

2. Das rhizomatische Netzwerk der postmodernen Odyssee in den Romanen von Paul Auster

2.1 *Spatial Practices: Physische Bewegungen der Protagonisten im »Experienced Space«*

Der für das Kapitel 2.1 relevante Teil der zentralen Hypothese lautete, dass die lineare Entwicklung der Subjekte, wie sie etwa Habermas beschreibt, bereits bei ihren physischen Bewegungen im »Experienced Space« in eine Subjektivität umzukippen beginnt, die mit Foucault als oberflächlicher Raum verstanden werden kann. Diese Hypothese soll in den folgenden Unterkapiteln (2.1.1 bis 2.1.7) verifiziert werden. Einige Grundtermini, die Lefebvre, Habermas und Foucault betreffen, sind zuvor noch aufzuzählen, um die Interpretation der Romantexte besser nachvollziehen zu können.

Nach Lefebvre betreffen die »Spatial Practices« den physischen und materiellen Raum, so wie er täglich erfahren wird. Er hat folgende Eigenschaften:

- Der Raum selbst besitzt weder Macht noch determiniert er räumliche Widersprüche.⁷⁶
- Die »Spatial Practices« einer Gesellschaft beinhalten den Raum dieser Gesellschaft.⁷⁷
- Der Raum der alltäglichen Aktivitäten der Benutzer ist konkret.⁷⁸
- Die räumliche Kompetenz eines jeden Mitglieds der Gesellschaft kann nur empirisch untersucht werden.⁷⁹

Harvey tabellarisiert den »Experienced Space« dieser »Spatial Practices« wie umseitig dargestellt:⁸⁰

⁷⁶ H. Lefebvre, *The Production of Space*, 358.

⁷⁷ Ibid., 38.

⁷⁸ Ibid., 362.

⁷⁹ Ibid., 38.

⁸⁰ D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, 220.

	Accessibility and distancing	Appropriation and use of space	Domination and control of space	Production of space
Material spatial practices (experience)	flows of goods, money, people labour power, information, etc.: transport and communications systems; market and urban hierarchies; agglomeration	land uses and built environments; social spaces and other 'turf' designations; social networks of communication and mutual aid	private property in land; state and administrative divisions of space; exclusive communities and neighbourhoods; exclusionary zoning and other forms of social control (policing and surveillance)	production of physical infrastructures (transport and communications; built environments; land clearance, etc.); territorial organization of social infrastructures (formal and informal)

Tab. 2 »Spatial Practices« nach D. Harvey.

In seinem Vortrag *Moralentwicklung und Ich-Identität* referiert Habermas die Inhalte von drei verschiedenen Theorietraditionen, die sich mit Entwicklungsproblemen um den Begriff der Ich-Identität beschäftigen.⁸¹ Es handelt sich um die analytische Ich-Psychologie (Sullivan, Erikson), die kognitive Entwicklungspsychologie (Piaget, Kohlberg) und der vom symbolischen Interaktionismus bestimmten Handlungstheorie (Mead, Blumer, Goffman). Wie Habermas eigener Beitrag zu Stufen eines moralischen Bewusstseins,⁸² so ist die weitestgehend lineare Entwicklung der Ich-Identität Konsens dieser Theorietraditionen. Habermas subsumiert sechs Grundfassungen, von denen folgende die lineare Entwicklung deutlich zum Ausdruck bringen:

- „Die Sprach- und Handlungsfähigkeit des erwachsenen Subjekts ist das Ergebnis der Integration von Reifungs- und Lernprozessen [...]“⁸³
- „Der Bildungsprozeß sprach- und handlungsfähiger Subjekte durchläuft eine irreversible Folge diskreter und zunehmend komplexer Entwicklungsstufen, wobei keine Stufe übersprungen werden kann und jede höhere Stufe im Sinne eines rational nachkonstruierbaren Entwicklungsmusters die vorangehende »impliziert«.“⁸⁴

⁸¹ J. Habermas, „Moralentwicklung und Ich-Identität“, 67ff.

⁸² Ibid., 83 und 85.

⁸³ Ibid., 67.

⁸⁴ Ibid., 67.

