

1. Der Kontext von Raum und Subjekt in der Postmoderne

In dieser Arbeit wird davon ausgegangen, dass die postmoderne Frage nach dem Subjekt in der amerikanischen Gegenwartsliteratur an das Ende einer Entwicklungslinie gestellt werden kann, die mit der Thematisierung des Selbst im Neuengland-Transzendentalismus beginnt. In welche Richtung sich das Selbst zur Zeit des Transzendentalismus tatsächlich entwickelt, soll hier durch eine Analyse des postmodernen Subjekts in den Romanen von Paul Auster geklärt werden.¹ Konstitutiv ist dabei, dass die Eigenschaften des postmodernen Subjekts konkreter herausgearbeitet werden können, wenn man sie mit denen des postmodernen Raumes in einem gemeinsamen Kontext betrachtet. Dieser gemeinsame Kontext soll eng am empirischen Material der Romane Austers interpretiert werden, damit Raum und Subjekt keine abstrakten Begriffe bleiben. Die zentrale Hypothese lautet, dass sich Raum und Subjekt mit Deleuze und Guattari im rhizomatischen Netzwerk einer postmodernen Odyssee der Protagonisten manifestieren. Mit Hilfe von Lefebvres drei Raumdimensionen (»Spatial Practices«, »Representations of Space«, »Spaces of Representation«) lässt sich diese Odyssee wie folgt überblicken, ohne dass man die postmoderne Juxtaposition von Chaos und Ordnung durch die Verwendung moderner Ordnungsschemata missachtet: Bereits bei den physischen Bewegungen der Protagonisten im materiellen Alltag, den »Spatial Practices« bei Lefebvre, droht ihre lineare Entwicklung in eine Subjektivität umzukippen, die insbesondere mit Foucault als oberflächlicher Raum verstanden werden kann. Dies vollendet sich bei den eher destruktiven immanenten Abirrungen der Protagonisten in den »Spaces of Representation«, die bei Lefebvre allerdings einen produktiven Gegenraum darstellen, in dem Alternativen für den Alltagsraum entwickelt werden. Die perzeptiven Veränderungen bei den Protagonisten in den »Representations of Space« fungieren als Übergang. So gesehen kann die rhizomatische postmoderne Odyssee (Deleuze und Guattari) mit dem Abbruch der linearen Entwicklung und der Entstehung einer räumlichen, oberflächlichen Subjektivität als eine Faltung des Außen zum Innen definiert werden (Foucault), die den drei Raumdimensionen entspricht (Lefebvre). In der folgenden methodologischen Einleitung wird beschrieben, wie diese zentrale Hypothese zustande gekommen ist.

Zwischen 1830 und 1880 haben in der amerikanischen Gesellschaft einschneidende Veränderungen stattgefunden, die Reynolds in seiner Biographie Whitmans aufzählt:² In diesem Zeitraum ist die Bevölkerung um fast 400% angewachsen, wobei der Anteil der Stadtbevölkerung von 6,5% auf 22% gestiegen ist. Während sich die Anzahl der Fabriken in England zwischen 1850 und 1880 verdoppelt hat, hat sie

¹ Der Begriff »Subjekt« wird fortan gebraucht, wenn es in theoretischer Weise um die Postmoderne geht. Wenn hingegen von den Romanen Austers die Rede ist, wird der Begriff »Protagonist« verwendet.

² D.S. Reynolds, *Walt Whitman's America*, 495/496.

sich in Amerika versechsfacht, und bis in die frühen 80er Jahre wurden dort 128.000 Meilen Eisenbahnschienen und 760.000 Meilen Telegraphenkabel verlegt, mehr als in Europa. Dieser rasante gesellschaftliche Wandel hat natürlich auch die Menschen ergriffen, und in diesem Sinne erscheint die Thematisierung des Selbst im Neuengland-Transzendentalismus als Reflex auf die individual-psychologischen Wirkungen der Industrialisierung, die von den Transzendentalisten als degenerativ empfunden werden:

As the Industrial Revolution took hold in New England during the 1830`s and 1840`s, a small band of people centered in Boston and nearby Concord became alarmed. These people were the New England Transcendentalists. They had a different idea of what “progress” in America should be, and feared that society had more to lose than gain by pursuing a materialistic route. They foresaw that increasing production in the factories meant decreasing the individual`s sense of self.³

Es deutet sich an, dass der Neuengland-Transzendentalismus die lineare Entwicklung der Subjektivität unter dem Eindruck einer fragwürdigen gesellschaftlichen Progression in Frage stellt, ein Gedanke, der auf die der Postmodernen verweist. So gesehen könnten die transzendentalistische Thematisierung des Selbst und die postmoderne Frage nach dem Subjekt einige Gemeinsamkeiten aufweisen, aber ob das transzendentalistische Selbst tatsächlich die postmoderne Frage nach dem Subjekt im Keim enthält oder sich gänzlich von diesem unterscheidet, lässt sich erst klären, wenn man einen späteren Autor an das Ende einer Entwicklungsreihe stellt, in diesem Fall Paul Auster. Eine Analyse der Subjektivität in seinen Romanen könnte klären helfen, ob die transzendentalistische Thematisierung des Selbst unter dem Eindruck der Entstehung einer modernen kapitalistischen Gesellschaft langfristig wirklich in eine Form der Subjektivität mündet, der postmoderne Eigenschaften zugeschrieben werden können.

Dass es gerade Auster ist, der an das Ende einer solchen gedachten Entwicklungslinie plaziert werden kann, ist kein Zufall; die Neuengland-Transzendentalisten bilden einen eindeutigen Kontext seiner Romane, wie es am Beispiel einer der Protagonisten des Romans *Leviathan* deutlich wird. “If I had to sum up his attitude toward his own beliefs, I would begin by mentioning the Transcendentalists of the nineteenth century.”⁴ Von diesen besitzen vor allem Emerson, Hawthorne, Thoreau und Whitman im Romanwerk Austers eine referentielle Bedeutung.

So hat Auster beispielsweise seinem Roman *Leviathan* das Emerson-Zitat “Every actual State is corrupt” vorangestellt, wohinter dessen Gedanke von der Überlegenheit der individuellen Autorität gegenüber der staatlichen steht, ein Gedanke,

³ E. Hansen , “Foreword”, 5. Vgl. auch P. Auster und G. de Cortanze, *Die Einsamkeit des Labyrinths*, 111/112.

⁴ P. Auster, *Leviathan*, 26; Quellenangaben aus diesem Roman werden fortan mit »L« abgekürzt. Vgl. auch B. Herzogenrath, *An Art of Desire*, 160/161.

dessen Einfluss nicht nur bis zu den Neuengland-Transzendentalisten reicht,⁵ sondern sogar bis hin zum Roman *Leviathan*.

In ähnlicher Weise hat Auster einen Satz Hawthornes zum Motto seines Romans *In the Country of Last Things* erhoben: „Not a great while ago, passing through the gate of dreams, I visited that region of the earth in which lies the famous City of Destruction.“ Offenbar übernimmt Auster von Hawthorne das Motiv der Dunkelheit, die die beherrschende Stimmung dieses Romans ist.⁶ Auch in seinem Roman *Ghosts* kehrt Auster die Größe Hawthornes hervor, der außerordentliche Geschichten geschrieben habe.⁷ Daneben findet Hawthorne im Roman *Moon Palace* Erwähnung:

The total conquest of nature! A world in which every dream was possible! The most outrageous bit of nonsense came from a man named Julian Hawthorne, who happened to be the son of Nathaniel Hawthorne, the great American writer. Julian. That was my name, too, if you'll remember, and so I followed the younger Hawthorne's work with a certain degree of personal interest. He was a popular writer of the day, a genuine hack who wrote as badly as his father wrote well. A wretched human being. Imagine growing up with Melville and Emerson around the house and turning out like that.⁸

Die bedeutendste Referenz in Bezug auf Hawthorne scheint jedoch im Roman *The Locked Room* vorzuliegen, wo der Antagonist nach dem Titel einer frühen Erzählung Hawthornes aus dem Jahre 1828 »Fanshawe« heißt, wie Auster in einem Interview verrät: „In *The Locked Room*, by the way, the name *Fanshawe* was the title of Hawthorne's first novel. He wrote it when he was very young, and not long after it was published, he turned against it in revulsion and tried to destroy every copy he could get his hands on.“⁹

Von den Neuengland-Transzendentalisten bildet Thoreau den augenscheinlichsten Kontext. Vielerorts steht er im Hintergrund oder wird von Auster explizit erwähnt. Im Roman *City of Glass* beispielsweise macht der Protagonist Quinn Eintragungen in ein rotes Notizbuch, ähnlich wie es auch Thoreau getan hat¹⁰ und wie Auster selbst betont, ist der Geist Thoreaus in seinem Roman *Ghosts* beherrschend.¹¹ Dort beobachtet Blue, wie sein Widersacher Black Thoreaus *Walden* liest (G, 139). Später verfolgt Blue Black in eine Buchhandlung und erstet dort selbst ein Exemplar (G, 152), müht sich jedoch mit der Lektüre ab (G, 162/163). Dennoch bleiben einige Sätze aus Thoreaus Hauptwerk bei ihm hängen, etwa der, dass wir nicht seien, wo wir seien und uns durch eine Schwäche unserer Natur in einen Umstand versetzen, bis wir schließlich in zwei Umständen zugleich seien, woraus es doppelt schwie-

⁵ D. S. Reynolds, *Walt Whitman's America*, 142/143.

