny damp. They were sprawled side by side in greasy denims talking drowsily in whispers, their ears full of the seethe of broken water as the bow shoved bluntly through the long grassgray swells of the Gulf Stream.

'J'te dis mon vieux, moi j'fou l'camp à New York...The minute we tie up I go ashore and I stay ashore. I'm through with this dog's life.' The cabinboy had fair hair and an oval pink-and-cream face; a dead cigarette butt fell from between his lips as he spoke. 'Merde!' He reached for it as it rolled down the deck. It escaped his hand and bounced into the scuppers.

'Let it go. I've got plenty,' said the other boy who lay on his belly kicking a pair of dirty feet up into the hazy sunlight. 'The consul will just have you shipped back.'

'He wont catch me.'

'And your military service?'

'To hell with it. And with France for that matter.'

'You want to make yourself an American citizen?'

'Why not? A man has a right to choose his country.'

The other rubbed his nose meditatively with his fist and then let his breath out in a long whistle.

'Emile you're a wise guy', he said. 'But Congo, why dont you come too? You dont want to shovel crap in a stinking ship's galley all your life.'

Congo rolled himself round and sat up crosslegged, scratching his head that was thick with kinky black hair.

'Say how much does a woman cost in New York?'

'I dunno, expensive I guess...I'm not going ashore to raise hell; I'm going to get a good job and work. Cant you think of nothing but women?'

'What's the use? Why not?' said Congo and settled himself flat on the deck again, burying his dark sootmudged face in his crossed arms.

'I want to get somewhere in the world, that's what I mean. Europe's rotten and stinking. In America a fellow can get ahead. Birth dont matter, education dont matter. It's all getting ahead.'

'And if there was a nice passionate little woman right here now where the deck's warm, you wouldn't like to love her up?'

'After we're rich, we'll have plenty, plenty of everything.'

'And they dont have any military service?'

Why should they? Its the coin they're after. They dont want to fight people; they want to do business with them.'

Congo did not answer.

The cabinboy lay on his back looking at the clouds. They floated from the west, great piled edifices with the sunlight crashing through between, bright and white like tinfoil. He was walking through tall white highpiled streets, stalking in a frock coat with a tall white collar up

tinfoil stairs, broad, cleanswept, through blue portals into streaky marble halls where money rustled and clinked on long tinfoil tables, banknotes, silver, gold.

‘Merde v’là l’heure.’ The paired strokes of the bell in the crow’s nest came faintly to their ears. ‘But don’t forget, Congo, the first night we get ashore...’ He made a popping noise with his lips. ‘We’re gone’.

‘I was asleep. I dreamed of a little blonde girl. I’d have had her if you hadn’t waked me.’ The cabinboy got to his feet with a grunt and stood a moment looking west to where the swells ended in a sharp wavy line against a sky hard and abrupt as nickel. Then he pushed Congo’s face down against the deck and ran aft, the wooden clogs clattering on his bare feet as he went“.²⁶

Wie Bud Korpenning fahren Emile und Congo auf einem Schiff in Richtung New York, Manhattan. Anstelle einer Fähre reisen sie vermutlich mit einem Überseedampfer, denn Emile ist ein Kabinenjunge. Hält Bud sich schon in den USA auf, zieht vom Land in die Großstadt, kommen Emile ebenso wie Congo aus Frankreich und fühlen sich aus verschiedenen Motiven von Amerika angezogen. Je mehr sich ihr Schiff der größten Hafenstadt an der Ostküste im Golfstrom nähert, desto unumstößlicher steht zunächst nur für einen der beiden fest, nach dem befristeten Landgang nicht an Bord zurückzukehren, sondern sich dauerhaft in den USA niederzulassen. Somit sind beide Szenen solche der Ankunft. Bud repräsentiert den Binnenmigranten, Emile und Congo repräsentieren zwei europäische Einwanderer, die sich dem französischen Militärdienst entziehen.

Obwohl beide französische Seemänner dieselbe niedrige soziale Stellung teilen, divergieren ihre vom Näherrücken der Neuen Welt beflügelten Visionen und Hoffnungen extrem. Beginn und Ende der Szene bezeichnen zwei Stadien einer zwischenmenschlichen Beziehung: Einheit und Trennung eines von vornherein ungleichen Paares. Den Umschlag von dem einen zum anderen Zustand führen Dialoge und Tagträume herbei. Die unvereinbaren Lebensentwürfe der zunächst an Deck Nebeneinanderliegenden bedingen ihre Trennung.

Auf eine sehr vage Angabe des Handlungsortes im ersten Satz: „The deck beside the forward winch“, denn ob das durch ein Deck bezeichnete Schiff fährt oder vor Anker liegt, bleibt vorerst ebenso unbestimmt wie sein Typus (Dampf- oder Segelschiff, Passagier-, Kriegs- oder Frachtschiff usw.) und eine geografische Lokalisierung, folgt die gleichzeitige Einführung vermutlich zweier anonymer Personen im Plural „They“. Beschrieben wird zudem ein gemeinsames äußeres Kennzeichen: „greasy denims“, eine Kommunikation unter identischen Bedingungen: „talking drowsily in whispers“, die Körperkontakt voraussetzt: „They were sprawled side by side“. Der letzte Satz hingegen bildet die Antithese zu diesem idyllischen

²⁶ Dos Passos 1987, 30-31.

Bild trauer Innigkeit: „Then he [Emile] pushed Congos’s face down against the deck and ran aft, the wooden clogs clattering on his bare feet as he went“.

So wie sich sukzessive der Raum erschließt, wo sich beide aufhalten, so nehmen allmählich die beiden Typen Konturen an. Ihr gegensätzliches Erscheinungsbild, abgesehen von den gleichermaßen verschmierten Baumwollhosen, ihre geäußerten Gedanken und Phantasien machen plausibel, warum sich virulente Spannungen zwischen beiden in Emiles brutalem Verhalten gegenüber Congo entladen.

Dass das Schiff, auf dessen Deck sie zuerst nebeneinander liegen, fährt, ergibt sich aus den Geräuschen, die sie wahrnehmen. Dabei wird zugleich über eine warme Meeresströmung eine allerdings ausufernde, weil große Teile des Atlantiks einschließende geografische Zone benannt: „their ears full of the seethe of broken water as the bow shoved bluntly through the long grassway swells of the Gulf Stream“. Der ergänzende Hinweis im letzten Absatz auf eine Emiles Blickrichtung zufolge westlich gelegene Dünung klärt in keinster Weise, ob die Szene beispielsweise an der Westküste Europas oder an der Ostküste Amerikas oder in der Karibik angesiedelt ist, wo überall Ausläufer des Golfstroms existieren. Fest steht jedoch, dass das Schiff Kurs auf New York nimmt, denn dieses näherrückende Ziel setzt den Dialog zwischen beiden in Gang. Die Stadt wird zwar Gegenstand der Rede, in dem sie als Pars pro Toto für den von Emile beschworenen und von ihm im Traum erlebten Mythos Amerika steht, bleibt jedoch, etwa als beschriebenes Panorama des Hafens, ausgespart.²⁷

Die erste direkte Rede Emiles identifiziert sie als Franzosen. Zugleich entsprechen „mon vieux“ und „fou l’camp“, in letzterem Fall mit einer ‘verschluckten’ Silbe, umgangssprachlichen Wendungen. Sie ebenso wie die Ausdrücke: „To hell with it“, „to shovel crap in a stinking ship’s galley“, „to raise hell“, „I dunno“, „to love her up“, „I want to get somewhere in the world“ kennzeichnen zusammen mit einem restringierten Wortschatz und einfachstem Satzbau ihre sehr einfache Denkweise.

Während Emile als Kabinenjunge angeheuert hat, schuftet Congo in der Bordküche. Offensichtlich während einer Pause, angezeigt von Glockenschlägen aus einem Mastkorb, welche Emile aus seinem süßen Traum aufwecken, aalen sie sich und dösen auf dem von

²⁷ Die nächste Szene, in der Emile, Congo auftreten und der sich mit Flüchen wie „sporca Madonna“ (ebd., 36 u. 40), „Santissima Maria putana!“ (ebd., 44) und „this sacred pig of a country“ (ebd., 43) hervortuende Kellner Marco auftreten, spielt zuerst in einem Nobelrestaurant von New York. Emile ist dort als Ober beschäftigt. Mit seinem Kollegen Marco bedient er ausgeflippte Neureiche und exzentrische Künstler. Congo, der an der Hintertür auf Emile wartet, hat dagegen seinen Job verloren, ohne dass ihm sein Chef den Lohn ausbezahlt hätte.

Sonnenstrahlen erwärmt Deck. Ihre nivellierende Einheit - „They“ - zerfällt durch die Beschreibung individueller Eigenschaften. Emile „had fair hair and an oval pink-and-cream face“, Congos Kopf hingegen „was thick with kinky black hair“. Sein Gesicht ist von Natur aus dunkel und rußverschmiert („his dark sootsmuged face“). Emile verfügt über keine weiteren Zigaretten, als ihm seine abgebrannte Kippe aus dem Mund fällt. Congo dagegen hat sich einen Vorrat angelegt. Emiles Ehrgeiz besteht darin, es in seinem Leben zu etwas zu bringen. Er ist gebannt vom Geld und glaubt, es mit harter, anständiger Arbeit und unter Verzicht auf kostenintensive sexuelle Ausschweifungen verdienen und ansparen zu können, bis er sich irgendwann alles leisten kann: „I’m going to get a job and work“, „After we’re rich, we’ll have plenty, plenty of everything“. Congo stattdessen verkörpert den Genußmensch, der im Hier und Jetzt lebt. Er raucht gern und vergnügt sich mit Prostituierten. Als von ihnen noch geteiltes, gemeinsames Interesse bleibt übrig, weder in Frankreich noch in den USA den Militärdienst ableisten zu wollen und ihrem „dog’s life“, wie Emile es nennt, zu entkommen.

Zunächst abgesehen von den Dialogen und den Träumen reduziert sich die Beschreibung von Emile und Congo somit auf wenige Details, ihre Vornamen, wobei Congo offensichtlich einen verrästelten Spitznamen trägt, der erst in einer folgenden Szene von ihm erläutert wird, ihre Haar- und Gesichtsfarbe, ihre sprachlich identifizierbare französische Herkunft, ihre Aufgaben an Bord. Als Halbwüchsige geben sie sich nur indirekt zu erkennen, insofern sie weder Kinder noch - signalisiert von dem auf Emile bezogenen „cabinboy“ - reife Erwachsene vorstellen. Ihre Vergangenheit bleibt vollkommen im Dunkeln. Ihre konträren Persönlichkeiten offenbaren sich neben ihrer äußeren Erscheinung über den Dialog und ihre Träume. Der allwissende Erzähler bleibt weitgehend unsichtbar, interveniert jedoch partiell, um nicht-verbale Reaktionen namentlich Congos mitzuteilen sowie zu dem Tagtraum Emiles überzuleiten.

Während Emile mit dem Dialog einsetzt, beschließt ihn Congo, dabei zugleich sein Vorbewusstes, eine sexuelle Phantasie, in Worte fassend, nachdem im wachen Zustand sein Sinnen und Trachten bereits um den bezahlten Sex kreiste. Der Dialog zwischen beiden enthält generell zahlreiche Redundanzen, wirkt trivial oder melodramatisch stilisiert. Emile übernimmt den Part eines Sprachrohres von Amerikaklischees und protestantischer Leistungsethik: „Europe is rotten and stinking. In America a fellow can get ahead. Birth dont matter, education dont matter. It’s all getting ahead“; „Its the coin they’re after. They dont want to fight people; they want to do business with them“; „I’m going to get a good job and

work“; „I want to get somewhere in the world“. Von ihm geht auch die unermüdlich wiederholte Idee aus, in New York an Land zu gehen und nie mehr auf das Schiff zurückzukehren: „The minute we tie up I go ashore and I stay ashore“, „I’m not going ashore to raise hell“; „But dont forget, Congo, the first night we get ashore“. Zur Begründung führt er aufs Neue einen aufgeschnappt klingenden, unbedacht sich zu eigen gemachten Gedanken an: „A man has a right to choose his country“. Emiles hochtrabende Floskel bricht ironisch Congos Replik „Emile you’re a wise guy“ und sein langer Pfiff. Insgesamt reagiert Congo zögerlich, führt Bedenken an, will sich nicht entscheiden. Am Ende der Szene steht nicht fest, ob er sich Emiles Vorhaben anschließen wird. Seine passivere, abwägendere Einstellung kommt in wechselnden Körperhaltungen, Gesten sowie im Schweigen zum Vorschein: „The other rubbed his nose meditatively with his fist“, „Congo rolled himself round and sat up crosslegged, scratching his head“, Congo „settled himself flat on the deck“, „Congo did not answer“. Zuguterletzt bleibt er liegen, als am Ende der Pause ein Signal ertönt, zuerst aus eigener Entscheidung, dann niedergestoßen von Emile, der wegläuft, was innerhalb des letzten Satzes durch Verben der Bewegung doppelt unterstrichen wird: „ran aft“ und „as he went“.