- „Die Entwicklungsrichtung des Bildungsprozesses ist durch zunehmende Autonomie gekennzeichnet.“⁸⁵

Für die Interpretation der Romane Austers kann nicht akribisch unterschieden werden, welche Theorietradition vorliegt. Mit den aufgezählten Kriterien im Hintergrund soll lediglich identifiziert werden, wo eine lineare Entwicklung der Protagonisten ersichtlich ist. Anders als Habermas, der in der Diskussion um den Poststrukturalismus und die Postmoderne für die Moderne eingetreten ist, sieht Bauman von einer linearen Entwicklung der Subjekte ab:

- „Die Selbstorganisation der Subjekte als *Lebensprojekt* (ein Begriff, der eine langfristige Stabilität unterstellt; eine dauerhafte Identität des Lebensraums, deren Dauer die eines Menschenlebens überschreitet oder ihr zumindest entspricht) wird ersetzt durch den *Prozeß der Selbstkonstitution*. Im Unterschied zum Lebensprojekt hat die Selbstkonstitution keine Bestimmung, in deren Licht sie bewertet oder überprüft werden könnte. Sie hat kein sichtbares Ende; nicht einmal eine stabile Richtung. Sie wird innerhalb einer sich verschiebenden (und, wie wir zuvor gesehen haben, unvorhersehbaren) Konstellation voneinander unabhängiger Bezugspunkte praktiziert, und deshalb können die Zwecke, die in einem bestimmten Stadium die Selbstkonstitution bestimmt haben, bald ihre autoritativ bestätigte Gültigkeit verlieren, deshalb ist die Selbstzusammensetzung des Subjekts kein kumulativer Prozeß.“⁸⁶

In den offensichtlichen Dissens zwischen Habermas und Bauman, der das Umkippen der linearen Entwicklung der Subjektivität in eine oberflächliche und räumliche betrifft, lässt sich auch Foucault einbeziehen. Während Habermas ein tiefenpsychologisches Innen konstatiert, spricht Foucault von einem oberflächlichen Innen des Außen:

- „Ein wichtiger Mechanismus des Lernens ist die Umsetzung äußerer Strukturen in innere. Piaget spricht von Interiorisierung, wenn Schemata des Handelns, also Regeln der manipulativen Beherrschung von Gegenständen nach Innen verlegt und in Schemata der Auffassung und des Denkens verwandelt werden. Psychoanalyse und Interaktionismus behaupten eine ähnliche Umsetzung von Interaktionsmustern in intrapsychische Beziehungsmuster (Internalisierung).“⁸⁷

⁸⁵ J. Habermas, „Moralentwicklung und Ich-Identität“, 68.

⁸⁶ Z. Bauman, *Ansichten der Postmoderne*, 229.

⁸⁷ J. Habermas, „Moralentwicklung und Ich-Identität“, 68.

- „Das Innen als Werk des Außen: in seinem gesamten Werk scheint Foucault von diesem Thema eines Innen verfolgt zu werden, das nur die Faltung des Außen ist, so als ob das Schiff lediglich eine Falte des Meeres wäre.“⁸⁸

⁸⁸ G. Deleuze, *Foucault*, 135.

2.1.1 Die Auflösung der familiären Bindungen

In seinem Roman *The Locked Room* (1986) schildert Auster, wie der Ich-Erzähler immer mehr in den Bann seines verschwundenen Jugendfreundes, dem exzentrischen Schriftsteller Fanshawe, gerät. Im Zuge der »Suburbanization«, der Massenabwanderung des weißen Mittelstands aus den Stadtzentren, sind Protagonist und Antagonist in der Vorstadt groß geworden, wo das Leben „umschlossen, umhegt, ganz warm im Schoße des Hauses“⁸⁹ beginnt: “We led a sheltered life out there in the suburbs. New York was only twenty miles away, but it could have been China for all it had to do with our little world of lawns and wooden houses” (LR, 216). Die Vorstadt scheint ein harmonisches und idyllisches Familienleben zu gewähren. Abseits der Anonymität der Großstadt errichtet sich die Familie dort einen Bereich der Intimität und Privatheit, und „das in einer turbulenten Außenwelt verunsicherte Selbst versucht in der Innenwelt der Familie Geborgenheit und Garanten von Sinn zu finden.“⁹⁰ Hier soll sich der Traum vom besseren Leben als linearer Fortschritt an der grünen Peripherie städtischer Zentren kultivieren. Doch die Rasenflächen und Holzhäuser vermitteln auch „ein trostloses Bild von Konformismus, Materialismus, Engstirnigkeit, Langeweile und stummer Verzweiflung,“⁹¹ was eine labile familiäre Innenwelt hinter den ordentlichen Fassaden vermuten lässt. Die Entfernung zu New York wird mit der zu China gleichgesetzt, wodurch der alltägliche Erfahrungsraum an Konkretion verliert, indem sich Nuancen eines »Imagined Space« einschleichen, was der Name des fernen Landes »China« impliziert. Trotzdem schwebt die Nähe der Großstadt wie ein Damoklesschwert über der vermeintlichen Idylle und stellt den sicheren Hort der Familie in Frage.