⁶ S. Bernstein, „Auster's Sublime Closure“, 95.

⁷ P. Auster, *Ghosts*, 175/176; Quellenangaben aus diesem Roman werden fortan mit »G« abgekürzt.

⁸ P. Auster, *Moon Palace*, 144/145; Quellenangaben aus diesem Roman werden fortan mit »MP« abgekürzt.

⁹ P. Auster, „Interview with Joseph Mallia“, 281.

¹⁰ H.-D. und H. Klumpjan, *Thoreau*, 17.

¹¹ P. Auster, „Interview with Joseph Mallia“, 281.

rig sei, herauszukommen (G, 168). Gegen Ende des Romans *Ghosts* erzählt Auster dann noch die Anekdote, wie Thoreau Whitman besuchte und sich an einem Nachttopf in dessen Zimmer gestört haben soll:

They shook hands, exchanged greetings, and so on. But then, when they sat down to discuss their views of life, Thoreau and Alcott noticed a full chamber pot right in the middle of the floor. Walt was of course an expansive fellow and paid no attention, but the two New Englanders found it hard to keep talking with a bucket of excrement in front of them. (G, 174/175)

Im Roman *The Locked Room* trägt eine Nebenfigur den Namen »Dennis Walden«¹² und im Roman *Moon Palace* schildert Thomas Effing, wie er als Einsiedler in einer Höhle Tabellen und Zeitpläne anlegte, um seine Vorräte zu rationieren, ähnlich wie es Thoreau in *Walden* machte (MP, 169). In dem Roman *Leviathan* verhält sich Sachs nach dem Vorbild Thoreaus ungehorsam gegenüber dem Staat:

Thoreau was his model, and without the example of *Civil Disobedience*, I doubt that Sachs would have turned out as he did. I'm not just talking about prison now, but a whole approach to life, an attitude of remorseless inner vigilance. Once, when *Walden* came up in conversation, Sachs confessed to me that he wore a beard 'because Henry David had worn one' - which gave me a sudden insight into how deep his admiration was. As I write these words now, it occurs to me that they both lived the same number of years. Thoreau died at forty-four, and Sachs wouldn't have passed him until next month. (L, 26)

Später zieht sich Sachs, ähnlich wie Thomas Effing, in die Wildnis zurück und beginnt dort in Thoreauscher Abgeschiedenheit einen neuen Roman zu schreiben (L, 141). Whitman wird nicht nur in der Nachttopf-Anekdote erwähnt. Vor allem in *Ghosts* bildet er den transzendentalistischen Kontext. So sagt der Antagonist Black, dass der als Landstreicher verkleidete Blue wie Walt Whitman aussehe und erzählt, dass sich jener für Schädel interessiert und sein Gehirn zur Obduktion freigegeben habe. Im Labor sei es jedoch heruntergefallen und in den Abfall geworfen worden (G, 172/173). Als sich Blue im weiteren Verlauf der Handlung Black gegenüber als Vertreter für Bürsten ausgibt, erspäht er in dessen Bücherregal *Leaves of Grass* (G, 185) und hängt sich später selbst ein Portrait Whitmans in sein Zimmer (G, 189).

In dieser Arbeit geht es nun nicht darum, den transzendentalistischen Kontext in seiner allgemeinen Bedeutung für die Romane Austers zu untersuchen. Stattdessen steht die Frage nach dem postmodernen Subjekt im Vordergrund, die aus einer Entwicklungslinie hervorgehen könnte, die mit der Thematisierung des Selbst im Neuen-England-Transzendentalismus beginnt. Auf der einen Seite könnte die transzendentalistische Thematisierung des Selbst die postmoderne Frage nach dem Subjekt aufwerfen, weil das transzendentalistische Selbst ein Reflex auf die degenerierenden

¹² P. Auster, *The Locked Room*, 210; Quellenangaben aus diesem Roman werden fortan mit »LR« abgekürzt.

Wirkungen der einsetzenden Industrialisierung ist, ein Aspekt, der für das postmoderne Subjekt im Stadium des Spätkapitalismus allemal relevant sein dürfte. Auf der anderen Seite wäre es aber auch denkbar, dass die Entwicklung des postmodernen Subjekts in eine Richtung geht, die im transzendentalistischen Selbst überhaupt nicht enthalten war. Auf diese Frage nach den Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen dem transzendentalistischen Selbst und dem postmodernen Subjekt wird in der Zusammenfassung dieser Arbeit zurückzukommen sein.

Das postmoderne Subjekt wird in der Sekundärliteratur als multipel, zerbrochen, fragmentiert, inkohärent, dezentriert oder gar verschwunden beschrieben: Multiple Subjektivitäten seien anstelle des vereinheitlichten transzendentalen Subjekts getreten;¹³ die Zerbrochenheit des Subjekts zähle zu einem postmodernen Terrain, wo Wissen im Plural stehe und Gesellschaft wie Politik kein Zentrum mehr besäßen;¹⁴ ein fragmentiertes Subjekt habe das entfremdete im Übergang von der Moderne zur Postmoderne ersetzt;¹⁵ ein inkohärentes Subjekt entspringe dem kontingenten, unbegründeten, vielgestaltigen, instabilen und unbestimmten Weltbild der Postmoderne.¹⁶ Foucault schließlich interpretiert das Subjekt als Ort dezentrierter Diskurse¹⁷ ohne synthetische Aktivität¹⁸ und spricht, wie Lyotard und Vattimo, von seinem Verschwinden.¹⁹

Diese aufgezählten Eigenschaften des postmodernen Subjekts besitzen in ihrer Abgrenzung vom aufklärerischen Subjekt, dem reflexive Selbstbestimmung und praktische Freiheit der Selbstverwirklichung als Individuum angeblich möglich seien,²⁰ einen gemeinsamen Nenner. Wenn jedoch Foucault in seinen Analysen der wissenschaftlichen Diskursformation der klassischen Aufklärung nachweist, „daß in ihr ein (relativ) autonomes Subjekt theoretisch überhaupt nicht existiert,“²¹ dann könnten mit einer mangelnden Abgrenzung vom modernen Subjekt auch die Eigenschaften des postmodernen Subjekts verschwimmen. Aus diesem Grunde kann man die Frage nach dem postmodernen Subjekt weiterhin als diskutabel betrachten. Um zu ihrer Klärung beizutragen, soll der Begriff des postmodernen Subjekts in dieser Arbeit in einem Kontext mit dem des postmodernen Raumes gesehen werden. Schließlich ist „die aktuelle Epoche eher die Epoche des Raumes. [...] Wir sind, [glaubt Foucault], in einem Moment, wo sich die Welt weniger als ein großes, sich durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt.“²² Allerdings ist »Raum« in der Postmoderne, genau wie

¹³ S. Žižek, *Das Unbehagen im Subjekt*, 17.

¹⁴ S. Seidman, „Introduction“, 8.

¹⁵ M. Sarup, *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, 181.

¹⁶ T. Eagleton, *Die Illusionen der Postmoderne*, VII.

¹⁷ M. Sarup, *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, 74/75.

¹⁸ M. Foucault, *Archäologie des Wissens*, 26.

¹⁹ P. Zima, *Theorie des Subjekts*, 193.

²⁰ C. Riedel, *Subjekt und Individuum*, 61.

²¹ P. Geyer, *Die Entdeckung des modernen Subjekts*, 21.

²² M. Foucault, „Andere Räume“, 22.

»Subjekt«, ein sehr komplexer Begriff, bei dem sich geographische, psychologisch-diskursive und literaturwissenschaftliche Bedeutungsbereiche überschneiden.

In der postmodernen Geographie, zum Beispiel bei Soja, ist die Verbindung von Raum und Subjekt ein wesentliches Element: “All social relations become real and concrete, a part of our lived social existence, only when they are spatially ‘inscribed’ [...]. *There is no unspatialized social reality. There are no aspatial social processes.*”²³ Insbesondere Lefebvre hat die gemeinsame Sicht von Raum und Subjekt in der Geographie angeregt, denn Raum ist eine leere Abstraktion, wenn man ihn isoliert betrachtet.²⁴ In seinem Buch *La Production de l'Espace* unterscheidet er drei Dimensionen des sozial produzierten Raumes:

1 *Spatial practice*, which embraces production and reproduction, and the particular locations and spatial sets characteristic of each social formation. Spatial practice ensures continuity and some degree of cohesion. In terms of social space, and of each member of a given society's relationship to that space, this cohesion implies a guaranteed level of *competence* and a specific level of *performance*.