Wann der Traum Emiles einsetzt, markiert eventuell die Verwandlung des Objektes „clouds“ zum Subjekt des folgenden Satzes: „The cabinboy lay on his back looking at the clouds. They floated from the west, great piled edifices with the sunlight crashing through between, bright and white like tinfoil“.²⁸ Doch ebenso könnte hier der Bericht des auktorialen Erzählers in der dritten Person fortgeführt werden und präzisieren, was Emile, allmählich einschlafend, sieht und was er mit den schwebenden weißen Wolken noch im halbwachen Zustand assoziiert. „Tinfoil“ bildet in jedem Fall ein entscheidendes Motiv des Traum inhalts, der sich in der Außensicht eines allwissenden Erzählers manifestiert: „He was walking through tall white highpiled streets, stalking in a frock coat with a tall white collar up tinfoil stairs, broad, cleanswept, through blue portals into streaky marble halls where money rustled and clinked on long tinfoil tables, banknotes, silver, gold“. Emile erlebt somit im Traum die Erfüllung seines an New York gebundenen Wunsches. Die hier erlebte großstädtische Welt formt sich nach seinen Vorstellungen. Raum- und Farbeindrücke überblenden sich. Breite weiße, übereinanderliegende Straßen führen zu blauen Portalen. Bei seinem überwirklichen

²⁸ Die deutsche Übertragung (Dos Passos 1966, 21) verwandelt die im Traumeinschub weiterhin gebrauchte Vergangenheitsform der englischsprachigen Ausgabe aus nicht nachvollziehbaren Gründen in die Gegenwartsform: „Sie treiben“ anstelle von „They floated“, „Er spaziert“ anstelle von „He was walking“.

Spaziergang durch New York begegnet er wiederholt dem silberglänzenden Stanniol. Hiermit assoziiert er zuerst die silberweißen Wolken, dann schreitet er im Frack mit weißem Kragen über Stannioltreppen durch blaue Portale in marmorne Hallen²⁹, um schließlich auf ellenlangen Tischdecken aus Stanniol Unsummen von Geld und Edelmetallen zu erblicken. Doch er sieht nicht nur unglaublichen Reichtum in prunkvollen Tempeln, sondern hört auch selbsttätig raschelnde Banknoten und klingende Münzen. Zahlreiche imaginäre Geräusche schaffen eine Grundatmosphäre und setzen Akzente: „their ears full of the seethe of broken water“, „then he [Congo] let his breath out in a long whistle“, „The paired strokes of the bell in the crow's nest came faintly to their ears“, „The cabinboy got to his feet with a grunt“. Die Szene verhält regelrecht mit dem Klappern von Emiles Holzpantinen auf dem Deck: „the wooden clogs clattering on his bare feet as he went“.

5.4 *George Baldwin*

Am Beginn des dritten Kapitels *Dollars* wird eine neue Figur eingeführt:

„A leanfaced young man with steel eyes and a thin highbridged nose sat back in a swivel chair with his feet on his new mahogany-finish desk. His skin was sallow, his lips gently pouting. He wriggled in the swivel chair watching the little scratches his shoes were making on the veneer. Damn it I dont care. Then he sat up suddenly making the swivel shriek and banged on his knee with his clenched fist. ‘Results’, he shouted. Three months I’ve sat rubbing my tail in this swivel chair ...What’s the use of going through lawschool and being admitted to the bar if you cant find anybody to practice on? He frowned at the gold lettering through the groundglass door.

NIWDLAB EGROEG

waL-tA-yenrottA

Niwdlab, Welsh. He jumped to his feet. I’ve read that damn sign backwards every day for three months. I’m going crazy. I’ll go out and eat lunch.

He straightened his vest and brushed some flecks of dust off his shoes with a handkerchief, then, contracting his face into an expression of intense preoccupation, he hurried out of his office, trotted down the stairs and out onto Maiden Lane. In front of the chophouse he saw the headline on a pink extra: JAPS THROWN BACK FROM MUKDEN. He bought the paper and foulded it under his arm as he went in through the swinging door. He took a table and pored over the bill of fare. Mustn’t be extravagant now. ‘Waiter you can bring me a New England boiled dinner, a slice of applepie and coffee.’ The longnosed waiter wrote the order on his slip looking at it sideways with a careful frown...That’s the lunch for a lawyer without any practice. Baldwin cleared his throat and unfolded the paper. Ought to liven up the Russian bonds a bit. Veterans Visit President...ANOTHER ACCIDENT ON ELEVENTH AVENUE TRACKS. Milkman seriously injured. Hello, that’d make a neat little damage suit.

Augustus McNiel, 253 W. 4th Street, who drives a milkwagon for the Excelsior Dairy Co. was severely injured early this morning when a freight train backing down the New York Central tracks...

²⁹ Sonderbarerweise wird „streaky marmor halls“ mit „blaugeäderte Marmorhallen“ übersetzt, vgl. ebd., 21.

He ought to sue the railroad. By gum I ought to get hold of that man and make him sue the railroad...Not yet recovered consciousness...Maybe he's dead. Then his wife can sue them all the more...I'll go to the hospital this very afternoon ...Get in ahead of any of these shysters. He took a determined bite of bread and chewed it vigorously. Of course not; I'll go to the house and see if there isn't a wife or mother or something: Forgive me Mrs McNiel if I intrude upon your deep affliction, but I am engaged in an investigation at this moment...Yes, retained by prominent interests...He drank up the last of the coffee and paid the bill“.³⁰

Bemerkenswert sind hier, verglichen zu den bislang untersuchten Szenen, neue Erzähltechniken: eine personale Erzählperspektive im Fall der Lektüre eines seitenverkehrten, von der Rückseite durch eine Glastür des Anwaltsbüros her erkennbaren Schriftzuges, der innere Monolog, die in den Text einmontierten Schlagzeilen und eine mehrzeilige Lokalnachricht aus einer Mittagszeitung, die indirekt zur Figurenzeichnung dienenden Möbelstücke des Büros, die bestellte Mahlzeit, Gesten und Mimik, abrupt gewechselte Posen und wie ein Drehstuhl rotierende Gedanken.

Baldwin beherrscht die Szene auch in ihrem weiteren, hier nicht berücksichtigten Verlauf von Anfang an, bleibt in diesem Ausschnitt bis auf einen Kellner im Restaurant auf sich gestellt, isoliert von unerwähnten Passanten auf der Straße oder Gästen im Lokal. Selbst ein Kellner dient in seinem Verhalten nur dazu, eine Baldwin charakterisierende Reaktion auszulösen.

Beschrieben wird in den ersten Sätzen bis zu den seitenverkehrten goldenen Lettern seines Büroschildes und unterbrochen von seinem wütenden Aufschrei „Results“ ein junger ehrgeiziger Anwalt, der als Berufsanfänger ungeduldig auf seinen möglichst hohen Karrieresprung drei Monate vergeblich wartet, um ihn schließlich strategisch vorzubereiten. In die Beschreibung fließend integriert ist ein innerer Monolog, was allein der Wechsel des Subjekts von der dritten zur ersten Person Singular anzeigt, nicht etwa Anführungszeichen oder ein neuer Absatz zusätzlich hervorheben.

Baldwin wird mit minimalen, karikaturhaften äußerlichen Merkmalen skizziert: blasses Gesicht, stählerner Blick und hochgeschwungene Nase. Auch beim Kellner sticht seine in diesem Fall lange Nase hervor. Zudem kennzeichnet den Juristen mehr als der innere Monolog eine mikroskopische Studie seiner Körperhaltungen, Gesten und Mimik. Sie bringen die innere Unruhe der Figur zum Ausdruck, welche sich weder mit dem zu sich selbst gesprochenen Fluch „Damn it I dont care“ noch mit dem Schrei „Results“ abbaut.

Für den Leser ergeben allein die detailliert geschilderten Bewegungsabläufe Baldwins an seinem Arbeitsplatz, wo er zur Untätigkeit verdammt ist, ein treffendes Bild dieses Typus

³⁰ Dos Passos 1987, 54-55.

Mensch, welches dann seinen von einer gelesenen Zeitungsnotiz ausgelösten Gedankenstrom während des Mittagessens verständlich macht.

Das Mobiliar, mit dem sich Baldwin sein Anwaltsbüro eingerichtet hat, ebenso wie die goldenen Buchstaben des Schriftzugs auf der Glastür bezeichnen ihn zugleich. Sie gehören zu seiner Selbstinszenierung als arriviertem Starjurist. Der „new mahogany-finish desk“, wobei das folgende Wort „veneer“ ein zweites Mal das nur dem äußeren Anschein nach edele Holz betont, bildet das Schmuckstück des Advokaten. Doch der erhoffte Ansturm von Mandanten, die von goldenen Namenslettern und wertvoll wirkenden Möbel geblendet worden sind, blieb bislang aus.

Dabei entsteht ein komischer Effekt infolge der von ihm selbst zerkratzten Schreibtischplatte, dem Wortwitz „rubbing my tail in this swivel chair“, dem im inneren Monolog sowie direkter Rede sich entladenen Wutausbruch, in den sich Verzweiflung mischt, und dem auf seinen Schuhen - während und infolge des vergeblichen Wartens - abgelagerten Staub. Der motorisch abgeführte innere Druck, die in Rage umschlagende Verzweiflung, resultiert aus den aufgenommenen Schulden für das vermutlich gemietete Büro und den Auslagen für dessen Ausstattung, ohne dass bisher ein einziger Klient seinen Dienst in Anspruch genommen hätte, was dann im Restaurant den Appell zur Sparsamkeit „Mustn't be extravagant now“ begründet.

Baldwin platzt förmlich vor innerer Dynamik. Nachdem er erst auf einem gekippten Drehstuhl noch einigermaßen ruhig sitzend die Füße vor Langeweile auf dem Schreibtisch ausgestreckt hat, verliert er die Kontrolle über seine Motorik. Er schaut sich selbst dabei zu, wie er - autodestruktiv - sein kostbarstes Möbelstück ruiniert, wobei das Kratzen mit den Schuhen auf der polierten Tischplatte ein selbst ausgespartes, höchst unangenehmes Geräusch erzeugt, das sich der Leser selbst vorstellen kann. Verben der körperlichen Bewegung signalisieren eine sich steigernde, auch hörbar gemachte Unrast, gipfelnd in einen Sprung und einem Abgang: „He wriggled in the swivel chair“, „he sat up suddenly making the swivel chair shriek and banged on his knee with his clenched fist“, „He jumped to his feet“, „He straightened his vest and brushed some flecks of dust off his shoes with a handkerchief“, „he hurried out of his office“.

Der innere Monolog „Three month I've sat rubbing my tail in this swivel chair“ verweist in einem Tropus darauf, dass der tatendurstige, geldgierige Juraabsolvent in Form eines

(figürlich?) wundgescheuerten Hinterns an dem unfreiwilligen, erzwungenen Stillstand physisch leidet. Das Motiv des Drehstuhls findet sein Gegenstück in der Drehtür³¹, durch die Baldwin das Restaurant betritt. Damit veranschaulichen Gegenstände in ihrer gemeinsamen Eigenschaft, sich um sich selbst zu drehen, die Situation, in der sich Baldwin mehrere Monate schon befindet. Er gleicht einem Hamster im Laufrad. Hautfarbe, Blick und Grimassen offenbaren seine angespannte innere Verfassung: „His skin was swallow, his lips gently pouting“, „He frowned at the golden lettering“, „contracting his face into an expression of intense preoccupation“.

Der auktoriale Erzähler, welcher immer wieder jenseits von innerem Monolog und direkter Rede Außensichten von der Figur liefert, unterlässt es, während des Ganges zwischen Büro und Steakhaus Ansichten von New York zu liefern. Es fällt allein der Name einer Straße, „Maiden Lane“. Eine Ellipse zwischen dem Betreten der Straße und seiner Lektüre einer Schlagzeile vor dem „chophouse“ spart die Länge des zurückgelegten Weges und dessen zeitliche Dauer aus. Aus der Formulierung „In front of a chophouse he saw the headline on a pink extra“ lässt sich nicht entnehmen, wo Baldwin die Schlagzeile der rosa Tageszeitung genau sieht. Wichtig ist und wichtig wird für den Leser durch die Isolation des allein farblich ins Auge stechenden „pink extra“ von seiner Umgebung jene Zeitung.

Vermittelt über Zeitungsnotizen, unterteilt in Welt - und Lokalereignisse, wird die bislang offen gebliebene erzählte Zeit konkretisiert. Die Vergangenheitsform an sich gibt keinerlei Hinweis darauf, in welchem Jahr oder gar Monat die Szene spielt. Der Unfall McNiels ist am frühen Morgen desselben Tages geschehen, an dem sich Baldwin zur Mittagszeit die rosa Zeitung kauft, und zwar wegen einer Schlagzeile, die über die weltpolitische Lage, einen Kriegsschauplatz in Ostasien, informiert. Nachdem Baldwin, im Restaurant auf sein bestelltes Mittagessen wartend, die Kopfzeilen vom Weltgeschehen bis zu einer Nachricht von landesweiter Bedeutung, „Veterans visit President“, überflogen hat, stößt er rein zufällig auf die für ihn wichtige Lokalnotiz vom Unfall eines ihm gänzlich unbekanntem Milchwagenfahrers. Zu seinem Glück erfährt er nicht nur die Umstände des Unfalls, sondern auch die Adresse des Verunglückten.