„Lasch [weist hinsichtlich der Familie] auf drei Entwicklungen in der zeitgenössischen Gesellschaft (seit dem Zweiten Weltkrieg) hin: 1. die Schwächung des Familienkollektivs und seiner Werte; 2. den Niedergang der väterlichen Autorität und 3. die Regression der atomisierten Einzelsubjekte in die ‚imaginäre‘ (Lacan) Welt des Narzißmus.“⁹² Die nachstehende Interpretation folgt dieser Aufzählung. Die Schwächung des Familienkollektivs zeigt sich in fast allen Romanen Austers. So lässt Meister Yehudi in *Mr. Vertigo* (1994) seinem Schüler Walt, dem er das Fliegen beibringt, keine Illusionen über dessen Herkunft:

I know your story, son. So you don't have to invent any tall tales for me. I know how your pa got gassed over in Belgium in 'seventeen. And I know about your ma, too, and how she used to turn tricks over in East Saint Louis for a buck a tumble, and what happened to her four

⁸⁹ G. Bachelard, *Poetik des Raumes*, 33.

⁹⁰ H.-G. Vester, *Die Thematisierung des Selbst in der postmodernen Gesellschaft*, 144.

⁹¹ E. Kreutzer, *New York in der zeitgenössischen amerikanischen Erzählliteratur*, 33/34.

⁹² P. Zima, *Theorie des Subjekts*, 269.

and a half years ago when that crazy cop turned his revolver on her and blew off her face. (V, 10)

Walts Eltern sind beide eines gewaltsamen Todes gestorben, was die Macht des Schicksals im Weltbild Austers andeutet. Der städtische Raum, in dem Walts Mutter erschossen wurde, unterscheidet sich nur wenig von einem Kriegsschauplatz, auf dem der Vater sein Leben gelassen hat. In *Meister Yehudi*, Mutter Sioux und Äosp hat Walt zwar eine Ersatzfamilie gefunden, aber weil der Meister oft durch die Gegend zieht und es dadurch keinen räumlich begrenzten »Experienced Space« gibt, kann Walt seine Subjektivität nicht in bürgerlicher Sesshaftigkeit, sondern im noch unsicheren Fluidum der Schaustellerei heranbilden.

In *Moon Palace* (1989) erzählt Auster, wie der Protagonist Marco Fogg auf einer Reise durch Amerika seinen Vater und Großvater findet und sie wieder verliert. Obwohl Fogg den Kontinent zu Fuß von Ost nach West durchquert und der Pazifik vor ihm auftaucht, steht er, was seine Reise zu sich selbst anbetrifft, wieder am Anfang. Das einzige, was er gewonnen hat, ist vielleicht die Erfahrung. Neben der Schwächung des Familienkollektivs zeigt sich in *Moon Palace* auch der Verlust der väterlichen Autorität:

There is not much to tell about my family. The cast of characters was small, and most of them did not stay around very long. I lived with my mother until I was eleven, but then she was killed in a traffic accident, knocked down by a bus that skidded out of control in the Boston snow. There was never any father in the picture, and so it had just been the two of us, my mother and I. (MP, 3)

Wie East Saint Louis in *Mr. Vertigo* stellt Auster Boston als einen Gefahrenraum dar, in dem Foggs Mutter von einem Bus überfahren wird. Der Verlust des Vaters ist noch ursächlicher; es scheint ihn nie gegeben zu haben. So wächst Fogg ab dem elften Lebensjahr bei seinem Onkel Victor auf, bis dieser mit seiner Band durch die Staaten tourt, wodurch sich die Grenzen des alltäglichen Erfahrungsraumes wiederum öffnen. Unter diesen Umständen bleibt auch die Suche nach dem Vater eine offene Frage in Foggs Leben. Ohne den Rückhalt der Familie muss er seine Subjektivität nun alleine heranbilden, als wolle Auster damit andeuten, dass es beim Entstehen von Werten grundsätzlichere Instanzen als die Familie gibt. „Viele Personen sind bei Auster sich selbst ausgeliefert, den Geistern des Untergangs und einer Leere, die es zu füllen gilt, und sie haben keine familiären Bindungen.“⁹³