2 *Representations of space*, which are tied to the relations of production and to the ‘order’ which those relations impose, and hence to knowledge, to signs, to codes, and to ‘frontal’ relations.

3 *Representational spaces*, embodying complex symbolisms, sometimes coded, sometimes not, linked to the clandestine or underground side of social life, as also to art (which may come eventually to be defined less as a code of space than as a code of representational spaces).²⁵

Mit dieser komplexen Untergliederung wendete sich Lefebvre gegen ein neutrales, geometrisches und statisches Paradigma vom Raum²⁶, das diesen lediglich als einen mit Objekten gefüllten Container begriff.²⁷ In der Sekundärliteratur findet man weitestgehend Übereinstimmung, wie diese Raumdimensionen zu paraphrasieren sind. Harvey macht das folgendermaßen:

1 Material spatial practices refer to the physical and material flows, transfers, and interactions that occur in and across space in such a way as to assure production and social reproduction.

2 Representations of space encompass all of the signs and significations, codes and knowledge, that allow such material practices to be talked about and understood, no matter whether in terms of everyday common-sense or through the sometimes arcane jargon of the academic disciplines that deal with spatial practices (engineering, architecture, geography, planning, social ecology, and the like).

²³ E. Soja, *Thirdspace*, 46.

²⁴ H. Lefebvre, *The Production of Space*, 12.

²⁵ Ibid., 33.

²⁶ S. Homer, “Fredric Jameson”, 169.

²⁷ S. Homer, *Fredric Jameson*, 129. Vgl. auch H. Lefebvre, *The Production of Space*, 1 und 94.

3 Spaces of representation are mental inventions (codes, signs, spatial 'discourses,' utopian plans, imaginary landscapes, and even material constructs such as symbolic spaces, particular built environment, paintings, museums, and the like) that imagine new meanings or possibilities for spatial practices.

Lefebvre characterizes these three dimensions as the experienced, the perceived, and the imagined. He regards the dialectical relations between them as the fulcrum of a dramatic tension through which the history of spatial practices can be read. The spaces of representation, therefore, have the potential not only to affect representation of space but also to act as a material productive force with respect to spatial practices.²⁸

»Spatial Practices« betreffen also den physischen und materiellen Raum, so wie er täglich erfahren wird. Harvey klassifiziert ihn darum auch als »Experienced Space«. »Representations of Space« stellen alle Konzeptionen darüber dar, egal ob sie wissenschaftlich sind oder nicht. Da es hier um Vorstellungen vom Raum geht, bezeichnet Harvey sie als »Perceived Space«. Den »Spaces of Representation« fällt eine zentrale Bedeutung zu. Lefebvre definiert sie als einen heimlichen Gegenraum, in dem man sich neue Bedeutungen und alternative Möglichkeiten für den Alltagsraum vorstellt. Daher bei Harvey auch die Bezeichnung »Imagined Space«. Mit ihrer kreativen Kraft können die »Spaces of Representation« durchaus auf die »Spatial Practices« zurückwirken, weil die »User« den Raum dort in ihrer Vorstellung umbauen, um in den »Spatial Practices« die Macht wiederzugewinnen, die ihnen in den »Representations of Space« abhanden gekommen ist. In dieser Möglichkeit zur Rückkopplung zeigt sich Lefebvres marxistische Grundposition.

In der Zuordnung der Raumattribute herrscht allerdings ein Dissens. In seinem Buch *Thirdspace* hat sich Soja eng an Lefebvre angelehnt. Wie jener bringt er die »Spatial Practices« mit dem »Perceived Space« in Verbindung.²⁹ Sein Äquivalent heißt »Firstspace«. »Secondspace« soll den »Representations of Space« entsprechen; Lefebvre und Soja bezeichnen diesen Raum als »Conceived Space«.³⁰ Den »Spaces of Representation«, Lefebvre und Soja nennen sie »Lived Space«, ist Sojas »Thirdspace« entlehnt. Den verborgenen Seiten des gesellschaftlichen Lebens entspringend, umfasst er Realität und Fiktion gleichermaßen. "With its foregrounding of relations of dominance, subordination, and resistance; its subliminal mystery and limited knowability; its radical openness and teeming imagery, this third space of Lefebvre closely approximates what [Soja is] defining as Thirdspace."³¹

Obwohl Harvey hinsichtlich der Raumattribute »Experienced Space«, »Perceived Space« und »Imagined Space« Lefebvre nicht ganz gefolgt ist, sollen sie im Folgenden dessen Raumdimensionen zugeordnet werden. Es scheint, als wenn sie sich besser als die ursprünglichen Attribute »Perceived Space«, »Conceived Space« und

²⁸ D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, 218/219.

²⁹ H. Lefebvre, *The Production of Space*, 38. Vgl. auch E. Soja, *Thirdspace*, 66.

³⁰ *Ibid.*, 38. Vgl. auch E. Soja, *Thirdspace*, 66/67.

³¹ E. Soja, *Thirdspace*, 67/68. Vgl. auch H. Lefebvre, *The Production of Space*, 39.

»Lived Space« mit der zentralen Hypothese dieser Arbeit vertragen. Zum ersten ist nämlich zu erwarten, dass eine lineare Entwicklung der Subjektivität besser in einem als »Experienced Space« beschriebenen Erfahrungsraum erreicht werden kann. Zum zweiten gibt es in den Romanen Austers keine Architekten, Geographen oder Planer, die sich einen Raum erdenken (to conceive), der Macht repräsentiert. Macht scheint sich stattdessen dergestalt auf die Protagonisten auszuwirken, dass sich in den »Representations of Space« ihre Wahrnehmung ändert, was besser mit dem Attribut »perceived« wiedergegeben wird. Zum dritten scheinen sich die Protagonisten in den »Spaces of Representation« kraft ihrer Imagination zu verirren, was besser mit »Imagined Space« umschrieben werden kann. Aus all diesen Überlegungen resultiert eine erste methodologische Frage, nämlich inwiefern Lefebvres drei Dimensionen des sozial produzierten Raumes für die Interpretation der Romane Austers genutzt werden können.

Reduziert man den postmodernen Raumbegriff allerdings auf seinen rein geographischen Gehalt, so wird man bei der Interpretation postmoderner Texte Schwierigkeiten bekommen, weil nicht jede Aussage über das Subjekt zugleich eine Aussage über den geographischen Raum enthält, so dass zwischen beiden kein gemeinsamer Kontext hergestellt werden kann. Wenn man jedoch den psychologisch-diskursiven Gehalt des postmodernen Raumbegriffs hinzuzieht und Subjektivität als Raum versteht, womit die Begriffe zueinander konvergieren, dann ließe sich ihr Kontext auch einfacher erfassen. Genau diesen Weg hat Foucault in seinem erst 1984 veröffentlichten Vortrag mit dem Titel *Des Espaces Autres* angebahnt. Hierin fragt er nach Räumen, „die mit allen anderen in Verbindung stehen,“³² was Utopien und Heterotopien vermögen, eine Unterscheidung, die bereits Lefebvre macht.³³ Während Utopien jedoch Platzierungen ohne wirklichen Ort, also unwirkliche Räume darstellen, sind Heterotopien „tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.“³⁴ Wenn Heterotopien tatsächlich mit allen anderen Räumen in Verbindung stehen, wird dies nicht ohne Phantasie möglich sein. “[Heterotopias] function as powerful sites of the imaginary.”³⁵ Durch die Kraft der Imagination wird die Subjektivität zu einem Raum, allerdings auf eine spezifische Weise, wie sich mit Jameson, Baudrillard und schließlich auch Foucault aufzeigen lässt. Jameson hat, ähnlich wie Lefebvre³⁶, den postmodernen Raum gegenüber der modernen Zeit aufgewertet:

He believes that the postmodern has issued in a culture increasingly dominated by space and spatial logic, one in which the past as referent finds itself gradually bracketed and then ef-

³² M. Foucault, „Andere Räume“, 29.

³³ H. Lefebvre, *The Production of Space*, 366.

³⁴ M. Foucault, „Andere Räume“, 29.

³⁵ B. Genocchio, „Discourse, Discontinuity, Difference“, 38.