³¹ Paul Baudisch übersetzt „he went in through the swinging door“ (Dos Passos 1987, 55) mit „während er hineinging“ (Dos Passos 1966, 44). Folglich fällt die Schwingtüre als ein semantisch ähnliches Motiv wie der Drehstuhl - im Englischen zusätzlich markiert durch die Alliteration „swivel chair“ - einfach weg. Zum Motiv der Drehtür, das auch in Verbindung mit Ellen vorkommt, vgl. Schiller 1983, 151.

Zwei Typen von Schlagzeilen in *Manhattan Transfer* existieren. Zum einen handelt es sich um entweder durch Großbuchstaben wie „Veterans Visit President...ANOTHER ACCIDENT ON ELEVENTH AVENUE TRACKS“ oder einen Absatz wie bei der Notiz zum Unfall von Augustus McNiel vom übrigen Text abgesetzte Berichte. Zum anderen schließt eine zitierte Pressemeldung, ohne als solche etwa durch Anführungszeichen ausgewiesen zu sein, an eine Beschreibung an: „Baldwin cleared his throat and unfolded the paper... Ought to liven up the Russian bonds a bit...“.

Die Bezugnahme auf den russisch-japanischen Krieg 1904 bis 1905 begründet sich nicht allein damit, Baldwins Szene zu datieren. Deren zeitliche Bestimmung hätte genausogut ohne den Rekurs auf die *Presse* geschehen können, wenngleich der Titel des „pink extra“ ungenannt bleibt. Sowohl der Verweis auf ein Printmedium als auch die darin abgedruckte aktuelle Nachricht über einen militärischen Konflikt jenseits des Pazifiks zwischen zwei imperialistischen Staaten fördern vielmehr die Realitätsillusion, verschränken, wie beim historischen Roman seit Walter Scott für diese heterogene Gattung typisch, Wirkliches - oder in Manzoni's Worten - Wahrscheinliches („il verosimile“) - mit frei Erfundenem. Baldwins mit seinem ersten Mandat als junger Anwalt einsetzender, bruchstückhafter Lebenslauf wird eingebettet in die Zeitgeschichte.

Wie dieser Roman so integriert auch *La nave bianca* und *Roma città aperta* journalistisches Material neben See- und Landkarten sowie Fotografien. In *La nave bianca* liest ein Heizer im Aufenthaltsraum des Zerstörers und später im Krankensaal des Hospitalschiffs eine illustrierte Bergmann blättert im Büro der römischen Gestapozentrale jeweils die Titelseiten illegaler Zeitungen durch, deren Titel für den Zuschauer gut lesbar sind: *L'Unità, Il Popolo, Avanti, Risorgimento liberale, L'Italia libera, Voce Operaia*.³²

Sowohl *La nave bianca* und *Roma città aperta* als auch *Manhattan Transfer* verweisen auf Kriege in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Literarischer Text und Film verwenden medienspezifische Gestaltungsmittel, um sie dem Leser/Zuschauer zu vergegenwärtigen. Der von den Japanern am 9. Februar 1904 ohne offizielle Erklärung begonnene Krieg gegen das Zarenreich um die Vormachtstellung im Fernen Osten gilt als die erste militärische Konfrontation, in der die moderne Rüstungstechnik wie Schnellfeuergewehre, gepanzerte Schlachtschiffe sowie Eisenbahnen eine taktisch und strategisch entscheidende Bedeutung gewinnen. Ab dem 21. Februar 1905 versuchen die in die Mandschurei vorgestoßenen

³² Vgl. Roncoroni 1972, 65 (253).

japanischen Truppen vor Mukden, die sich dorthin zurückgezogenen und verschanzten russischen Truppen in einer dreiwöchigen Schlacht vergeblich zu besiegen. Die Anlage von Schützengräben und damit der Charakter als Stellungskrieg nehmen vorweg, was dann den Ersten Weltkrieg prägen wird.

Baldwins Lektüre dieser Nachricht zeigt somit präzise an, wann und vor welchem weltpolitischen Hintergrund die Szene spielt - im März 1905. Die Auswirkung des militärischen Konflikts auf den Weltfinanzmarkt signalisiert die Spekulation auf steigende Verzinsung russischer Pfandbriefe. Auch die dritte Notiz: „Veterans Visit President“ evoziert in Gestalt von Kriegsveteranen, die eine Audienz beim amerikanischen Staatschef erhalten, eine in diesem Fall ungenannt bleibende, vergangene militärische Auseinandersetzung. Die finanziellen Nöte des Anwalts überschatten zwar die auf Stichworte verkürzte, militärische Konfrontation zweier Großmächte in Ostasien. Doch hiervon unberührt, erkennt der Zeitunglesende ein demgegenüber relativ unwichtiges, lokales Vorkommnis, das Unglück einer Person mit einer zahlungskräftigen Eisenbahngesellschaft, als die Chance seines Lebens.

Die Nachricht vom Schienenunglück in der 11. Avenue von New York suggeriert für sich genommen keinen Realgehalt des fiktiven Ereignisses, sondern setzt den Gedankenstrom Baldwins in Gang, bevor er zur Tat schreitet. Allerdings erhält diese frei erfundene Meldung den Anschein des Wirklichen. Beide im Text als Meldungen aus ein und derselben Zeitung („a pink extra“) deklarierte Schlagzeilen sind grafisch in identischer Weise herausgehoben: „JAPS THROWN BACK FROM MUKDEN“ und „ANOTHER ACCIDENT ON ELEVENTH AVENUE TRACKS“. Die zuerst genannte Nachricht von einer weltgeschichtlichen Begebenheit überträgt ihre Authentizität auf die frei erfundene Meldung vom Schienenunglück in der 11. Avenue infolge gleicher formaler Gestaltung und identischer Quelle. Die Form determiniert hier den Inhalt.

Nach der groß herausgestellten Überschrift von diesem erneuten Unfall auf den Schienen in der 11. Avenue folgt wieder in standardisierter Schriftgröße: „Milkman seriously injured. Hello, that'd make a neat little damage suit“. Fließend geht somit die „News“ über in einen inneren Monolog Baldwins, der, hellhörig geworden, die Lektüre nur in diesem Fall über die Schlagzeile hinausgehend vertieft. Auf den Bericht über Zeit, Person mit deren Adresse, Umstände und Folgen der Katastrophe folgt ein längerer innerer Monolog, unterbrochen durch eine weitergelesene Zeile aus dieser Lokalnotiz: „Not yet recovered consciousness“ und die Intervention des allwissenden Erzählers, der Baldwins überschäumenden, noch

ausschließlich vorgestellten, unrealisierten Tatendrang in Gestalt einer Biss- und Kaubewegung kommentiert und lächerlich macht: „He took a determined bite of bread and chewed it vigorously“, um dessen gedankliche Höhenflüge zu beenden: „He drank up the last of the coffee and paid the bill“. Damit wird der Übergang zu einem neuen Handlungsabschnitt sowie ein Ortswechsel vorbereitet.

Infolge des zuvor zusammengefügt Bildes über ihn als Typus, seine momentane prekäre finanzielle Lage, sein unbedingtes Streben nach beruflichem Erfolg, seine Profilierungssucht und kalkulierte Selbstdarstellung, verheißt die körperliche Invalidität oder der Tod des Opfers bares Geld. Seine erste Assoziation: „That’d make a neat little damage suit“ geht ihm nicht mehr aus dem Kopf. Er spielt nun alle denkbaren Varianten durch, für wen er die Schadensersatzklage führen könnte, wer also als der ersehnte Mandant in Frage kommt. Dabei erhält das dreimal fallende Wort „to sue“ zentrale, beinahe magische Bedeutung, denn nur ein von ihm angestrebter Prozess gegen eine schwerreiche Eisenbahngesellschaft und des begleitenden, ihn bekannt machenden Presserummels verspricht die dringend benötigten „Results“: „He ought to sue the railroad. By gum I ought to get hold of that man and make him sue the railroad“, „May be he’s dead. Then his wife can sue them all the more“.

Die Furcht, lästige Konkurrenten könnten ihm das lukrative Mandat wegschnappen, spornt seinen Eifer an, in erster Linie etwas für sich zu tun, indem er etwas für andere tut. Der Wechsel aus einer Situation des zermürbenden Wartens im eigenen Büro, bei dem schon die Schuhe Staub anlegen und der gehemmte Eifer (auto-)destruktive Züge annimmt, findet sein Ventil in vorerst nur geplanten, aber zielgerichteten Aktivitäten, was sich wiederum in diversen Verben der Bewegung manifestiert: „I’ll go to the hospital this afternoon“, „I’ll go to the house and see if there isn’t a wife or mother or something“. Selbst die gekünstelt einfühlsame direkte Rede, mit der er die trauernde Witwe dazu verleiten will, ihm als Anwalt die Vertretung ihrer Interessen anzuvertrauen, legt er sich schon innerlich zurecht. Es rundet sein Bild vom Hochstapler ab, dass er sein höchst indiskretes und taktloses Sich-Aufdrängen mit einer erfundenen Geschichte rechtfertigen will, wonach er eine ominöse Untersuchung für ebenso obskure prominente Kreise durchführe.

Seine Selbstinszenierung oder sein Geltungsdrang bricht ironisch ein von der Figur in personaler Erzählhaltung produzierter Buchstabensalat. Die vom Büroinneren von hinten nach vorn oder seitenverkehrt gelesenen, auf einer gläsernen Tür außen angebrachten, übereinanderstehenden Worte George Baldwin, Attorney-at-law verkehren sich in Nonsens: NIWDLAB EGROEG; wal-ta-yenrotta. Zudem verrätselt sich der Name dieser neu

eingeführten Figur, wird also retardiert. Sein Nachname fällt erst beiläufig im Restaurant: „Baldwin cleared his throat“. Während die Namen von Congo und Emile bzw. „the cabinboy“ ähnlich verzögert eingeführt werden, leiten die Worte „Bud Korpenning“ seine erste Szene ein, Ellens Name folgt auf den ihres Vaters und der Mutter.

Weiterhin enthält der Nonsensname einen Hinweis auf Baldwins vermutliche Herkunft, denn er buchstabiert seinen Nachnamen rückwärts und assoziiert: „Niwdlab, Welsh“. Dass er persönlich oder seine Vorfahren wenn nicht walisischer, dann sehr wahrscheinlich englischer Abstammung sind, legt seine Bestellung für das Mittagessen im Steakhouse nahe: „a New England boiled dinner, a slice of applepie and coffee“. Diese einzigen zu einer anderen Person gesprochenen Worte neben denen des wesentlich umfangreicheren inneren Monologs bestärken die Vermutung, denn seine direkte Rede kennzeichnet im Unterschied zu etwa irisch-, deutsch - oder französischstämmigen Figuren ein anglophoner Akzent.

Schließlich macht der verdrehte Name und Beruf im Schriftbild einen seelischen Zustand anschaulich. Der Text strebt hier in den Grenzen seiner medien-spezifischen Gestaltungsmöglichkeiten zum optischen Eindruck, zur filmischen Einstellung: Baldwin steht kurz davor, wahnsinnig zu werden, wie er selbst bemerkt: „I’ve read that damn sign backwards every day for three months. I’m going crazy“. Wenn vorausgehend der innere Monolog bereits einen Tick und damit ein Symptom selbstreflexiv in direkter Rede *zur Sprache* bringt: „Three month I’ve sat rubbing my tail in this swivel chair“, so variiert die Einfügung des Schriftzugs zu Angaben über seine Identität dasselbe Phänomen als *Point of View* im doppelten Sinne: Aus Baldwins Blickwinkel sieht der Leser förmlich dessen verkehrte Lektüre mit an.

5.5 *Jimmy Herf*

„On deck it’s damp and shivery in the dawn. The ship’s rail is wet when you put your hand on it. The brown harborwater smells of washbasins, rustles gently against the steamer’s sides. Sailors are taking the hatches off the hold. There’s a rattle of chains and a clatter from the donkey-engine where a tall man in blue overalls stands at a lever in the middle of a cloud of steam that wraps round your face like a wet towel.

‘Muddy is it really the Fourth of July?’

Mother’s hand has grasped his firmly trailing him down the companionway into the dining saloon. Stewards are piling up baggage at the foot of the stairs.

‘Muddy is it really the Fourth of July?’

‘Yes deary I’m afraid it is...A holiday is a dreadful time to arrive. Still I guess they’ll all be down to meet us.’

She has her blue serge on and a long trailing brown veil and the little brown animal with red eyes and teeth that are real teeth round her neck. A smell of mothballs comes from it, of

unpacking trunks, of wardrobes littered with tissuepaper. It's hot in the dining saloon, the engines sob soothingly behind the bulkhead. His head nods over his cup of hot milk just colored with coffee. Three bells. His head snaps up with a start. The dishes tinkle and the coffee spills with the trembling of the ship. Then a thud and rattle of anchorchains and gradually quiet. Muddy gets up to look through the porthole.

'Why it's going to be a fine day after all. I think the sun will burn through the mist...Think of it dear; home at last. This is where you were born deary.'

'And it's the Fourth of July.'

'Worst luck...Now Jimmy you must promise me to stay on the promenade deck and be very careful. Mother has to finish packing. Promise me you wont get into any mischief.'

'I promise.'

He catches his toe on the brass threshold of the smoking-room door and sprawls on deck, gets up rubbing his bare knee just in time to see the sun break through chocolate clouds and swash a read stream of brightness over the puttycolored water. Billy with the freckles on his ears whose people are for Roosevelt instead of for Parker like mother is waving a silk flag the size of a handkerchief at the men on a yellow and white tugboat.