Bei der Suche nach sich wird das Subjekt also immer wieder auf sich selbst als letzte Instanz verwiesen, was mit Lasch psychotische Zustände, wie die Regression der atomisierten Einzelsubjekte in die Welt des Narzissmus, zeitigen kann. In dem Roman *In the Country of Last Things* (1987) verlässt die Protagonistin Anna Blume ihre Eltern, um ihren verschollenen Bruder William in einer eschatologischen Groß-

⁹³ P. Auster und G. de Cortanze, *Die Einsamkeit des Labyrinths*, 54.

stadt zu suchen. Auch sie reist gleichzeitig zu sich selbst: "Now I can think only of how I hurt my parents, and how my mother cried when I told her I was leaving. It wasn't enough that they had already lost William, now they were going to lose me as well."⁹⁴ Annas Narzissmus besteht darin, dass sie den Rat ihrer Eltern ignoriert und das unternimmt, was sie will, nämlich William zu suchen, so gefährlich und sinnlos dies auch immer sein mag.

Wie beim Traum vom besseren Leben im Rahmen der Suburbanisation könnte man auch in Hinblick auf die Ehe zunächst noch an eine mögliche Harmonie glauben. So huldigt der Ich-Erzähler in *The Locked Room* seine Ehe anfangs noch: "I had been born to be with Sophie, and little by little I could feel myself becoming stronger, could feel her making me better than I had been" (LR, 234). Doch das Blatt wendet sich bald und weder von einer inneren Berufung zusammen zu sein noch vom Bestreben, durch die Partnerschaft ein besserer Menschen zu werden, kann die Rede sein:

The worst of it began then. There were so many things to hide from Sophie, I could barely show myself to her at all. I turned edgy, remote, shut myself up in my little work-room, craved only solitude. For a long time Sophie bore with me, acting with a patience I had no right to expect, but in the end even she began to wear out, and by the middle of the summer we had started quarrelling, picking at each other, squabbling over things that meant nothing. One day I walked into the house and found her crying on the bed, and I knew then that I was on the verge of smashing my life. (LR, 268)

Zur Schwächung des Familienkollektivs und dem Niedergang der väterlichen Autorität gesellt sich bei Auster die Abgeschiedenheit des Arbeitszimmers. Sie ist der Raum, in dem sich der Ich-Erzähler mit seiner Beziehung zu Sophie Fanshawe auseinandersetzt. Anders als der durch Vagabundieren erweiterte Erfahrungsraum von Meister Yehudi und Onkel Victor ist das Zimmer räumlich begrenzt. Vielleicht öffnet es gerade deshalb Freiraum für Vorstellungen und den Eingang zum »Imagined Space«. "When the characters in [Auster's] books are most confined, they seem to be most free."⁹⁵ Jedenfalls ist das Zimmer der optimale Ort, an dem der Verweis des Subjekts auf sich selbst versucht werden kann. Allerdings gestaltet sich der Rückzug auch nicht ohne Probleme, denn „die ethischen Aufgaben der Individuen wachsen, während die sozialen Ressourcen, um sie zu erfüllen, sich verringern. Moralische Verantwortung geht mit der Einsamkeit moralischer Entscheidungen einher.“⁹⁶ Anstatt in der Auseinandersetzung mit anderen zu konstruktiven Lösungen zu gelangen, entwickelt der Ich-Erzähler in seiner Einsamkeit einen Hang zur Destruktivität. Er zerstört sowohl seine Beziehung zu Sophie als auch sein eigenes Leben. Eine solche Krise muss nicht zwangsweise den Abbruch der linearen Entwicklung der Sub-

⁹⁴ P. Auster, *In the Country of Last Things*, 38/39; Quellenangaben aus diesem Roman werden fortan mit »CLT« abgekürzt.

⁹⁵ P. Auster, "Interview with Mark Irwin", 327.

⁹⁶ Z. Bauman, *Ansichten der Postmoderne*, 23.

jekte bedeuten, denn mit Habermas vollzieht sich der (lineare) Bildungsprozess auch krisenhaft.⁹⁷