³⁶ H. Lefebvre, *The Production of Space*, 95.

faced altogether. This process of erasure installs a profound depthlessness, mirrored in the play of multiple surfaces within postmodern architecture and the other visual and textual arts.³⁷

Der entstandene Verlust der Historizität hat eine Untiefe, die sich in der Existenz verschiedener Oberflächen spiegelt, verursacht. "The other side to the loss of temporality and the search for instantaneous impact is a parallel loss of depth."³⁸ Daraus lässt sich schließen, dass Lefebvres »Spaces of Representation« und Foucaults Heterotopien wegen der Bedeutung der Imagination in ihnen, im Gegensatz zur Statik geometrischer Räume, fließender und vergänglicher, also oberflächlicher, sind und auf dem seichten Untergrund verschiedener Oberflächen wird es größere Probleme bereiten, sich als zentriertes Subjekt zu verankern. Auch Baudrillard konstatiert ein Spiel der Oberflächen:

Everything has now been conflated into a play of surfaces - postmodern space is what Baudrillard defines as 'hyperspace', the space of simulacra and simulation, a space of pure immediacy and surface. Hyperspace is a space for which no originary space exists, it is a simulation of a space; like its correlative 'hyperreality', it is a space that is reproduced and reduplicated. Hyperreality is, so to speak, more real than Real; it conveys the sense of the thing, its 'thinginess', without the sordid materiality of the thing itself.³⁹

Hyperraum, Hyperrealität, Simulakra und Simulation sind hier die zentralen Begriffe. In Hyperraum und Hyperrealität dominieren Simulakra. Als exakte Kopien von Originalen, die nicht existieren,⁴⁰ können sie auf keine Wirklichkeit bezogen werden.⁴¹ Anstelle von Originalen gibt es lediglich eine unendlich lange Kette von Kopien, die über die Realität hinausführt, wodurch der Raum nur simuliert wird.⁴² Die Realität verflüchtigt sich also, und in der entstandenen Hyperrealität wird der Widerspruch zwischen Realität und Fiktion im Hyperraum überbrückt, so dass die Unwirklichkeit in der halluzinatorischen Ähnlichkeit des Realen zu sich selbst residiert, wie Baudrillard formuliert.⁴³ "Reality itself is hyperrealistic."⁴⁴

Was in einem solchen Raum in Hinblick auf das Subjekt oberflächlich ist, lässt sich mit Foucault präzisieren. Nach ihm ist das Innen nur ein Werk des Außen, wo-

³⁷ D. Gregory, *Geographical Imaginations*, 153.

³⁸ D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, 58.

³⁹ S. Homer, *Fredric Jameson*, 134.

⁴⁰ E. Soja, "Postmodern Urbanization", 135.

⁴¹ P. Zima, *Moderne/Postmoderne*, 97.

⁴² M. Sarup, *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, 164; Ein anschauliches Beispiel für Simulation findet sich bei D. Barone, "Introduction", 8/9: "Two or three years ago, Americans were buying Italian sports clothes that were made to look American. Now the spiral has turned another full twist as Americans buy American clothes made to look like Italian clothes made to look American."

⁴³ J. Baudrillard, "Symbolic Exchange and Death", 144/145.

⁴⁴ Ibid., 145/146. Vgl. auch D. Barone, "Introduction", 9.

mit es, im Gegensatz zu einem rein tiefenpsychologischen Verständnis, nur oberflächlich ist.⁴⁵

Foucault wird nicht müde, die Innerlichkeit einer radikalen Kritik zu unterziehen. Aber *ein Innen, das tiefer reichte als jede Innenwelt*, so wie das Außen ferner ist als jede Außenwelt? Das Außen ist keine erstarrte Grenze, sondern eine bewegliche Materie, belebt von peristaltischen Bewegungen, von Falten und Faltungen, die ein Innen bilden: nicht etwa anderes als das Außen, sondern genau das Innen *des Außen*.⁴⁶

Demnach existiert das Innen nicht mehr als tiefenpsychologisches Innen, verborgen unter verschiedenen Schichten der Persönlichkeit, sondern als Innen des Außen, eine Formulierung, die anhand der Interpretation der Romane Austers mit Inhalt gefüllt werden könnte.

Lefebvres »Spaces of Representation«, Foucaults Heterotopien, Jamesons Oberflächen und Baudrillards Hyperraum beziehungsweise Hyperrealität ist gemeinsam, dass sie Räume bezeichnen, die weit über geographische Bedeutungen hinausgehen. In diesen Räumen liegen Realität und Fiktion so dicht nebeneinander, dass ihr ursprünglicher Unterschied verschmilzt. Dieser Prozess scheint vor allem durch die Kraft der Imagination möglich, die sich derart weitert, dass die Subjektivität selbst zu einem (oberflächlichen) Raum wird, was dem postmodernen Raumverständnis entspricht, auch wenn „Foucault [...] selbst freilich die Debatten um die Postmoderne für wenig ergiebig gehalten hat [...]“.⁴⁷ „The postmodernists see space as something independent and autonomous.“⁴⁸ Aus diesen Überlegungen folgt eine zweite methodologische Frage, nämlich inwiefern die Subjektivität in den Romanen Austers, insbesondere mit Foucault, als oberflächlicher Raum verstanden werden kann. Ist dies der Fall, so ließe sich der Raum besser an die Subjektivität anbinden, weil dann eine textliche Aussage über das Subjekt viel eher auch eine Aussage über den Raum sein kann.

Der Raumbegriff wird in der Postmoderne jedoch nicht nur durch einen geographischen und psychologisch-diskursiven, sondern auch durch einen literaturwissenschaftlichen Bedeutungsbereich vereinnahmt und zwar, indem Texte als Räume verstanden werden. Texte und Räume gelten als gleichermaßen komplex, was seinen Ausdruck in Begriffen, wie Labyrinth, Netzwerk oder Rhizom findet. „[Es gibt] das Labyrinth als Netzwerk oder, um den Begriff von Deleuze und Guattari aufzunehmen, als Rhizom. Das Rhizom-Labyrinth ist so vieldimensional vernetzt, daß jeder Gang sich unmittelbar mit jedem anderen verbinden kann. Es hat weder ein Zentrum noch eine Peripherie, auch keinen Ausgang mehr, da es potentiell unendlich ist.“⁴⁹ Aus dieser kurzen Darstellung ergibt sich bereits eine dritte methodologische Frage,

⁴⁵ G. Deleuze, *Foucault*, 135.

⁴⁶ *Ibid.*, 134/135.

⁴⁷ U. Marti, *Michel Foucault*, 164.

⁴⁸ D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, 66.

⁴⁹ U. Eco, *Nachschrift zum >Namen der Rose<*, 65.

nämlich inwiefern Raum und Subjekt in den Romanen Austers mit der Metapher des Rhizoms in Verbindung gebracht werden können.

In dieser Arbeit soll der gemeinsame Kontext von Raum und Subjekt in der Postmoderne, wie angekündigt, eng am empirischen Material der Romane Austers untersucht werden; es wird vermutet, dass er sich dort aufzeigen lässt. Schon bei der ersten Lektüre fällt auf, dass Auster auf einen Kanon spezifischer Themen und Motive zurückgreift: Die familiären Bindungen der Protagonisten lösen sich auf, und sie geraten in eine seelische Krise. Zufällige Ereignisse werfen sie weiter aus der Bahn. Angetrieben durch Aufgaben, die sie sich oft einbilden, irren sie durch die Großstadt oder reisen durch den Kontinent. Dabei verschwimmen die räumlichen Konturen, Heimat und Ziel gehen verloren. Nun beginnen die Protagonisten, sich in sich selbst zu verlieren. Sie ziehen sich in die Einsamkeit zurück. Langsam entstehen offenbar paranoide Zustände. Versuche, eine glückliche Transzendenz zu erreichen, scheitern und am Ende droht die Subjektivität der Protagonisten zusammen mit ihren Worten zu verschwinden.

Auf dem ersten Blick stellt sich das Leben mit diesen zentralen Themen und Motiven als eine abenteuerliche Odyssee dar. Tatsächlich sind beinahe alle Charaktere Austers Reisende.⁵⁰ In seinem Roman *Leviathan* beispielsweise, beschreibt Auster das Leben als unglaublichen Epos voller Reisen: "It was a long, incredible tale, a saga of journeys and disguises, of lulls and frenzies and last-minute escapes" (L, 231). Auch in *The Invention of Solitude* besitzt das Leben Züge einer faszinierenden Reise, die es zu verstehen gilt: "The rabbi who conducted the funeral service was the same man who had presided over my Bar Mitzvah nineteen years earlier. The last time I had seen him he was a youngish, clean-shaven man. Now he was old, with a full gray beard."⁵¹ Von der Jugend bis zum Alter, fast als wäre die modernistische Zeit betont, ist das Leben nichts weiter als ein kurzer Hauch. Doch so kurz er auch sein mag, so enthält er dennoch erstaunliche Geschichten, wie sie Äsop dem Protagonisten Walt Rawley in *Mr. Vertigo* erzählt:

He was a great one for telling stories, Aesop was, and I liked nothing better than to listen to that sweet voice of his spinning out the wild tales that were crammed in his head. He knew hundreds of them, and whenever I asked him, lying in bed all bruised and sore from my latest pummeling, he would sit there for hours reciting one story after another. Jack the Giant Killer, Sinbad the Sailor, Ulysses the Wanderer, Billy the Kid, Lancelot and King Arthur, Paul Bunyan - I heard them all. The best ones, though, the stories he saved for when I was feeling particularly blue, were about my namesake, Sir Walter Raleigh.⁵²

⁵⁰ B. Herzogenrath, *An Art of Desire*, 116.