'Didjer see the sun rise?' he asks as if he owned it.

'You bet I saw it from my porthole,' says Jimmy walking away after a lingering look at the silk flag. There's land close on the other side: nearest a green bank with trees and wide white grayroofed houses.

'Well young feller, how does it feel to be home?' asks the tweedy gentleman with droopy mustaches.

'Is that way New York?' Jimmy points out over the still water broadening in the sunlight.

„Yessiree-bobby, behind yonder bank of fog lies Manhattan.'

'Please sir what's that?'

'That's New York...You see New York is on Manhattan Island.'

„Is it really on an island?'

'Well what do you think of a boy who dont know that his own home town is on an island?'

The tweedy gentleman's gold teeth glitter as he laughs with his mouth wide open. Jimmy walks on round the deck, kicking his heels, all foamy inside; New York's on an island.

'You look right glad to get home little boy,' says the Southern lady.

'Oh I am, I could fall down and kiss the ground.'

'Well that's a fine patriotic sentiment...I'm glad to hear you say it.'

Jimmy scalds all over. Kiss the ground, kiss the ground, echoes in his head like a catcall. Round the deck“. [...]

'Look deary you're missing things...There's the statue of Liberty.' A tall green woman in a dressing gown standing on an island holding up her hand.

'What's that in her hand?'

'That's a light, dear...Liberty enlightening the world...and there's Governors Island the other side. There where the trees are ...and see, that's Brooklyn Bridge...That is a fine sight. And look at all the docks...that's the Battery...and the masts and the ships ... and there's the spire of Trinity Church and the Pulitzer building'“.³³

Erklärungsbedürftig ist eingangs, weshalb die für den Text, abgesehen von Dialogen, inneren Monologen und Träumen, vorherrschende Vergangenheitsform, wie anhand der ausgewählten Szenen Bud Korpenning's, Ellens, George Baldwin's, Emiles und Congo Jakes ersichtlich, im

³³ Dos Passos 1987, 69-70.

ersten Drittel der auszugsweise zitierten Szene ins Präsens wechselt, obwohl die erzählte Zeit, der 4. Juli eines Jahres, unverändert bleibt.³⁴

„One other effect of language in *Manhattan Transfer* which Dos Passos first introduces in *One Man's Initiation -1917* [1920] is the interspersing of passages written in the present tense with the past tense of the conventional narrative. Through all of his writing, in travel journals as well as in novels, he uses this method, which ultimately becomes the foundation upon which *The Great Days* [veröffentlicht 1958] is constructed. The juxtaposition of tenses, employed in *Manhattan Transfer* in the prosepoem introductions to chapters and a few times within the narrative (usually in sections devoted to Jimmy Herf as a child), has the effect of a dramatizing and adding immediacy to the events in progress as well as emphasizing some incident which the author considers to be of great significance in the development of his message“.³⁵

Auf dem Hintergrund der bereits analysierten und interpretierten Textstellen, bei denen es sich jeweils, abgesehen von Ellen, um die Einführungsszenen handelt, kristallisiert sich ein Schema heraus, in das sich Jimmys erstmalige Präsentation einfügt. Die Remigranten Jimmy und seine Mutter gelangen ebenso wie die Emigranten Congo und Emile aus Übersee auf den Seeweg nach New York. Bud Korpenning stammt aus dem gleichnamigen Bundesstaat. Ellen kommt hingegen in New York zur Welt, Baldwin ist in dieser Stadt aufgewachsen, wenn nicht gar geboren. Neben dem Einzelgänger Bud, dem Einzelkämpfer Baldwin, der als Mädchen noch in der Kleinfamilie lebenden Primaballerina Ellen, existieren Paarkonstellationen: Emile und Congo einerseits, Jimmy und seine Mutter andererseits. Die Szenen sind linear ohne Analepsen und Prolepsen konstruiert, ein Ereignis folgt dem anderen. Baldwins innerer Monolog und Emiles Traum vom Reichtum in Hülle und Fülle sind zwar in die Zukunft gerichtet, es handelt sich jedoch um personale Visionen, strategisches Denken oder Vorbewusstes. Dialoge erhalten in den Zweierkonstellationen bzw. in der familiären Dreierkonstellation großes Gewicht. Baldwin differenziert sich als Typus durch den inneren Monolog. Bud gewinnt über wechselnde personale Erzählperspektiven und den auktorialen Erzähler Konturen.

Blicke, Gesten, Mimik, Posen, singuläre hervorstechende Merkmale der Figuren hinsichtlich ihres Aussehens, ihrer Kleidung und gegebenenfalls Dialoge, Träume und innere Monologe geben bruchstückhafte Hinweise, um sich von der Figur ein Bild machen zu können. Von Ellen abgesehen, bleibt ihre Vorgeschichte - in diesen Expositionen - weitgehend ausgespart.

Akustische Ereignisse, Musik, Geräusche, erhöhen die Realitätsillusion der Mikroschauplätze. Diese werden nicht detailliert beschrieben, sondern skizziert: eine Fähre in

³⁴ Nach einer direkten Rede von Jimmys Mutter findet ein Wechsel in die Vergangenheitsform statt: „Streak of water crusted with splinters“, ebd., 71.

³⁵ Holditch 1977, 119-120.

Richtung New York, ein Dampfer im Hafen von Manhattan, eine Anwaltspraxis in der Maiden Lane, ein Steakhaus, ein Wohnzimmer irgendwo in New York. Auf das Wesentliche verknüpft und deshalb umso bedeutsamer, beschreibt das Mobiliar im besonderen, die Inneneinrichtung im allgemeinen die Figuren, ihren aktuellen oder - im Fall der goldenen Lettern auf Baldwins Bürotür - den angestrebten sozialen Rang.

In den ausgewählten Szenen besteht eine Tendenz zur Entdramatisierung. Der Inhalt ist häufig banal. Was geschieht, lässt sich in wenigen Worten zusammenfassen. Es existiert - ausgenommen Ellen, Baldwin und Bud - kein schwelender oder manifester Konflikt, der aufzulösen wäre. Die Figuren verfolgen von ihnen selbst benannte oder implizite Ziele: Reichtum, ein unbestimmtes metaphysisches „center of things“, soziale Anerkennung des Talents. Anstelle des *Was* wird das *Wie* wichtig, und dies bestätigt sich in Jimmys Einführung.

Das Geschehen beschränkt sich darauf, dass Mutter und Sohn, die noch keinen Nachnamen tragen, mit dem Schiff in New York an einem Feiertag, dem 4. Juli, eintreffen. Das Schiff geht unweit der Stadt vor Anker. Während der Sohn sich bei der Mutter zu vergewissern sucht, ob tatsächlich der Tag ihrer Ankunft auf den 4. Juli falle, sorgt sich die Mutter darum, dass ihrem Jüngsten nichts zustößt. Zudem richtet sich ihre geäußerte Erwartung darauf, trotz des nationalen Feiertags von nicht näher identifizierten Personen abgeholt zu werden. Drei weitere Personen, darunter ein Junge namens Billy, sprechen Jimmy nacheinander an. Billy will von ihm wissen, ob er den Sonnenaufgang gesehen habe; ein Mann im Tweedanzug und Goldzähnen erkundigt sich, wie Jimmy sich fühle; eine Dame aus den Südstaaten bemerkt, dass er recht glücklich aussehe.

Einleitend definiert wird relativ ausführlich das Wo und Wann, bevor die beiden zentralen Figuren retardiert das Geschehen bestimmen. Gerüche, Farbeindrücke, Geräusche entstehen imaginär durch prägnante, telegrammartig formulierte, weil nach dem Kriterium größtmöglicher Prägnanz ausgewählte Substantive, Adverbien und Adjektive. Sie vermitteln einen sinnlichen Eindruck von der Hafentmosphäre. Hierbei fällt der bevorzugte Gebrauch der unpersönlichen dritten Person Singular auf, der den Leser die nasse Reling und eine sich um das Gesicht wie ein nasses Handtuch wickelnde Dampf Wolke mitempfinden lässt. Hier versetzt sich gleichsam der auktoriale Erzähler inmitten der Seemänner auf dem Dampfer, während er im Hafenbecken vor Anker liegt und der Morgen graut, um seine persönlichen Erlebnisse an Bord unter der Voraussetzung zu schildern, sie seien allgemein bekannt und daher für jeden nachvollziehbar: „The ship's rail is wet when you put your hand on it“;

„where a tall man in blue overalls stands at a lever in the middle of a cloud of steam that wraps round your face like a wet towel“. Der auktoriale Erzähler macht sich damit nicht unsichtbar, vielmehr gibt er sich als solcher dem Leser zu erkennen, um ihn als Mitwissenden und Mitempfindenden, vermittelt über eine geteilte Erfahrung, in die Erzählung einzubeziehen.

Spricht man laut die Sätze von „On deck...“ bis „...a wet towel“, manifestiert sich die lyrische Form der Komposition mit Alliterationen wie „On deck it’s a damp and shivery in the dawn“ oder „Sailors are taking the hatches off the hold“. Weitaus mehr Wörter beginnen mit den Buchstaben s und w und enden mit einem s: „wet“, „when“, „washbasins“, „where“, „wraps“; „shivery“, „ship“, „smells“, „steamers sides“, „Sailors“, „stands“, „steam“.

Während die Beziehung der beiden zuerst einen Dialog führenden, anfangs anonymen Figuren sich aus der Frage ergibt: „Muddy is it really the Fourth of July?“, definiert im anschließenden Satz ein Possessivpronomen das Geschlecht des Fragenden: „Mother’s hand has grasped his firmly“. Ihm vorausgehend nimmt die Mutter über die Kleidungsstücke Gestalt an. Vorrangig ein skurriler Pelz stellt für den Leser auf die Figur übertragbares Material bereit. Wie schon bei Baldwin und bei Ellens Mutter Susie ergeben die minimalen, übertriebenen Züge eine Karikatur: ein blaues Sergekleid, ein langer Schleier und offenbar ein um die Schultern gelegter, ausgestopfter Fuchs. Nicht nur das kleine tote Tier an sich, sondern vor allem dessen rote Augen und die als echt betonten Zähne „round her neck“ verleihen der Mutter von vornherein ein abstoßendes, bedrohlich anmutendes äußeres Erscheinungsbild, verstärkt durch den vom Pelz auf sie ausstrahlenden Geruch von Mottenkugeln. Die präparierte Bestie tritt an ihre Stelle und umgekehrt. Hierzu passt die farbliche Klammer zwischen dem „brown animal“ und „brown veil“ einerseits, dem „brown harborwater“ andererseits.

Es ist deshalb so schwierig, auf das Alter des zweimal die identische Frage an die Mutter richtenden Jungen zu schließen, weil körperliche und geistige Reife auseinanderklaffen. Ahnungslos und fassungslos, was die insulare Lage Manhattans betrifft, ist ihm gleichwohl der 4. Juli als ein amerikanischer Feiertag geläufig. Kleinkindlich muten dagegen seine missglückten Gehversuche an. Erst schleppt ihn die Mutter („trailing him“), seine Hand fest in den Griff nehmend, durch den Kajütengang in den Speisesalon, dann stolpert er über die Messingschwelle der Tür zum Rauchzimmer und stürzt zu Boden. Sowohl eine motorische Störung - „His head nods over his cup with a start“ - als auch normale Körperbewegungen, übergehend in innere Monologe wie: „Jimmy walks round the deck, kicking his heels, all

foamy inside“; „Jimmy scalds all over. Kiss the ground, kiss the ground, echoes in his head like a catcall. Round the deck“ neben teils ausgesprochenen, teils für sich behaltenen Gedanken typisieren ihn, ohne dass sein äußeres Erscheinungsbild wie Kleidung, Gesicht, Größe geschildert würde.

Wie im Fall von Bud tragen zu seinem skizzenhaften Porträt neben minimalen Angaben zu den persönlichen Kennzeichen verbale und nonverbale Reaktionen anderer Figuren bei. Jimmy wirkt danach weniger in seiner geistigen, als in seiner körperlichen Entwicklung gehemmt. Obwohl er schon angesichts seiner gestellten Fragen auf eigenen Beinen laufen müsste, ist er hierzu nicht recht in der Lage, wobei es naheliegt, dass dies durch die Erziehung seiner überfürsorglichen, relativ alten Mutter bedingt ist.

Die Räume an Bord, in denen die einen Pelz tragende Mutter und der Sohn sich bewegen, kennzeichnen ihre soziale Klasse. Auf einem Überseedampfer im Hafen von New York mit viel Gepäck ankommend, befinden sich beide in der 1. Klasse auf dem Oberdeck, angezeigt vom „smoking-room“, einem „dining saloon“ und Dienstpersonal, das sich um ihre Koffer kümmert. Dort begegnet Jimmy einem Mann mit einem Tweedanzug und einer „Southern lady“.³⁶ Die fiktive Szene ihrer Ankunft wird mit einem zeitgeschichtlichen Ereignis verknüpft. Der sich hier erneut als auktorial bestätigende Erzähler gibt darüber Auskunft, dass Jimmys Mutter bei den anstehenden Präsidentschaftswahlen den demokratischen Kandidaten Parker unterstützt, während Billys Familie den amtierenden, sich zur Wiederwahl stellenden republikanischen Präsidenten Theodore Roosevelt bevorzugt. Da dieser tatsächlich 1904 gegen den Demokraten Parker angetreten ist, gewinnt und eine zweite Amtszeit als Präsident absolviert, fällt die erzählte Zeit der Szene in jenes Jahr.

Entgegen der Ansicht von Klotz kommen Postkartenmotive zur Sprache, übernimmt die Mutter vorübergehend gegenüber Jimmy die Rolle eines Stadtführers. Vom Schiff aus in direkter Rede präsentiert sie ausgewählte Sehenswürdigkeiten. Es werden ausschnitthaft Wahrzeichen benannt. New York erschließt sich vom Wasser aus in seiner ikonografischen Architektur, Brooklyn Bridge, Freiheitsstatue, Pulitzer-Haus. Jimmy sieht die Stadt, welche er Jahre zuvor verlassen hat, mit den Augen eines Fremden, ohne dass seine Kindheit erst in den USA, dann in Übersee rückwärtsgewendet erhellt würde.

³⁶ Dieser Szene voraus geht eine Szene mit Bud Korpenning. Er schleppt in der 53. Straße Manhattans für eine fremde Frau gegen die Zusage, ihm einen Dollar dafür zu geben, Kohle in den Keller. Sie stellt ihm verschimmeltes Essen hin, das er verschlingt. Schließlich nach getaner Arbeit gibt sie statt dem zugesagten

Wenn Jimmys Mutter das Symbol der Flamme in den Händen der allegorisierten Freiheitsstatue mit den Worten erklärt: „Liberty enlightening the world“, kontrastiert diese Ideologie mit vorausgehenden Szenen, vor allem den vergeblichen Anstrengungen Bud Korpennings, in der beschworenen Freiheit zu überleben. Das offizielle Selbstbild des Landes, sein bis in die Gegenwart ungebrochener Mythos, wird kontrapunktisch durch die Montage der Szenen destruiert. Damit erweist sich der szenische Aufbau des Romans selbst als bedeutungstragend. Wie die filmische Parallelmontage eine Dichotomie zwischen Arm und Reich evozieren kann, und Sergej Eisenstein hat in seinem Aufsatz *Dickens, Griffith und wir* nachdrücklich auf die literarischen Vorbilder dieser Montagevariante hingewiesen, welche jener amerikanische Regisseur zwar nicht erfunden, aber als filmästhetisches Gestaltungsmittel fortentwickelt und meisterhaft angewendet habe³⁷, so entsteht in *Manhattan Transfer* ein komplementärer Effekt. Innerhalb eines Kapitels treten kausal nicht auseinanderfolgende, sondern temporal parallele oder aufeinanderfolgende Szenen in eine wechselseitige Beziehung zueinander und erhalten hierdurch eine über sich selbst hinausweisende Bedeutung. Entsprechendes gilt für die Montage von Kapiteln. Dos Passos hat 1966 auf die Frage geantwortet, ob der Film seine Erzähltechniken beeinflusst habe: „Les idées de ‘montage’ - D.W. Griffith - ont certainement influencé mon style narratif dans *Manhattan Transfer*“.³⁸

5.6 Stadt und Figuren

Volker Klotz bezeichnet *Manhattan Transfer* als „eine Stadt in Lebensläufen, ein Roman aus Lebensläufen“.³⁹ Ohne sich eingehender theoretisch mit der Gattung des Stadtromans zu beschäftigen, deutet er das erzählte New York als den eigentlichen Protagonisten. Ihr unter- und zugeordnet sind die vielen und vielfältigen Lebensläufe der Figuren. Der urbane Held „häuft, kreuzt und quirlt [...] eine fast unübersehbare Fülle fragmentarischer Lebensläufe, die ihrerseits mit der Stadt und durch die Stadt existieren“.⁴⁰ Sie erscheint „als motorisches Gebilde, das den Menschen Teilfunktionen zuweist oder sie ausstößt, falls sie nicht

Dollar nur 25 Cent. In der montierten Sukzession beider Szenen entsteht so ein auch klassenspezifisch bedingter Kontrast.

³⁷ Vgl. Eisenstein 1941-42.

³⁸ Questions aux romanciers, *Cahiers du Cinéma*, Nr. 185, Dezember 1966, 85-104, hier 87; in einer italienischen Übersetzung auszugsweise wiederabgedruckt unter dem Titel Film, romanzo e problemi del racconto cinematografico, *Cinema nuovo*, Nr. 186, März-April 1967, 119-124, hier 122.

³⁹ Klotz 1969, 326.

funktionieren; daß die persönlichen Regungen aufhebt in seinem Gesamtrhythmus“.⁴¹ Demnach verkehrt *Manhattan Transfer* eine traditionelle Beziehung zwischen Figuren und Ort der Handlung im Roman ins Gegenteil: Der Schauplatz erfüllt nicht länger eine ‘passive’, diskrete Funktion als Bühne (Szene im ursprünglichen griechischen Wortsinn), wo in einem mehr oder weniger eingegrenzten Zeitraum Konflikte zwischen Figuren entstehen, ausgetragen werden und sich lösen oder fortdauern. Vielmehr übernimmt in *Manhattan Transfer* der zentrale Schauplatz New York selbst die Funktion einer Hauptfigur: „Die Stadt zu offenbaren - als Raum wie als motorische Macht -, sind die vielen Lebensläufe aufgeboten. Manhattan zeigt sich in ihnen in dreifacher Weise“⁴². Zum einen manifestiert sich die Stadt in den Biografien, in den alltäglichen Arbeiten und Freizeitbeschäftigungen von Figuren. Zum anderen nehmen Figuren das pulsierende, mitunter schockierende Leben einer Metropole sinnlich wahr, etwa wenn Ed Thatcher als Passant zufällig Zeuge eines Hausbrandes wird und als Schaulustiger der Katastrophe ebenso zufällig den Brandstifter am Benzingeruch bemerkt. Schließlich „liefert sie nicht nur die Inhalte, sie steuert auch die Richtungen und die Gangarten der verschiedenen Lebensläufe. Manhattan stellt die Weichen des menschlichen Geschehens. Es gibt und nimmt Arbeitsplätze. Es bestimmt die gesellschaftlichen und moralischen Regeln. Es führt die Menschen zusammen und trennt sie“.⁴³

Klotz ist in seiner Argumentation insoweit zuzustimmen, dass - wie der Titel ankündigt -, keine Einzelperson(en), sondern Manhattan als Drehscheibe, Durchgangszentrum, Lebensstation, eine tragende Rolle einnimmt. Die Frage ist nur, ob es dem Roman gerecht wird, die bruchstückhaften, manchmal auf eine einzige Szene beschränkten Lebensläufe von neuen und alteingesessenen Bewohnern von ihrem Lebensmittelpunkt zu verselbstständigen, das romaneske Manhattan nach einer expressionistischen Lesart als lebendigen Moloch, metaphysische Richterinstanz und Schicksalsmacht zu deuten. Denn bei dieser Interpretation besteht die Gefahr, entgegen den eigenen Bestrebungen in ästhetischen Maßstäben des konventionellen Romans befangen zu bleiben. Anstelle einer menschlichen Figur übernimmt die Stadt den Rang des Einzelhelden. Da die ausgewählten Einführungsszenen von Figuren sich als sehr durchdacht erweisen, sie selbst und ihren Lebensweg vorzeichnen, trifft die Aussage nicht zu: „ein üblicher Roman aus der Tradition des 19. Jahrhunderts mit gezielter,

⁴⁰ Ebd., 341.

⁴¹ Ebd., 320.

⁴² Ebd., 322.

⁴³ Ebd., 324.

umrissener Handlung, in der ein folgerichtiges Nacheinander reagiert, setzte den Hauptakzent auf eine oder zwei dieser Personen. [...] Dos Passos läßt dagegen die Leben scheinbar laufen, wie sie wollen“.⁴⁴

An der Art und Weise, wie diese Figuren zum ersten Mal vorgestellt werden, kommt dem titelgebenden Schauplatz kein von ihnen verselbstständigter Eigenwert zu. Stattdessen bestimmt die Verschiedenartigkeit dieser Gestalten ihre divergierenden Haltungen zur Stadt. Für Bud, Congo Jake, Emile und den kleinen Jimmy Herf bildet in der gemeinsamen Situation der Ankunft die Stadt eine Projektionsfläche von teils konkreten (Reichtum, Frauen), teils abstrakten („center of things“) Träumen und Hoffnungen, aus kindlicher Sicht eine sich selbst feiernde Nation mit patriotischen Ritualen, deren Monumente ihm noch vor dem Landgang erklärt werden. Sie beschäftigen sich als Einwanderer, Binnenmigrant, Heimkehrer in Gedanken und in Dialogen mit der für sie neuen Welt. Die alteingesessenen oder gebürtigen Einwohner wie Baldwin und Ellen nehmen ihre Umgebung hingegen als etwa Selbstverständliches wahr. Ellen ist, während sie Pirouetten dreht, ganz auf ihre erzielte Wirkung bei ihrem erstem Publikum bedacht. Baldwin fallen die Buchstaben seines Namens und Berufs, eine Zeitung und Zeitungsnotiz ins Auge.

Nachfolgend sollen anhand von drei Textauszügen die Fragen geklärt werden:

1. Wie werden Figuren und urbaner Raum in Beziehung gesetzt?
2. Aus welchen Perspektiven wird die Umgebung der Figuren erzählt?

„With a long slow stride, limping a little from his blistered feet, Bud walked down Broadway, past empty lots where tin cans glittered among grass and sumach bushes and ragweed, between ranks of billboards and Bull Durham signs, past shanties and abandoned squatters' shacks, past gulches heaped with whellscarred rubbishpiles where dumpcarts were dumping ashes and clinkers, past knobs of gray outcrop where steamdrills continually tapped and nibbled, past excavations out of which wagons full of rock and clay toiled up plank roads to the stree, until he was walking on new sidewalks along a row of yellow brick apartment houses, looking in the windows of grocery stores, Chinese laundries, lunchrooms, flower and vegetable shops, tailors', delicatessens. Passing under a scaffolding in front of a new building, he caught the eye of an old man who sat on the edge of the sidewalk trimming oil lamps. Bud stood beside him, hitching up his pants; cleared his throat.

‘Say mister you couldnt tell a feller where a good place was to look for a job?’⁴⁵

Aus der Perspektive eines allwissenden Erzählers verfolgt der Leser, wie Bud ziellos einen Teil des Broadway entlangstreift, der dem Klischee einer glanzvollen Amüsiermeile zuwiderläuft. An letzte Überreste von Vegetation, übersät von blinkenden Blechdosen, auf

⁴⁴ Ebd., 333.

⁴⁵ Dos Passos 1987, 33.

verwaisten oder noch nicht in Betrieb genommenen Baustellen, schließen sich Stellwände mit Markenwerbung an, worauf eine sowohl von Relikten des andauernden Verfalls als auch von Monumenten einer modernen „Boomtown“ gesäumte Strecke folgt, die in eine mittelständisch geprägte Einkaufsgegend übergeht. Eine Hauptstraße im Umbruch, in der Verfall und Armut mit Neubauten und ausgestellttem Wohlstand kontrastiert.

Läuft Bud zuerst über den Broadway, ohne sich nach links oder rechts umzuschauen, ziehen die Schaufensterauslagen herausgeputzter Läden für den exquisiteren Geschmack seinen Blick an. So als ob der Broadway menschenleer wäre, da nur die unbelebte Materie, Architektur, Werbung, Baumaterialien und Baumaschinen neben organischem Material wie Erde und Pflanzen beschrieben werden, fällt Bud ein, und zwar der einzige erwähnte Mensch ins Auge, der an den Geige spielenden, ihn ebenfalls fixierenden alten Mann auf der Fähre erinnert. Wieder sind es nur wenige, gleichwohl hervorstechende äußerliche Details, die den Fremden typisieren. Er verrichtet noch im hohen Alter ein ambulantes Gewerbe mitten auf der Straße. In seiner verzweifelten Suche nach einem Job spricht der jüngere, noch an das Land der unbegrenzten Möglichkeiten glaubende ehemalige Farmarbeiter Bud ausgerechnet ihn an.

Entscheidend ist die Erzählperspektive dieser Passage. Nicht Buds wechselnde Eindrücke vom ihm unbekanntem Broadway kommen zur Sprache, sondern ein keineswegs versteckter Erzähler teilt selektiv und chronologisch mit, welche Straßenabschnitte Bud passiert. Ob dieser überhaupt wahrnimmt, was sich um ihn herum befindet, ist bis zu dem Moment ausgespart, wo er merkt, dass ihn ein alter Mann beobachtet. Es heißt schlicht: „Bud walked down Broadway“, „past [insgesamt fünf Mal]“, „until he was walking“. Hieraus geht hervor, dass er in einer unbestimmten Zeitspanne einen ebenso in seiner Länge unbestimmten Weg zurücklegt, der in Momentaufnahmen nachvollziehbar wird. Der Akzent, den der Erzähler setzt, liegt ganz auf der Bewegung und nicht auf dem, was die Figur sieht und hört. Seine Allmacht und Präsenz unterstreicht allein die dritte Person Singular „Bud walked down Broadway“. Eine mögliche Lesererwartung, es werde ihm eine von Autos und von Menschenströmen pulsierende Hauptverkehrsader vorgeführt oder die nächtliche Glitzerwelt vergnügungssüchtiger, Theater, Kinos und Bars frequentierender Einwohner ausgemalt, enttäuscht der auktoriale Erzähler. Vielmehr prägen Müllkippen, abrissreife Gebäude sowie Baugruben die Stadtlandschaft.