⁵¹ P. Auster, *The Invention of Solitude*, 66/67; Quellenangaben aus diesem Roman werden fortan mit »IS« abgekürzt.

⁵² P. Auster, *Mr. Vertigo*, 46; Quellenangaben aus diesem Roman werden fortan mit »V« abgekürzt.

Sinbad der Seefahrer, Odysseus, Billy the Kid, Lancelot oder König Arthur sind klassische Helden, die den Protagonisten Walt Rawley in seiner Jugendlichkeit faszinieren und seine Welt bestimmen. Es scheint, als wenn die klassische Odyssee mit ihren Eigenschaften der Linearität, Kausalität und Finalität, allesamt auch Ordnungsmerkmale in der Moderne,⁵³ das gegenwärtige Leben beschreiben soll. Chaotisch als Odyssee, aber geordnet durch Linearität, Kausalität und Finalität ließen sich die Themen und Motive in den Romanen Austers wie in der Abbildung auf der folgenden Seite darstellen:⁵⁴

⁵³ D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, 35.

⁵⁴ Die Nummerierung in der Abbildung bezieht sich auf die Gliederung dieser Arbeit.

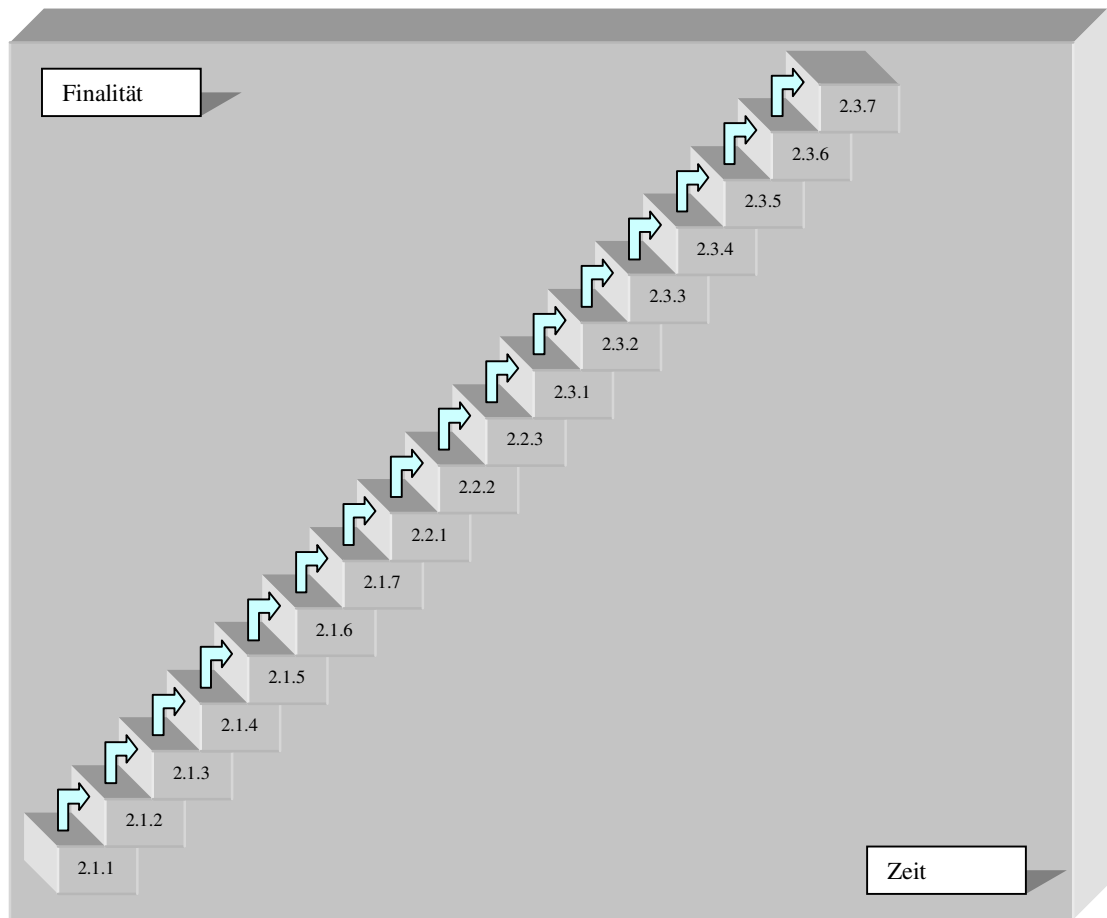


Abb. 1 *Modell der Odyssee als lineare Progression.*

Fraglich ist jedoch, ob das postmoderne Leben hinreichend mit der Metapher der klassischen Odyssee beziehungsweise mit Begriffsinstrumentarien der Moderne, wie der linearen Argumentation, beschrieben werden kann.⁵⁵ Der Grund dafür ist, dass die Postmoderne Unordnung akzeptiert und oftmals sogar als produktiv erachtet. „Postmodernism swims, even wallows, in the fragmentary and the chaotic currents of change as if that is all there is.“⁵⁶ Mit den Begriffsinstrumentarien der Moderne würde man den Romanen Austers nicht gerecht werden, und auch Auster selbst stellt die Gültigkeit der Kausalität als Verknüpfungsgesetz in Frage: „Causality was no longer the hidden demiurge that ruled the universe: down was up, the last was the first, the end was the beginning. Heraclitus had been resurrected from his dung heap, and what he had to show us was the simplest of truth: reality was a yo-yo, change was the only constant“ (MP, 69). Mit der Kausalität sind Sicherheiten und Orientierungen verlorengegangen. Darum ist alles auf den Kopf gestellt. Auster erinnert in dieser misslichen Lage an Heraklit, demzufolge der Wandel das Einzige ist, was im Wandel bestehen bleibt. „Der Wandel selbst ist das Sein der Dinge.“⁵⁷ Indem Auster jedoch die Metapher des Jojos verwendet, reduziert er den Wandel auf einen bestimmten Verlauf. Die Bewegungsrichtung eines Jojos ist ein mechanisches Auf und Ab, das schließlich erstirbt, was dem postmodernen Leben eine fatalistische Perspektive unterstellt. Auch in Austers frühem Essay *The Art of Hunger*, ein Kommentar zu Hamsuns erstem Roman *Hunger*, zeichnet sich ab, dass man das narrative Konzept Austers nicht auf das Schema einer klassischen Odyssee reduzieren können wird:

A young man comes to a city. He has no name, no home, no work: he has come to the city to write. He writes. Or, more exactly, he does not write. He starves to the point of death. The city is Christiania (Oslo); the year is 1890. The young man wanders through the streets: the city is a labyrinth of hunger, and all his days are the same. He writes unsolicited articles for a local newspaper. He worries about his rent, his disintegrating clothes, the difficulty of finding his next meal. He suffers. He nearly goes mad. He is never more than one step from collapse.⁵⁸

Auster schreibt hier einen Teil seiner eigenen spezifischen Themen und Motive Hamsun zu, etwa den Verlust der Heimat, die Schwierigkeit zu schreiben, den Gang durch die Großstadt oder die Entstehung von scheinbar paranoiden Zuständen. Aber schon die Darstellung der Großstadt als Labyrinth und die Tatsache, dass sich Hamsuns Protagonist dicht am Abgrund bewegt, lassen eine eher postmoderne Problematik erahnen.

Im Folgenden sollen mit Hilfe der drei aufgeworfenen methodologischen Fragen drei korrespondierende methodologische Hypothesen aufgestellt werden, die den

⁵⁵ D. Wrobel, *Postmodernes Chaos – Chaotische Postmoderne*, 290.

⁵⁶ D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, 44. Vgl. auch M. Foucault, *Archäologie des Wissens*, 268.

⁵⁷ J. Hersch, *Das philosophische Staunen*, 13.

⁵⁸ P. Auster, „The Art of Hunger“, 9.