Nach Klotz dreiteiligem Schema handelt es sich nur sehr eingeschränkt um erlebte Stadt aus der Figurenperspektive. Auch für die Metapher von der Weichenstellung eines Lebenslaufes findet sich kein Indiz. In Betracht kommt die Repräsentation des Urbanen in Form der

Beschreibung. Eine Detailfülle, von verschiedenen Pflanzen bis zur Marke Bull Durham auf dem Reklameplakat, konstituiert den Broadway vor den Augen des Lesers. Der Vorgang des Laufens von Bud erfährt durch zwei Blickachsen eine Unterbrechung: erst der Blick, den Bud in die Auslagen von Schaufenstern anliegender Geschäfte wirft, dann der auf ihn gerichtete Blick des alten Mannes. Beide Blickachsen setzen Bud in Beziehung zu seiner zuvor von ihm ignorierten Umwelt.

Beziehungs- und Teilnahmslosigkeit geht über in gleichwohl nicht zum Innehalten motivierende Aufmerksamkeit gegenüber der bunten Warenwelt, die er als Arbeitsloser nur anschauen kann, und eine Konversation mit einem anonymen Passanten. Wenn Bud den Broadway entlang streift, handelt es sich um eine Variante verschieden motivierter, zielloser oder zielgerichteter Gänge/Fahrten sonstiger Figuren durch verschiedene Quartiere Manhattans. Flanieren, Umherirren, Flüchten vor sich selbst wie bei Baldwin in seiner ersten Szene, dem Kreuz- und Quer-Laufen des schließlich schwer verunglückenden McNiel liefern vielfältige Stadtansichten, aber nie selbstzweckhaft, sondern immer in Einheit mit den Figuren. Das Klotz zufolge unbefangene, belauschte New York schaut sich nicht an, wie es ist, da es ja gerade keinen, wie der Verfasser selbst betont, objektiven, allgemeingültigen, privilegierten Blick seitens eines allwissenden Erzählers auf die Stadt gibt. Vielleicht trägt das in der Ankunft von Jimmy und seiner Mutter eingeführte Bild von der Insel, die auch von Bud, Congo Jake und Emile vom Wasser erreicht wird, zu einer Klärung des Verhältnisses bei, welches Klotz teils dichotomisch und zugleich hierarchisch deutet, teils in der treffenderen Formel von einer Stadt in Lebensläufen als Einheit auffasst. Auf dem vom Festland abgetrennten, von Wasser umgebenen Mikrokosmos Manhattan lebt eine Masse auf engstem Raum zusammengedrängter, entweder für Augenblicke oder längere Lebensphasen vereinter, dann wieder getrennter, sich letztlich fremdbleibender, atomisierter Subjekte.

New York bezeichnet kein selbstreferentielles Subjekt-Objekt über oder neben den Figuren. In *Manhattan Transfer* lösen sich nicht nur herkömmliche Figurenkonstellationen in einer amorphen Masse auf, die anhand einzelner Repräsentanten teils blitzlichtartig, teils in diskontinuierlich Lebensläufen von maximal zwei Dekaden erzählter Zeit plastisch wird, sondern es entgrenzt sich auch der erzählte Raum: Er wird weltumspannend, erstreckt sich vom lokalen über den kontinentalen bis zum europäischen und asiatischen Schauplatz.

Im dritten Kapitel *Nine Days' Wonder* des zweiten Teils durchdringen sich Innen- und Außenraum vornehmlich durch Geräusche:

„Jimmy gathered up his book and went into his bedroom and undressed. His watch said fifteen past twelve. The night was sultry. When he had turned out the light he sat a long while on the edge of the bed. The faraway sounds of sirens from the river gave him gooseflesh. From the street he heard footsteps, the sound of men and women's voices, low youthful laughs of people going home two by two. A phonograph was playing *Secondhand Rose*. He lay on his back on top of the sheet. There came on the air through the window a sourness of garbage, a smell of burnt gasoline and traffic and dusty pavements, a huddled stuffiness of pigeonhole rooms where men and women's bodies writhed alone tortured by the night and the young summer. He lay with seared eyeballs staring at the ceiling, his body glowed in a brittle shivering agony like redhot metal“.⁴⁶

Auch in diesem Fall teilt ein allwissender, wertender Erzähler mit, wie aus angrenzenden Räumen vor allem Geräusche - im Film würde man vom Off sprechen - und in zweiter Linie Gerüche in Jimmys Schlafzimmer dringen. Dabei fallen die Grenzen zwischen Privatsphäre und öffentlichem Raum. Infolge seiner Sinneseindrücke wird das Außen zum Innen. Obwohl in seinem „pigeonhole“ von den übrigen Bewohnern und seinem Umfeld generell abgekapselt, nimmt er unfreiwillig am Leben anonymer Personen und der auch nachts ununterbrochenen, an den Sirenen aus dem Hafen hörbaren Betriebsamkeit teil, ohne dass seine Isolierung wirklich aufgehoben wäre.

Stadt wird hier für Jimmy in dem Maße sinnlich erfahrbar, riechbar, fühlbar, hörbar, wie die Dunkelheit die optischen Reize minimiert. In eine Kakophonie aus Musik, Stimmen und Gänsehaut verursachenden Sirenen mischt sich der säuerliche Gestank von Abfällen, Abgasen sowie verrußter Bürgersteige. Eigene Transpiration und die schwüle Atmosphäre verwandeln das eigene Schlafzimmer in ein unerträgliches Treibhaus. Die Absicht vor dem Einschlafen zu lesen, verhindern die sogar körperliche Reaktionen auslösenden, alarmierenden Geräusche ebenso wie die infolge notgedrungen geöffneter Fenster einströmenden Düfte von Müll- und Motoremissionen. Von Jimmy als einzelner Person auf wie er alleinlebende Männer und Frauen generell schließend, interveniert der auktoriale Erzähler unübersehbar mit einer drastischen Analogie. Isolation inmitten einer nicht einmal nachts einen zur Ruhe kommen lassenden Menschenmasse manifestiert sich hier teils darin, wie Holzkohlen innerlich zu glühen, teils in ersten pathologischen Symptomen an die Decke zu starren oder in eine totenähnliche Starre zu verfallen.

Im achten und letzten Kapitel *One more River to Jordan* des zweiten Teils löst Ellens Blick aus einem fahrenden Auto auf die vorbeiziehende Umgebung einen inneren Monolog aus:

„The sky above the cardboard buildings is a vault of beaten lead. It would be less raw if it would snow. Ellen finds a taxi on the corner of Seventh Avenue and lets herself sink back in the

⁴⁶ Ebd., 179.

seat rubbing the numb gloved fingers of one hand against the palm of the other. 'West Fiftyseventh, please.' Out of a sick mask of fatigue she watches fruitstores, signs, buildings being built, trucks, girls, messengerboys, policemen through the jolting window. If I have my child, Stan's child, it will grow up to jolt the Seventh Avenue under a sky of beaten lead that never snows watching fruitstores, signs, buildings being built, trucks, girls, messengerboys, policemen...She presses her knees together, sits up straight on the edge of the seat with her hands clasped over her slender belly. O God the rotten joke they've played on me, taking Stan away, burning him up, leaving me nothing but this growing in me that's going to kill me. She's whimpering into her numb hands. O God why wont it snow?

As she stands on the gray pavement fumbling in her purse for a bill, a dusteddy swirling scraps of paper along the gutter fills her mouth with grit⁴⁷.

Erneut wechselt an dieser Stelle die Zeitform aus der Vergangenheit in den Präsens, um den Leser in das Geschehen einzubeziehen. Ellen ist von ihrem zweiten Ehemann Stan schwanger, aber dieser hat sich umgebracht. Sie befindet sich in einer widersprüchlichen Haltung zu ihrer bevorstehenden Mutterschaft. Einerseits geht ihr durch den Kopf, was das schon größere Kind sehen würde, wenn es an ihrer Stelle, ebenso durchgerüttelt wie sie, die 7. Avenue entlangfahren würde; andererseits verflucht Ellen innerlich den von Stan und ihr gezeugten Embryo als „rotten joke“, da in ihm der Vater dieses Kindes fortlebt, den sie, im Unterschied zu anderen Partnern, tatsächlich geliebt hat.

Was Ellen kurz vor und während der Fahrt mit dem Taxi durch die 7. Avenue wahrnimmt, fließt beinahe unvermittelt ein in ihre Phantasien. Wie schon bei der Innenszene von Jimmy nachts in seinem Schlafzimmer wird das Außen internalisiert. Hier sind es nicht akustische Ereignisse, sondern optische Eindrücke vom Leben auf der Straße. Infolge höherer Geschwindigkeit eines die 57. Straße ansteuernden Taxis bleiben diese aus der personalen Erzählperspektive flüchtig: Schilder, in Konstruktion befindliche Häuser, Mädchen, Polizisten, Zeitungsjungen usw. huschen an Ellen vorbei, als sie aus dem Fenster schaut. Damit unterscheidet sich ihre Wahrnehmung von der urbanen Welt in dieser Situation grundlegend von dem beschriebenen Gang Buds den Broadway herunter, wo beinahe mikroskopisch genau angegeben wird, an welchen Geschäften er entlangläuft, welche Werbung auf einem Plakat klebt, was für eine Sorte Müll welche Spezies von Gräsern bedeckt.

Hinzu kommt, dass Ellens Erfassen ihrer Umwelt von einer „sick mask of fatigue“ getrübt ist. Daher erkennt sie die an ihr vorbeiziehenden Personen und Objekte noch unschärfer, als es bereits das Tempo des Autos bedingt. In einem inneren Monolog spielt Ellen gedanklich durch, was wäre, wenn sie das Kind austragen würde: „If I have my child [...], it will jolt up

⁴⁷ Ebd., 238.

Seventh Avenue“. Es ist Ellen selbst, die sich nunmehr in „Stan’s child“ hineinversetzt, und an seiner Stelle auf die 7. Avenue schaut, seinen imaginären Blickwinkel einnimmt. Ellen fällt im Verlauf ihrer Fahrt mit dem Taxi, nachdem sie vor dem Einsteigen ein Himmelsgewölbe aus „beaten lead“ registriert und dann durch die Fensterscheibe Menschen, Geschäfte, Gebäude, Schilder bemerkt, ihre baldige Mutterschaft ein. Ihre ambivalente Haltung dazu drückt sich in zwei inneren Monologen aus. Sie sind getrennt durch den wiederum durch die Geste ihrer Hände auf die Schwangerschaft verweisenden Satz „She presses her knees together, sits up straight on the edge of the seat with her hands clasped over her slender belly“.

Im ersten inneren Monolog identifiziert Ellen sich noch mit dem ungeborenen Baby, wobei sie auffälligerweise elliptisch das Säuglingsstadium überspringt, wenn sie sich in ein Kind hineinversetzt, das schon Obstgeschäfte oder Polizisten als solche erkennt. Dabei geht die Identifikation so weit oder kommt in ihrem übersteigert wirkenden Ausmaß darin zum Ausdruck, dass der Junge oder das Mädchen in derselben Situation, bis zum dann ebenfalls vorhandenen „sky of beaten lead“, exakt dasselbe in derselben Reihenfolge wahrnehmen würde wie sie. Demgegenüber kommt in dem zweiten inneren Monolog zum Vorschein, dass sie den Embryo, in der Metapher „this growing“ mit einem wuchernden Geschwür gleichgesetzt, als lebensbedrohlich empfindet: „this growing in me that’s going to kill me“. Die im Moment des Zeugungsaktes gewollte Empfängnis wird nun als übler Streich einer anonymen Instanz gedeutet, so als ob nicht sie selbst gemeinsam mit dem nun toten Stan für die Schwangerschaft verantwortlich wäre: „O God the rotten joke they’ve played on me“.

In dieser Szene bewirkt das belebte und unbelebte, durch die Eigenbewegung des Autos und den eingeschränkten Bewusstseinszustand der Figur fließende, aber nicht verschwommene Stadtbild psychische Reaktionen, Gedanken auslösende Assoziationen. Ellens fundamentaler psychischer Konflikt, libidinöse Besetzung versus Abscheu und Ekel vor dem werdenden Leben in ihrem Körper, wird dem Leser anschaulich durch die Blicke der Figur aus dem Fenster des fahrenden Taxis. Die Stadtlandschaft dient hier als Auslöser und Projektionsfläche eines seelischen Zwiespalts.