Romanen Austers als Interpretationsansatz angemessener sind, als die modernistische Metapher einer durch Linearität, Kausalität und Finalität geprägten Odyssee. Die methodologischen Fragen waren:

- Inwiefern können Raum und Subjekt in den Romanen Austers mit der Metapher des Rhizoms nach Deleuze und Guattari in Verbindung gebracht werden?
- Inwiefern können die drei Dimensionen des sozial produzierten Raumes nach Lefebvre für die Interpretation der Romane Austers genutzt werden?
- Inwiefern kann die Subjektivität in den Romanen Austers insbesondere mit Foucault als oberflächlicher Raum verstanden werden?

Anstelle eines klassischen Schemas, das die Odyssee des Lebens durch Aufbruch, Abenteuer und Rückkehr geordnet sieht, dominieren in der Postmoderne Vorstellungen einer komplexeren netzwerkartigen und labyrinthischen Ordnung, egal ob Subjekte, Räume oder Texte gemeint sind. Beispielsweise versteht Lyotard unter Sprache „nicht nur Grammatik, Lexik und Phonologie, sondern ein riesiges Netz – das für jeden in jeder Sprache einzigartig, aber auch kollektiv unterschiedlich von einer Sprache zur anderen ist-, ein riesiges Netz von Wörtern und Sätzen, innerhalb derer und gegen die der Schriftsteller versucht, Platz für den Gedanken zu schaffen, der ihm kommt.“⁵⁹ Auch für Foucault sind die Grenzen eines Buches „nie sauber und streng geschnitten: über den Titel, die ersten Zeilen und den Schlußpunkt hinaus, über seine innere Konfiguration und die es autonomisierende Form hinaus ist es in einem System der Verweise auf andere Bücher, andere Texte, andere Sätze verfangen: ein Knoten in einem Netz.“⁶⁰ In einem Interview formuliert Auster sehr ähnliche Anschauungen:

Manchmal denke ich, die wahre Arbeit eines Dichters und Schriftstellers ist es, zwischen den Dingen Verbindungen zu schaffen. Metaphern haben diese Funktion. Ich vergleiche eine Bank mit dem Himmel, zwei Dinge, die nichts miteinander zu tun haben. Aber die Vorstellungskraft des Dichters stellt die Verbindung her und das zwingt das Gehirn des Lesers, die Welt auf andere Weise zu sehen. Aber es geht nicht nur um rhetorische Figuren, Metaphern, sondern auch um Ereignisse, also Dinge, die in der realen Welt passieren. Die Arbeit des Schriftstellers ist es, Verbindungen zwischen oft sehr entfernten Dingen zu finden, Dingen, die ursprünglich nichts gemeinsam zu haben scheinen und das führt dazu, die Welt neu zu erleben.⁶¹

Mit Hilfe von Metaphern schafft der Schriftsteller Verbindungen zwischen Dingen, die auf dem ersten Blick nichts gemeinsam haben und eröffnet dem Leser somit eine neue Sicht der Welt. Verbindet man die oft sehr entfernt voneinander liegenden

⁵⁹ J. F. Lyotard, *Postmoderne Moralitäten*, 136.

⁶⁰ M. Foucault, *Archäologie des Wissens*, 36.

⁶¹ P. Auster, „Interview“. *Thema »Paul Auster«*. G. Seligman. Arte Sendung vom 27.10.1998.

Dinge durch Linien, so entstehen Netzwerke und Labyrinth. Sie sind gängige Metaphern geworden, um das postmoderne Chaos zu beschreiben. Deleuze und Guattari benutzen dafür, wie gesagt, den Ausdruck »Rhizom«:

[Ein Rhizom ist ein] spezieller Wurzelstock, der den regulierenden Kräften der Tropismen trotzt und deshalb offenbar keine Wachstumsrichtung bevorzugt, sondern sich statt dessen, mit der gleichen Häufigkeit und ohne eine erkennbare Regelmäßigkeit, die es erlauben würde, die nächste Bewegung vorherzusagen, seitwärts, aufwärts und rückwärts ausbreitet. Neue Stämme entstehen an Stellen, die man nicht voraussagen kann.⁶²

Das Rhizom verbindet einen beliebigen Punkt mit einem anderen; Es besteht nicht aus Einheiten, sondern aus Dimensionen; Es bildet unendliche lineare Vielheiten; Es ist eine Anti-Genealogie, die durch Wandlung, Ausdehnung und Eroberung vorgeht; Es ist ein dezentriertes und unhierarchisches System, das sich durch die Zirkulation der Zustände definiert. Und es besitzt viele Ein- und Ausgänge. Das sind für Deleuze und Guattari die wichtigsten Merkmale des Rhizoms.⁶³ Was die Öffnungen anbetrifft, so ist unklar, „ob [sie] Zugang zum Inneren oder Äußeren verschaffen oder ob sie einen Eingang oder Ausgang darstellen.“⁶⁴ Damit ist bereits angedeutet, dass die moderne Binarität von Innen und Außen im Rhizom aufgehoben ist.

Aus der methodologischen Frage, inwiefern Raum und Subjekt in den Romanen Austers mit der Metapher des Rhizoms nach Deleuze und Guattari in Verbindung gebracht werden können, resultiert die methodologische Hypothese, dass sich Raum und Subjekt im rhizomatischen Netzwerk einer Odyssee darlegen, auf der die Protagonisten versuchen, ihre Subjektivität herauszubilden. „Auster`s books are about the search for identity [...]“⁶⁵ In *The Invention of Solitude* gibt es eine Textstelle, die den rhizomatischen Charakter der Definition von Raum und Subjekt eindrucksvoll belegt:

Sometimes it feels as though we were wandering through a city without purpose. We walk down the street, turn at random down another street, stop to admire the cornice of a building, bend down to inspect a splotch of tar on the pavement that reminds us of certain paintings we have admired, look at the faces of the people who pass us on the street, trying to imagine the lives they carry around inside them, go into a cheap restaurant for lunch, walk back outside and continue on our way towards the river (if this city has a river), to watch the boats as they sail by, or the big ships docked in the harbor, perhaps singing to ourselves as we walk, or perhaps whistling, or perhaps trying to remember something we have forgotten. Sometimes it seems as though we are not going anywhere as we walk through the city, that we are only looking for a way to pass the time, and that it is only our fatigue that tells us where and when we should stop. But just as one step will inevitably lead to the next step, so it is that one

⁶² Z. Bauman, *Ansichten der Postmoderne*, 55.

⁶³ G. Deleuze und F. Guattari, *Rhizom*, 34/35.

⁶⁴ A. Graafland, „Denkmodelle: Amsterdam und Tokyo“, 73.

⁶⁵ D. Barone, „Introduction“, 16.

thought inevitably follows from the previous thought, and in the event that a thought should engender more than a single thought (say two or three thoughts, equal to each other in all their consequences), it will be necessary not only to follow the first thought to its conclusion, but also to backtrack to the original position of that thought in order to follow the second thought to its conclusion, and then the third thought, and so on, and in this way, if we were to try to make an image of this process in our minds, a network of paths begins to be drawn, as in the image of the human bloodstream (heart, arteries, veins, capillaries), or as in the image of a map (of city streets, for example, preferably a large city, or even of roads, as in the gas station maps of roads that stretch, bisect, and meander across a continent), so that what we are really doing when we walk through the city is thinking, and thinking in such a way that our thoughts compose a journey, and this journey is no more or less than the steps we have taken, so that, in the end, we might safely say that we have been on a journey, and even if we do not leave our room, it has been a journey, and we might safely say that we have been somewhere, even if we don't know where it is (IS, 121/122).

Auf dem ersten Blick streifen wir ziellos durch die Stadt, doch weil ein einziger Schritt oder ein einziger Gedanke weitere Schritte und Gedanken erzeugt, die ihrerseits noch mehr Schritte und Gedanken hervorbringen, entsteht ein Netzwerk von Pfaden. Seine unendlichen linearen Vielheiten werden sichtbar, wenn man versucht, von den zahlreichen Verzweigungen zum Ausgangspunkt zurückzukehren. Wenn wir eine Straße entlanggehen und willkürlich in eine andere Straße einbiegen, wird ein beliebiger Punkt mit einem anderen verbunden. Unsere Bewegungen sind dabei zunächst physischer Natur. Wenn wir dann den Blick schweifen lassen und von einem Teerfleck auf dem Bürgersteig über ein Gemälde zu den Gesichtern der Menschen gelangen, scheint sich unsere Perzeption der alltäglichen Welt zu ändern. Und wenn wir beim Gehen versuchen, uns an etwas zu erinnern, was wir vergessen haben und wenn wir unsere Gedanken auf eine Reise schicken, aber nicht sagen können, wo wir genau gewesen sind, irren wir in einem Reich der Immanenz umher, was der Dezentriertheit des Rhizoms entspricht. Immanenz zählt nach Hassan übrigens zum Postmodernismus, während die Transzendenz zum Modernismus gehört.⁶⁶ Diesen Unterschied deutet auch Foucault in *Die Ordnung der Dinge* an:

Wenn es aber einen Weg gibt, den ich ablehne, dann ist es der (man könnte ihn, ganz allgemein gesagt, den phänomenologischen Weg nennen), der dem beobachtenden Subjekt absolute Priorität einräumt, der einem Handeln eine grundlegende Rolle zuschreibt, der seinen eigenen Standpunkt an den Ursprung aller Historizität stellt - kurz, der zu einem transzendentalen Bewußtsein führt.⁶⁷

Mit dem rhizomatischen Charakter der Odyssee tut sich allerdings ein nur schwer zu lösender methodologischer Widerspruch auf. Einerseits muss man die wu-

⁶⁶ D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, 43.