6 Historischer Roman

Hartwig Isernhagen kommt im Vergleich zu den drei Romanen von Dos Passos, *One Man's Initiation -1917* (1920), *Three Soldiers* (1921) und *Streets of the Night* (1923), zu dem Ergebnis, dass die von ihm zu den Hauptwerken erklärten *Manhattan Transfer* und *U.S.A.*

„sich deutlich als historische [verstehen], und sie schreiben beide, in verschiedener Weise, die Geschichte eines Orts bzw. eines Landes vom Beginn des Zwanzigsten Jahrhunderts bis etwa zu ihrem eigenen Kompositionsdatum. Als historische Romane stellen sie sich damit direkter dem Anspruch der Herstellung einer narrativen Ordnung aus einer Menge von Sachverhalten, und entsprechend resultiert die Sprach- und Kulturskepsis von Dos Passos direkt in der Infragestellung der sprachlichen Vermittlung, in der sich diese Geschichte konstituiert. Vergleichbares steht schon hinter der Desintegration, Unabgeschlossenheit und Proliferation fiktionaler Modelle in den ersten drei Romanen, aber dort ist die ästhetische Negativität, die sich so manifestiert, noch nicht konkret mit dem Begriff der Geschichte zusammenzubringen. *U.S.A.* und (in vielleicht geringerem Maße) *Manhattan Transfer* lassen sich dagegen als Desintegrationsprodukte historischer Fiktion verstehen, und als deren Fragmentisierung in Texte, die jeweils Teilfunktionen historischer Fiktion übernehmen“.⁴⁸

Monika Schiller hingegen klassifiziert *Manhattan Transfer* in ihrer Studie *Geschichte als Erinnerung bei John Dos Passos* nicht als historischen Roman. Vielmehr vertritt sie die Ansicht:

„Der Roman scheint sich der Kategorie der ‘Erinnerung’ als Interpretationsansatz zu verschließen, da die fiktionalen Charaktere fast ausschließlich in kurzen Momenten ihres Gegenwartserlebens gezeigt werden und der Autor weitgehend auf die Gestaltung einer Innenperspektive verzichtet. [...] Dos Passos’ Erzählweise erweckt den Eindruck einer totalen Geschichtslosigkeit seiner Protagonisten“.⁴⁹

Dieser Eindruck täuscht aber offenbar, denn „‘Geschichte’ in *Manhattan Transfer* heißt in erster Linie ‘individuelle Lebensgeschichte’“,⁵⁰ allerdings nicht als erinnerte, sondern vergessene Biografie. Wenn Schiller der Text als „Metapher des Vergessens schlechthin“⁵¹ gilt, dann erweist sich diese Interpretation mit ihrer folgenden Annahme unvereinbar:

„Die Überzeugung, daß Erinnerung die einzig sichere Methode für das Erfassen von Geschichte darstellt, ist bestimmend für die Konzeption historischer Wahrheit bei Dos Passos. In seinem Werk dient Erinnerung der Wiederentdeckung und -verfügbarmachung verschütteter Sinnzusammenhänge und Deutungsmuster.

Ausgehend von dieser geistigen Grundhaltung des Autors können die formalen und inhaltlichen Grundstrukturen seiner epischen Werke sowie sein Selbstverständnis als Schriftsteller untersucht werden. Mit den Interpretationskategorien ‘Erinnerung’ und ‘Geschichte’ läßt sich insbesondere auch der Gegensatz von Individuum und Gesellschaft bzw. Institution, der für Dos Passos’ Werk zentral ist, sowohl in seiner zeitgeschichtlichen wie historischen Dimension

⁴⁸ Isernhagen 1983, 127.

⁴⁹ Schiller 1983, 149-150.

⁵⁰ Ebd., 153.

⁵¹ Ebd.

beschreiben. In Anlehnung an den Sprachgebrauch des Autors ist dabei zwischen einer individuellen und einer sozialen bzw. kollektiven Form der Erinnerung zu unterscheiden“.⁵²

Demnach handelt *Manhattan Transfer* vom kollektiven Scheitern der Figuren, sich verschüttete „Sinnzusammenhänge und Deutungsmuster“ wieder ins Gedächtnis zu rufen. Schiller verengt ‚Erinnerung‘ bei Dos Passos im allgemeinen, als „Interpretationskategorie“ in bezug auf *Manhattan Transfer* im besonderen, auf einzelne Figuren. Weder beschäftigt sie sich mit der Fiktionalisierung überindividueller Geschichte noch mit dem ihrer Ansicht nach für Dos Passos’ Werk konstitutiven Gegensatz zwischen den persönlichen und gesellschaftlichen Formen der Aneignung von Geschichte durch Erinnerung. Einerseits konstituieren die Begriffe Erinnerung und Geschichte ein antagonistisches Verhältnis, insofern sie den „Gegensatz von Individuum und Gesellschaft“ beschreiben, andererseits folgt aus der titelgebenden Formulierung „Geschichte als Erinnerung bei John Dos Passos“ im Umkehrschluss, dass für den Autor ohne Erinnerung keine Geschichte existiert. Suggestiert wird somit ein konditionales Verhältnis: Erinnerung ist die Bedingung der Möglichkeit von Geschichte. Unklar bleibt, ob sowohl die individuelle als auch die gesellschaftliche Dimension beider Begriffe gemeint ist und wie diese Dimensionen gegebenenfalls zusammenhängen. Dass *Manhattan Transfer* über einen erzählten Zeitraum von etwa zwei Jahrzehnten Zeitgeschichte nicht bloß gelegentlich und dann womöglich willkürlich, sondern mit bestimmten erzählerischen Absichten und Erzähltechniken fiktionalisiert, bestreitet Schiller zwar nicht, fällt aber bei ihr außer Betracht, weil ihr ein Dialog zwischen Baldwin und Ellen anlässlich des vom Attentat in Sarajewo ausgelösten Ersten Weltkriegs als Beleg ihrer These von den geschichtslosen Gestalten des Romans gilt.⁵³ Ellen und Baldwin, stellvertretend für die übrigen Figuren, begriffen die überindividuelle Geschichte nicht, da es ihnen - in einem tautologischen Zirkelschluss - an historischen Kenntnissen mangle. Die Romangestalten weigerten sich entweder, sich mit ihrer Vergangenheit auseinanderzusetzen, versuchten ihr gar wie Bud durch Selbstmord oder Jimmy Herf durch das Verlassen New Yorks zu entkommen, oder beschönigten sie retrospektiv.⁵⁴

Manhattan Transfer zur „Metapher des Vergessens“ zu erklären, lässt das dem Titel nach vieldeutige Sprachbild außer Acht, das denotativ eine die Insel mit dem Umland verbindende Fähre bezeichnet. „Geschichte“ und „Erinnerung“ als „Interpretationskategorien“ können die

⁵² Ebd., 9.

⁵³ Ebd., 158-159.

⁵⁴ Ebd., 154-158.

„Vielzahl der dargestellten Personen“⁵⁵ nicht erfassen. Einmalig oder nur in wenigen Szenen auftretende Figuren ohne elliptische Langzeitbeobachtung fallen von vornherein aus der mutmaßlichen „Grundstruktur des Werkes“⁵⁶ heraus. Schiller berücksichtigt nur eine geringe Anzahl von Figuren, um ihre Hypothese zu belegen, und setzt stillschweigend voraus, sie seien repräsentativ für das nicht quantifizierbare Figurenensemble des Romans. Auf Grundlage fragwürdiger Annahmen kommt Schiller zu dem Fazit, der fragmentarischen Erzählweise seien individuell und kollektiv misslungene Identitätsbildungen, Geschichtslosigkeit, Vereinzelung und existentielle Sinnkrise der Moderne eingeschrieben.

Aus dieser kulturpessimistischen Lesart des Romans im Anschluss an Positionen in der amerikanischen Sekundärliteratur folgt,⁵⁷ dass Schiller Dos Passos zum rückwärtsgewandten Schriftsteller erklärt, der die Realisierung verfälschter oder ignorierte demokratischer Verfassungsideale einfordert. Als Beleg führt Schiller die Passage zu den patriotischen Regungen Jimmy Herfs in seiner Expositionsszene an. Dabei versteht sie dessen Aussagen wortwörtlich, ohne das in Dialogen und Jimmys innerem Monolog angewendete Stilmittel der Ironie zu beachten.⁵⁸ Schiller löst die sich selbst gestellte Aufgabe nicht ein, das, was sie als Dos Passos' „geistige Grundhaltung“ bezeichnet, die in seinen Romanen, Reiseberichten und Reportagen manifest werde, am Text *Manhattan Transfer* nachzuweisen. Geschichte und Erinnerung verkürzt sie in ihrer Interpretation auf die individuelle Dimension, obwohl, wie sie selbst anmerkt, die Figurenzahl nicht quantifizierbar sei. Die Dimension der überindividuellen Zeitgeschichte, die erzählte Zeit und die hierauf in Szenen überwiegend indirekten Verweise in ihrer Funktion für den Roman, hält Schiller - paradoxerweise in einer Arbeit mit dem Titel *Geschichte als Erinnerung* - nicht für untersuchenswert.

Blanche Gelfant versteht *Manhattan Transfer* als „the direct focusing upon the city rather than upon his people, and the underlying interpretation of Manhattan as a huge symbol of twentieth-century historical tendencies“.⁵⁹ Thema des Romans sei der „historical drift“⁶⁰. Verfassungsideal und -wirklichkeit fielen in den USA immer weiter auseinander:

„his [Dos Passos'] total city is not a faithful reproduction of complementary and balancing details: it is an expression of a historical trend. Twentieth-century Manhattan,

⁵⁵ Ebd. 148.

⁵⁶ Ebd. 149.

⁵⁷ Vgl. Gelfant 1974, 37-39; Vanderwerken 1977.

⁵⁸ Vgl. Schiller 1983, 160.

⁵⁹ Gelfant 1974, 37.

⁶⁰ Ebd. 40.

as Dos Passos portrays it in an abstract literary picture, embodies the trend away from formulated American ideals of a social system that would allow the individual fullest opportunity for equality and personal self-fulfillment as a human being. It symbolizes rather the trend towards a mechanized kind of life that is expressed, in economic terms, in monopoly capitalism, and, in human terms, in the loss of man's human capacities for love and self-realization“.⁶¹

Dagegen muss eingewendet werden, dass zwischen dem Anfangs- und Endkapitel, also einer erzählten Zeitspanne von etwa zwanzig Jahren, keine Abkehr von angeblich am Romanbeginn existenten, 'gelebten' Idealen der Verfassungsväter stattgefunden hat, weil diese schon im ersten Kapitel im scharfen Kontrast zur fiktionalisierten Lebenswirklichkeit der Personen stehen. Unter den Figuren, die im ersten, 1904 bis 1905 spielenden Teil überhaupt noch an das Land der - wirtschaftlich - unbegrenzten Möglichkeiten glauben, begeht Bud Korpenning, desillusioniert und im Verfolgungswahn, Selbstmord.⁶² Die Szene seiner Ankunft und die Szene seines tödlichen Endes rahmen den ersten Teil ein. Gelfant selbst macht zudem auf die Kreisstruktur des Romans aufmerksam, worin der rastlose Stillstand zum Ausdruck komme: die Ankunft von Figuren im ersten und die Abreise Jimmys im letzten Kapitel.⁶³

Interpretationsansätze zur literarischen Verarbeitung von Geschichte in *Manhattan Transfer* wie von Schiller oder Gelfant, die zur Stützung ihrer Hypothesen auf Aussagen von Dos Passos zu seinem Verständnis von Erinnerung, vom Roman und zum Umgang mit Vergangenheit rekurrieren, stützen sich auf Zitate aus Primärquellen wie Interviews oder Artikel des Autors ab Ende der zwanziger Jahre, vorrangig jedoch aus den dreißiger Jahren. *Manhattan Transfer*, obwohl 1925 veröffentlicht, scheint folglich diesen später formulierten Aussagen zu entsprechen. So unterstellt Gelfant zwei Romanen eine identische Autorenintention: „It is as an architect of history that Dos Passos wrote *Manhattan Transfer* and *U.S.A.*. Both novels dramatize a process of social change“.⁶⁴ Dem widerspricht John Diggins: „In *U.S.A.* the historical dimension first emerges in Dos Passos's work, both as a structural device and as a mode of comprehension. [...] History as well as society becomes a protagonist“.⁶⁵

⁶¹ Ebd. 44-45.

⁶² Die Prämisse des 3. Kapitels Dollars als Auftakt desselben verballhornt bereits die USA als „the land of opportunity“, Dos Passos 1987, 54. Zu der unhaltbaren Hypothese Gelfants einer historischen Entwicklung, die einem Sündenfall, dem Verlust hehrer nationaler Verfassungsideale gleichkommt, vgl. auch Isernhagen 1983, 137.

⁶³ Gelfant 1974, 49.

⁶⁴ Ebd. 40.

⁶⁵ Diggins 1974, 329.

Michael Clark deutet *Manhattan Transfer* unter sprachmimetischem, pragmatischem Aspekt. Dos Passos beabsichtige und erreiche eine Identität zwischen Realität und Sprache: „historical references serve to create an illusion of reality about the events of the novel; they force the narrative texture toward the factual and real. This creates the illusion that the fictive language is the factual language of history“.⁶⁶ Versprachlichte Geschichte wird demnach zur Erzielung einer Wirklichkeitsillusion instrumentalisiert. Weshalb die Ereignisse des Romans den Erzähltext zur außerliterarischen Wirklichkeit drängen, nachdem zu ihr bereits Bezüge („historical references“) hergestellt worden sind, bleibt ebenso im Dunkeln, wie der Unterschied zwischen erst getrennten, dann imaginären, deckungsgleichen Sprachformen.⁶⁷

Gegenüber diesen sich von *Manhattan Transfer* verselbstständigenden Deutungen, wie in dem Roman außerliterarische Geschichte eingewoben sei, führt eine Bemerkung Isernhagens weiter, der auch als einziger unter den hier erwähnten Literaturwissenschaftlern den Text als historischen Roman klassifiziert:

„Obwohl der Roman eine Vielzahl von historischen Fakten aufnimmt, bildet er doch nicht den Verlauf einer historischen Entwicklung ab, und (vor allem) die rekonstruierbaren Zeitschemata der verschiedenen Lebensgeschichten sind nicht parallelgeschaltet; es ist also unmöglich, eine objektiv-chronologische Konsistenz, die Geschichte und Lebensgeschichte in sich vereint, anzusetzen“.⁶⁸

Im Hinblick auf *La nave bianca* und *Roma città aperta* interessiert in erster Linie, welche „historischen Fakten“ wie in *Manhattan Transfer* eingefügt werden. Vorab soll die in den drei Teilen jeweils erzählte Zeit bestimmt werden.⁶⁹

Der erste Teil, fünf Kapitel umfassend, lässt sich durch eingestreute Schlagzeilen in einzelne Szenen auf die Jahre des Russisch-Japanischen Krieges 1904-1905 datieren. Allerdings gilt dieser Zeitraum unter Vorbehalt, denn innerhalb etwa des ersten Kapitels finden sich keinerlei direkte oder indirekte Verweise. In diesem Fall ist es anhand nachfolgender Kapitel möglich zu bestimmen, wann sie ungefähr spielen. Beispielsweise teilt Jimmy Herf Congo Jake im

⁶⁶ Clark 1987, 120.

⁶⁷ Dass Clark (ebd., 119), an Henry James anknüpfend, eine mimetische Erzähltheorie vertritt, geht aus dem Satz hervor: „Dos Passos also achieves an immediacy for the reader by presenting scenes dramatically“.

⁶⁸ Isernhagen 1983, 136.

⁶⁹ Das folgende Zeitschema, allerdings nicht durchgängig, stützt sich auf Isernhagen 1983. Nach Klotz (1969, 317) setzt die erzählte Zeit des Romans kurz vor der Jahrhundertwende ein und erstreckt sich bis Anfang der zwanziger Jahre, doch liefert er für diese temporale Eingrenzung keinerlei Belege. Klotz (ebd., 360-362) analysiert zwar die Erzählzeiten der einzelnen drei Teile, aber er geht ebensowenig wie Schiller (1983) auf die erzählte Zeit von Kapiteln ein. Abgesehen wird im folgenden von Angaben einzelner Tage, Monate oder Jahreszeiten innerhalb des Textes, die zwar für die zeitliche Organisation der einzelnen Szenen und Kapitel wichtig sind, aber für die hier relevante Frage nach der Zeitspanne der drei Teile sowie in ihnen angeführte Daten der Zeitgeschichte außer Betracht fallen.

letzten, 1924 spielenden Kapitel mit, er sei fast dreißig Jahre alt.⁷⁰ Wenn der erste Teil den Zeitraum 1904-1905 umfasst, muss Jimmy in seiner Exposition - bei der Ankunft mit dem Schiff in New York - etwa zehn Jahre alt gewesen sein. Abgesehen von der am Anfang des dritten Kapitel *Dollars* in der Baldwin-Szene angeführten Schlacht von Mukden 1905, geben die Schlagzeilen „PARKER’S FRIENDS PROTECT [...] RELIEVE PORT ARTHUR IN FACE OF ENEMY“⁷¹ Hinweise darauf, dass eine Szene von Bud im zweiten Kapitel *Metropolis* in das Jahr 1904 fällt. Denn in jenem Jahr tritt Alan Parker, dessen Name in Jimmys Exposition in *Dollars* wiederauftaucht, gegen den amtierenden Präsidenten Roosevelt an.

Der zweite Teil erstreckt sich über eine erzählte Zeit von etwa einem Jahr - von Ende 1913 bis 1914.⁷² Im dritten Kapitel *Nine Day’s Wonder* deutet wiederum eine Schlagzeile: „ASSASSINATION OF ARCHDUKE WILL HAVE GRAVE CONSEQUENCES. AUSTRIAN ARMY MOBILIZED“⁷³ auf den unmittelbar bevorstehenden Ausbruch des Ersten Weltkrieges hin. Die einzige Jahreszahl im Text liest dann im selben Kapitel der ruinierte, bettelnde, einstige „Wizzard of Wall Street“⁷⁴, Joe Harland, auf einem Straßenschild, welches über ein Bauvorhaben informiert: „SEGAL AND HAYES will erect on this site a modern uptodate TWENTYFOUR STORY OFFICE BUILDING open for occupancy January 1915“.⁷⁵ Hierbei handelt es sich eindeutig um ein der erzählten Zeit - vielleicht um ein paar Monate - vorausgreifendes Datum. Präziser sind dann im fünften Kapitel *Went to the Animal’s Fair* das erste, nach dem Motto von Ellen in einem Gespräch mit George Baldwin gegebene Stichwort: „Sarajewo, the word stuck in her throat when she tried to say it“⁷⁶ und einer Unterhaltung zwischen Jimmy und Tony Hunter: „’Oh, it’s all in the day’s work’, said Jimmy. ‘What gives me gooseflesh is the armies mobilizing, Belgrade bombarded, Belgium invaded. [...] They’ve killed Jaures.’“⁷⁷ Der österreichisch-ungarische Erzherzog Franz Ferdinand und seine Frau in Sarajevo werden am 28. Juni 1914 erschossen, der Beschuss Belgrads findet am 29. Juli 1914 statt.

⁷⁰ Vgl. Dos Passos 1987, 343.

⁷¹ Ebd., 27.

⁷² Isernhagen 1983, 148, 152, 157.

⁷³ Dos Passos 1987, 170.

⁷⁴ Ebd., 225.

⁷⁵ Ebd., 177-178.

⁷⁶ Ebd., 199.

⁷⁷ Ebd., 204.

Im nächsten Kapitel *Five Statutory Questions* gestattet dann eine Unterhaltung zwischen Ellen und ihrem Theaterchef, Harry Goldweiser, über die zeitlich parallele Schlacht an der Marne eine recht genaue Datierung dieser Szene auf den September 1914.⁷⁸ Das siebente und achte Kapitel liefern dann - jeweils für sich betrachtet - keine Angaben mehr, wann sie spielen. Hier ermöglicht wieder vornehmlich das Geschehen einzelner, wiederkehrender Figuren in Bezug zu vorausgehenden Kapiteln eine ungefähre zeitliche Einordnung unter der sich bislang geformten, aber sich nicht immer bestätigenden Lesererwartung einer chronologischen Abfolge mit selbst wieder mehr oder weniger großen Ellipsen. So durchbricht etwa im zweiten Kapitel *Nickelodeon* des dritten Teils eine Analepse die Chronologie. Ellen und Jimmy, deren Ehe mittlerweile zerrüttet ist, begegnen in einer Bar Congo Jake. Der auktoriale Erzähler flechtet, rückwärtsgewendet, ihre Hochzeitsreise in Frankreich ein.⁷⁹

Der dritte Teil legt am Beginn des ersten Kapitels *Rejoicing City That Dwelt Carelessly* innerhalb des Mottos „In the shrill wind of history the great flags flap and tug at their lashings on the creaking goldknobbed poles up Fifth Avenue“⁸⁰ nahe, dass die aus dem Ersten Weltkrieg heimkehrenden Soldaten gefeiert werden. Allerdings geschieht dies nicht, wie zu erwarten wäre, Ende 1918/Anfang 1919, sondern im September 1920. In der ersten Szene des ersten Kapitels trifft ein Kriegsheimkehrer und Verwandter Jimmys, James Merivale, in New York ein und lässt sich von einem Barbier rasieren: „Just in from overseas, Captain? ‘Yare...been making the world safe for democracy’“.⁸¹ Am Ende der Szene läuft er die beflaggte 42. Straße im Septemberwind entlang. Nach einer Szene mit seiner Familie und einer mit der jüdischen Arbeiterin Anna folgt Jimmy Herfs und Ellens Ankunft an einem Nachmittag im September mit ihrem Baby Martin im New Yorker Hafen. Hildebrand, der sie mit seiner Frau am Kai empfängt, erklärt Ellen, dass die Prohibition herrsche. Da diese in den USA seit Januar 1920 gilt, lassen sich die ersten vier Szenen, von Merivales bis zu Jimmys und Ellens Rückkehr aus Frankreich, auf den September desselben Jahres datieren. In der Mitte des fünften und letzten Kapitels *The Burthen of Nineveh* liest James Merivale im *Wall Street Journal* von der Weltwirtschaftskrise⁸², womit die erzählte Zeit ins Jahr 1923 fällt. Die

⁷⁸ Ebd., 220.

⁷⁹ Ebd., 272-273.

⁸⁰ Ebd., 248.

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd., 344.

Szene von der gerichtlichen Verurteilung des Gangsterpaares Dutch und Francie⁸³, die auf einen authentischen Justizfall verweist, spielt Anfang bis Mitte 1924.⁸⁴ Aufgrund Jimmys Aussage in der letzten Szene, er sei fast dreißig Jahre alt, bestätigt sich indirekt, wenn der Roman 1904 beginnt und er im dritten Kapitel des ersten Teils bei seiner Ankunft etwa zehn Jahre alt ist, dass die erzählte Zeit 1924, ein Jahr vor der Publikation von *Manhattan Transfer* endet.

Ersichtlich ist aus diesen, teils direkten, teils mehr oder weniger verschlüsselten Verweisen auf Personen und Ereignisse vom 18. Jahrhundert, dem von dem kleinen Jimmy Herf angesprochenen, an die amerikanische Unabhängigkeitserklärung 1776 erinnernden nationalen Feiertag des 4. Juli, bis in die zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts eine entsprechend der Konstruktionsweise des Textes diskontinuierliche, fragmentarische, oftmals auf Schlagzeilen verkürzte Integration von Geschichte und Zeitgeschichte in den Roman.

Auf verschiedenen Ebenen rekonstruiert der Text fragmentarisch die Zeitspanne 1904 bis 1924:

1. über die von Figuren vorrangig gelesenen Schlagzeilen welt- und lokalpolitischer Nachrichten im Massenmedium Presse.
2. über die in der Regel von dieser Lektüre ausgelösten Dialoge oder inneren Monologe einzelner Figuren.
3. über die Involvierung von Figuren in jüngst vergangene wirtschaftliche Krisen, politische Machtkämpfe und den Ersten Weltkrieg.

Auch optisch, durch das Layout in Gestalt von Großbuchstaben, aus dem übrigen Text hervorstechend, dienen die Schlagzeilen aus Zeitungen oder Zeitschriften dem Leser als wesentliche Anhaltspunkte, wann bestimmte Szenen spielen und fördern die Realitätsillusion.

Dass Figuren über ein gedrucktes Massenmedium am Weltgeschehen teilnehmen, erweitert den fiktiven städtischen Raum: Manhattan liegt zwar auf einer Insel, aber als zweitgrößte Stadt der Weltmacht und des „melting pot“ USA unterhält es vielfältige kulturelle, wirtschaftliche und politische Beziehung zu beinahe allen Teilen der Erde. Für die räumliche Ausdehnung der erzählten Geschichten sorgen zudem die Szenen der Ankunft von europäischen Einwanderern sowie die Teilnahme von Figuren am Ersten Weltkrieg.

⁸³ Ebd., 348-350.

⁸⁴ Vgl. Isernhagen, 157.

Wie ausschnitthaft und dabei inhaltlich auf die reißerische Notiz verkürzt ohnehin nur wenige Figuren das Weltgeschehen verfolgen, zeigen die auf wenige Wörter beschränkten Zeitungsmeldungen und die hiervon ausgelösten Dialoge an. Das aktuelle Geschehen findet nur noch als Sensation oder 'Aufmacher' Beachtung. Gespräche über Ereignisse im Vorfeld und während des Kriegsverlaufs 1914 reproduzieren die aus der Presse aufgeschnappten Schlagwörter, münden entweder in folgenlose Beteuerungen eigener emotionaler Betroffenheit und um die Schädigung eigener Interessen besorgte Platitüden oder unverbindliche Spekulationen über mögliche Folgen. Als Beispiele lassen sich folgende Textstellen anführen:

„Sarajevo, the word stuck in her throat when she tried to say it...’Its terrible to think of, terrible,’ George Baldwin was groaning. ‘The Street’ll go plumb to hell...They’ll close the Stock Exchange, only thing to do.’

‘And I’ve never been to Europe either ...A war must be an extraordinary thing to see.’ Ellen in her blue velvet dress with a buff cloak over it leaned back against the cushions of the taxi that whirred smoothly under them. ‘I always think of history as lithographs in a schoolbook, generals making proclamations, little tiny figures running across fields with their arms spread out, facsimiles of signatures’“⁸⁵

„[Tony Hunter zu Jimmy Herf:] ‘But hell’s bells what’s the use when this goddam war takes the whole front page? I was going to have a fullpage spread and they’ve cut me down to half a column. Aint it the life?’“⁸⁶

⁸⁵ Dos Passos 1987, 199. Zur Interpretation dieser Passage vgl. Schiller 1983, 158-159.

⁸⁶ Dos Passos 1987, 203.