⁶⁷ M. Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, 15.

chernde Unordnung des Rhizoms akzeptieren, wenn man es mit postmodernen Texten zu tun hat, womit es nicht einfach wird, die Postmoderne zu erzählen:

[Denn wenn] es der Zweck oder der Effekt einer Erzählung ist, Ordnung in einen semantisch geladenen, aber unübersichtlichen Raum zu bringen, eine logische Konsistenz hervorzuzaubern, wo sonst das Chaos herrschen würde - dann riskiert jede Erzählung, die ihrem Daseinszweck dienen will, mehr Kohärenz zu enthalten, als der postmoderne Zustand ertragen kann.⁶⁸

Andererseits kann in dieser Arbeit nicht ganz auf eine Ordnung verzichtet werden, es sei denn, man schreibt eine rhizomatische Dissertation. Auch Foucault insistiert auf die Errichtung einer einfachsten Ordnung:

Ein System von Elementen, eine Definition der Segmente, bei denen die Ähnlichkeiten und Unterschiede erscheinen können, die Variationstypen, durch die diese Segmente berührt werden können, schließlich die Schwelle, oberhalb derer es einen Unterschied und unterhalb derer es Ähnlichkeit gibt, ist unerlässlich für die Errichtung der einfachsten Ordnung.⁶⁹

In Anbetracht der rhizomatischen Vielfalt könnte sich die methodologische Frage, inwieweit die drei Dimensionen des sozial produzierten Raumes nach Lefebvre für die Interpretation der Romane Austers genutzt werden können, vielleicht als hilfreich erweisen. Aus ihr lässt sich nämlich die methodologische Hypothese ableiten, dass sich die physische, die perzeptive und die immanente Dimension der Odyssee, so wie sie aus dem Zitat aus *The Invention of Solitude* hervorgehen, mit Lefebvres Raumdimensionen verzahnt werden können, wie in der Tabelle dargestellt:

Lefebvre	Harvey	Auster
Spatial Practices	Experienced Space	Physische Bewegung
Representations of Space	Perceived Space	Perzeptive Veränderung
Spaces of Representation	Imagined Space	Immanente Abirrung

Tab. 1 *Die postmoderne Odyssee vor dem Hintergrund von Lefebvres Raumdimensionen.*

Diese Hypothese zielt auf den geographischen Gehalt des postmodernen Raum-begriffs ab. Dass Auster hier durchaus beheimatet ist, beweist er in einem Interview:

I've never made a conscious decision to write about space in those terms, but looking back over my work now, I can see that it does shuttle between these two extremes: confinement and vagabondage – open space and hermetic space. At the same time, there's a curious paradox embedded in this: when the characters in my books are most confined, they seem to be most free. And when they are free to wander, they are most lost and confused.⁷⁰

⁶⁸ Z. Bauman, *Ansichten der Postmoderne*, 25.

⁶⁹ M. Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, 22.

⁷⁰ P. Auster, "Interview with Mark Irwin", 327.

Mit Hilfe von Lefebvre sollen die zentralen Themen und Motive der Romane Austers in eine Ordnung beziehungsweise Unordnung gebracht werden, ohne dass man die mit dem Rhizom verbundene Juxtaposition von Chaos und Ordnung missachtet. Schließlich besitzen Lefebvres »Spaces of Representation« selbst einen rhizomatischen Charakter. Die physische Dimension der Odyssee besteht bei Auster aus der Auflösung der familiären Bindungen, der Entstehung einer seelischen Krise, der Gewalt von Schlüsselerlebnissen und zufälligen Ereignissen, der Entwicklung einer Leidenschaft, dem Beginn einer Suche, dem Gang durch die Großstadt und der Reise durch den Kontinent. Das Verschwimmen der Konturen sowie der Verlust von Heimat und Ziel zählen zur perzeptiven Dimension. Der Rückzug in die Einsamkeit, der Zwang zum Weitermachen, die Entstehung einer Schizophrenie, der Versuch der Transzendenz, das Versanden in der Immanenz, das Verschwinden des Subjekts sowie das des Autors und seiner Worte gehören zur immanenten Dimension. Dass die modernistische Transzendenz in den Romanen Austers überhaupt eine Rolle spielen soll, mag auf dem ersten Blick vielleicht befremden. Doch man muss hinzuziehen, dass „der Versuch, Auster auf dem Hintergrund überfrachteter kultureller Bezüge zu lesen, [...] ein zum Scheitern verurteiltes Unterfangen und zugleich ein Mißverstehen [ist].“⁷¹ In diesem Sinne könnten die Romane Austers in der Hinsicht modern sein, dass die Protagonisten nur schwerlich auf Transzendenz verzichten können, aber sie sind postmodern, weil die Transzendenz gnadenlos scheitert und in einer Immanenz versandet.

Auf dieser rhizomatischen Odyssee versuchen die Protagonisten nun ihre Subjektivität zu konstituieren. Dies geschieht in einer Weise, die mit Hilfe der methodologischen Frage konkretisiert werden kann, inwiefern die Subjektivität in den Romanen Austers insbesondere nach Foucault als oberflächlicher Raum begriffen werden kann. Aus ihr ergibt sich die methodologische Hypothese, dass die lineare Entwicklung der Subjekte, wie sie etwa Habermas in seinem Aufsatz *Moralentwicklung und Ich-Identität* beschreibt, bereits bei ihren physischen Bewegungen im »Experienced Space« in eine Subjektivität umzukippen beginnt, die mit Foucault ein oberflächlicher Raum ist. Dies vollendet sich bei den immanenten Abirrungen der Protagonisten im »Imagined Space«. Die perzeptiven Veränderungen bei den Protagonisten im »Perceived Space« fungieren als Übergang. Auf dem ersten Blick wirkt die Auswahl der Autoren, die diese Hypothese prägen, etwas synkretisch. Als Marxist hätte Lefebvre Abstand von den postmodernen Oberflächen im Sinne Foucaults genommen und Habermas hat in seinem Disput mit Lyotard bekanntlich versucht, die Moderne gegenüber der Postmoderne zu verteidigen. In Hinblick auf das Romanwerk Austers mag es jedoch gerechtfertigt sein, kontroverse Ansichten in einer Hypothese nicht aufzulösen, und zwar besonders dann, wenn die Romane neben postmodernem Gedankengut auch Rudimente modernen Denkens enthalten.

⁷¹ P. Auster und G. de Cortanze, *Die Einsamkeit des Labyrinths*, 28.

Die drei methodologischen Fragen und ihre korrespondierenden methodologischen Hypothesen sind in dieser Einleitung aus didaktischen Gründen nacheinander eingeführt worden. In Wirklichkeit bilden sie ein schwer zu trennendes Gemenge. Das lässt sich sehr gut am komplizierten Begriffsverhältnis von Thirdspace, Heterotopie und Rhizom aufzeigen:

Die Frage ist, ob [Sojas] 'Thirdspace' mit dem Begriff der Heterotopie, wie [Graafland] ihn hier verwende[t], übereinstimmt. [Graafland] glaub[t] nicht, daß das der Fall ist. Foucaults Heterotopie kann eine Welt der Differenzen an einem und demselben Ort beherbergen, üblicherweise in Verbindung mit unterschiedlichen, zeitlichen Einheiten. Museen und Bibliotheken sind nach Foucault Heterotopien geworden, in denen die Zeit niemals aufhört zu akkumulieren. Das ist die Verwandtschaft des Rhizoms und der Heterotopie. [...] Jedoch ist Foucaults Heterotopie ein System, das isoliert; eine Heterotopie ist nicht frei zugänglich, ungleich dem öffentlichen Raum. Andererseits existiert das Rhizom durch den Vorteil einer unbegrenzten Anzahl von offenen, porösen Verbindungen, die sich gegenseitig verstärken. Macht und Widerstand spielen eine wichtige Rolle im Rhizom und der Heterotopie. In diesem Sinne gleicht das Rhizom dem ‚Thirdspace‘, jedoch nicht der Heterotopie [...].⁷²

Möglicherweise kann im Verlauf dieser Arbeit, insbesondere im Kapitel über die immanenten Abirrungen der Protagonisten im »Imagined Space« zur Klärung dieses Begriffsverhältnisses beigetragen werden. Die Abbildung auf der folgenden Seite visualisiert die drei methodologischen Fragen beziehungsweise die ihnen entsprechenden Hypothesen und damit das Interpretationsmodell dieser Arbeit. Analog zu Foucault stellt sie die Welt nicht als ein sich durch die Zeit entwickelndes Leben dar, sondern als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt.⁷³

⁷² A. Graafland, „Denkmodelle: Amsterdam und Tokyo“, 89.

⁷³ M. Foucault, „Andere Räume“, 22.

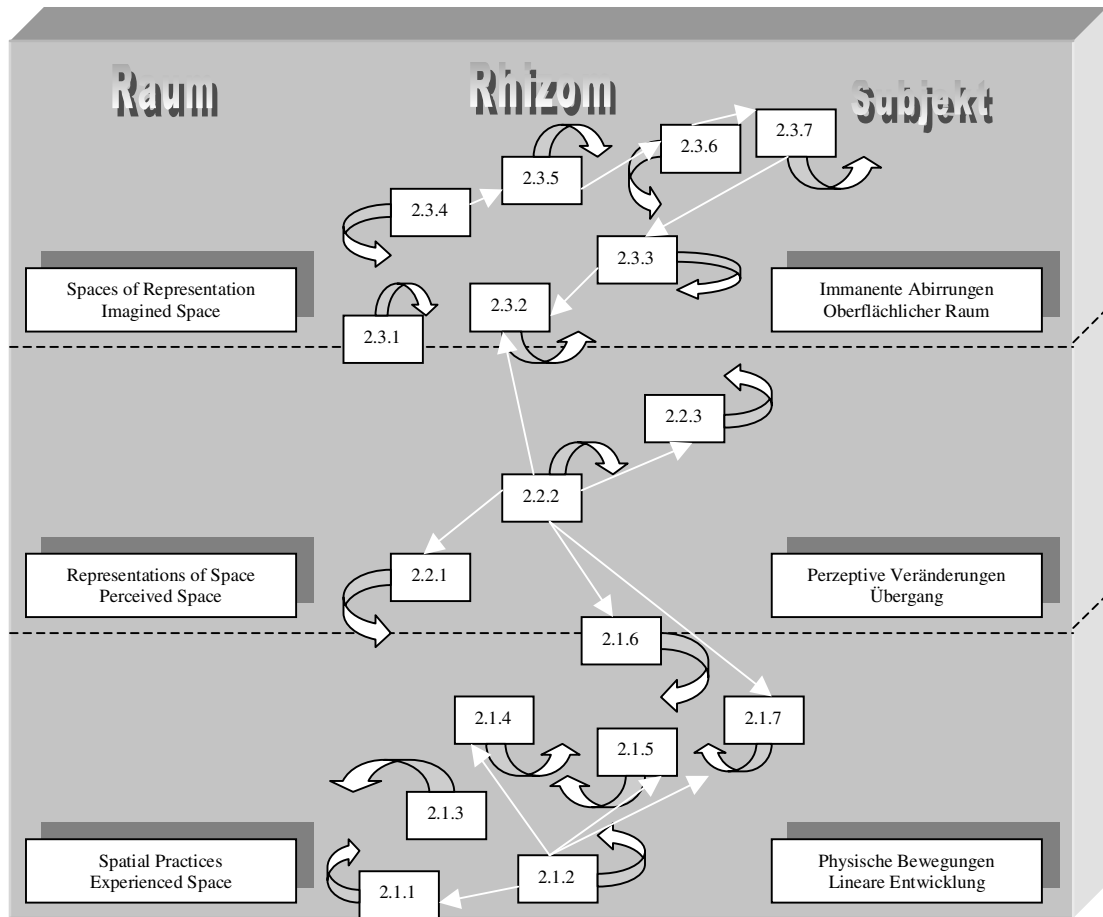


Abb. 2 Modell der postmodernen Odyssee als rhizomatisches Netzwerk.

Dabei können einige Sachverhalte verdeutlicht werden, die zuvor in der textlichen Beschreibung nicht so klar hervorgetreten sind. Viele Elemente der Odyssee, zum Beispiel familiäre Probleme oder Einsamkeit, sind nicht erst postmodern, aber sie werden in postmoderne Beziehungen gesetzt, unter anderem mit Hilfe des Raumverständnisses, welches Foucault in seinem Vortrag *Of Other Spaces* artikuliert:

Indem [Foucault] uns im analytischen Teil seines Vortrages mit einem Raumverständnis konfrontiert, welches Raum als ‚Gemengelage von Beziehungen, die Plazierungen definieren‘ auffaßt, löst er den Ort als Platzierung grundlegend von seiner Bindung an eine festgeschriebene Typologie, Bedeutung und Ausdehnung/Grenze. Der Raum, in dem wir leben, konstituiert sich vielmehr aus der jeweiligen Dynamik eines *Gemisches* von Einflußfaktoren, aus dem die Orte – ihre Bedeutung, ihr *Platz*, ihre Ausdehnung, ihr Wirkungsgrad etc. – jeweils anders hervorgehen. Die Heterotopien als jene dem Raum immanente Räume, ‚in denen die wirklichen Plätze innerhalb einer Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind‘ wandern, verändern und verschieben sich im Sinne von Foucaults Raumverständnis mit den Mutationen, welche der Raum durch veränderte Praktiken und ein verändertes Wissen ständig erfährt.⁷⁴

Die rhizomatische Odyssee der Protagonisten Austers geschieht in einem Raum, der sich mit Foucault als Gemengelage von Beziehungen definieren lässt. Die einzelnen Elemente der Odyssee sind nicht, wie in einem cartesianischen System, fixiert, was eine lineare, kausale und finale Ordnung ermöglichen würde. Sie besitzen vielmehr eine relative Reichweite, auch über die Grenzen der Raumdimensionen hinaus, die somit schwimmen können. „Relations between the three moments of the perceived, the conceived and the lived are never either simple or stable [...]“⁷⁵ Die einzelnen Elemente einschließlich ihrer Verbindungslinien und die drei Raumdimensionen im Verhältnis zueinander sind also ständig in Bewegung. Was ihre Intensität anbetrifft, so ist zu erwarten, dass die einzelnen Elemente der postmodernen Odyssee beweglicher sind als der »Experienced, Perceived und Imagined Space« im Verhältnis zueinander. Dadurch, dass deren Beweglichkeit eingeschränkter ist und sie eher in dieser Reihenfolge verbleiben, sind in der postmodernen Odyssee Rudimente einer linearen Progression erkennbar, die es auch beinhalten, dass die Protagonisten, einmal vom »Experienced Space« über den »Perceived Space« in den »Imagined Space« gelangt, nicht ohne weiteres in den materiellen Alltagsraum zurückkehren können. Infolge der Summe aller Bewegungen darf das abgebildete Modell keinesfalls den falschen Eindruck einer Statik erwecken, es ist eher eine Momentaufnahme.

Nicht zuletzt sind in dem Interpretationsmodell die drei methodologischen Fragen und die ihnen entsprechenden methodologischen Hypothesen zu einer zentralen inhaltlichen Hypothese montiert. Sie besagt, dass sich postmoderner Raum und postmodernes Subjekt im rhizomatischen Netzwerk einer Odyssee der Protagonisten

⁷⁴ B. Knaller-Vlay und R. Ritter, „Editorial“, 10.

⁷⁵ H. Lefebvre, *The Production of Space*, 46.

manifestieren. Diese Odyssee spielt sich im »Experienced Space«, »Perceived Space« und »Imagined Space« ab. Darum geht es im Hauptteil (Kapitel 2) dieser Arbeit. Bereits bei den physischen Bewegungen der Protagonisten im »Experienced Space« (Kapitel 2.1) droht die lineare Entwicklung der Protagonisten in eine Subjektivität umzukippen, die als oberflächlicher Raum verstanden werden kann. Ihre perceptiven Veränderungen im »Perceived Space« (Kapitel 2.2) bilden einen Übergang. Bei den immanenten Abirrungen der Protagonisten im »Imagined Space« (Kapitel 2.3) vollendet sich die Entwicklung der Subjektivität zu einem eigenen oberflächlichen und labyrinthischen Raum, in dem diese möglicherweise verschwindet. In der Konklusion (Kapitel 3) soll der gemeinsame Kontext von Raum und Subjekt im rhizomatischen Netzwerk der Odyssee der Protagonisten Austers zusammengefasst und pauschal mit dem transzendentalistischen Begriff des Selbst verglichen werden, um die Entwicklungsrichtung des Subjekts zu bestimmen.