In den Romanen Austers scheint das Verhältnis zwischen Mann und Frau prinzipiell problematisch zu sein. In *Ghosts* (1986), der Geschichte, wie der Detektiv Blue sein alter ego Black beschattet, nimmt es den Ausdruck eines Geschlechterkampfes an: "He thinks about calling her up on the phone for a chat, hesitates, and then decides against it. He doesn't want to seem weak. If she knew how much he needed her, he would begin to lose his advantage, and that wouldn't be good. The man must always be the stronger one" (G, 138). Seine Liebe zu zeigen, würde Blue sich selbst als Schwäche auslegen. Darum zieht er sich hinter ein Machtkalkül zurück, das ihn letzten Endes ins Paradoxe führt: Er scheint der Stärkere zu bleiben, aber ohne seine Verlobte. „Der Kampf zwischen den Geschlechtern ist somit transformiert in dem Kampf ums eigene Selbst,“⁹⁸ denn wenn Blue zuerst an seine Stärke denkt, geht es ihm nicht mehr um Intersubjektivität, sondern primär um sich selbst. Blue erkrankt an der Kontemplation, die sein Auftrag mit sich bringt und ihn schließlich von seiner Verlobten entfremdet. In der Abgeschlossenheit seines Zimmers, das den »Imagined Space« repräsentiert, ermächtigt ihn zunächst die Manie, den Fall Black zu lösen, so dass er unfähig ist, sie anzurufen und damit in den konkreten Erfahrungsraum zurückzukehren; Lefebvres Rückkopplung der »Spaces of Representation« auf die »Spatial Practices« scheint hier blockiert:

Unfortunately, thoughts of the future Mrs Blue occasionally disturb his growing peace of mind. Blue misses her more than ever, but he also senses somehow that things will never be the same again. Where this feeling comes from he cannot tell. But while he feels reasonably content whenever he confines his thoughts to Black, to his room, to the case he is working on, whenever the future Mrs Blue enters his consciousness, he is seized by a kind of panic. All of a sudden, his calm turns to anguish, and he feels as though he is falling into some dark, cave-like place, with no hope of finding a way out. Nearly every day he has been tempted to pick up the phone and call her, thinking that perhaps a moment of real contact would break the spell. (G, 145)

Andererseits gewährt die Abgeschlossenheit im »Imagined Space« keinen dauerhaften Schutz, denn Blue ist nur solange zufrieden, wie er den engen Rahmen des Zimmers akzeptiert. Sobald er die Welt außerhalb in seine Sicht einbezieht, symbolisiert durch den Wunsch zu telefonieren, lässt sich die glückliche Kontemplation in der räumlichen Abgeschlossenheit nicht mehr aufrechterhalten. Das Umherdriften im »Imagined Space« währt also nur solange, bis es an die konkreten Gegebenheiten des »Experienced Space« stößt. Das Zimmer wird zu einer dunklen Höhle ohne Hoffnung und Ausweg. Ein Vergleich zu Platons Höhlengleichnis drängt sich auf. Blue könnte als Gefangener in einer postmodernen Höhle verstanden werden, in der es, im

⁹⁷ J. Habermas, „Moralentwicklung und Ich-Identität“, 67.

⁹⁸ H.-G. Vester, *Die Thematisierung des Selbst in der postmodernen Gesellschaft*, 167.

Gegensatz zur Höhle Platons, weder Licht noch Schatten und damit überhaupt keine räumlichen Orientierungshilfen in Hinblick auf grundlegende Ideen oder existentielle Fragen gibt. „Die Fragen ‚wer bin ich?‘, ‚wer will ich sein?‘ kristallisieren sich [...] heraus. Mit voranschreitendem Wandel der Familie im Laufe der Industrialisierung und Modernisierung bis hinein ins postindustrielle und postmoderne Gesellschaftsstadium werden die Antworten darauf schwerer und weniger unmittelbar verfügbar.“⁹⁹ So wird auch bei Blue die Frage nach seiner Subjektivität in der räumlichen Abgeschiedenheit zum beherrschenden und belastenden Thema.

Ähnlich wie in *Ghosts* und *The Locked Room* konstruiert Auster auch in seinem Roman *Leviathan* (1992) eine duale Konstellation der Hauptfiguren. Die beiden Schriftsteller Peter Aaron und Ben Sachs lernen sich bei einer Lesung kennen. Aaron erzählt Sachs` Odyssee, auf der dieser Freiheitsstatuen im ganzen Land in die Luft sprengt und am Ende selbst den Tod findet. Auch in diesem Roman führt der Geschlechterkampf zur Auflösung der familiären Bindungen: „Delia and I were both exhausted, and as time went on our quarrelling became automatic, a reflex that neither one of us could control. She nagged and I sulked; she harangued and I brooded; we went days without having the courage to talk to each other” (L, 54). Delia und Aaron leiden offensichtlich an ihrer ehelichen Auseinandersetzung, die zwangsläufig zur Scheidung führt. Über diesen einfachen Sachverhalt hinaus sind Austers Romane typisch für die postmoderne Gesellschaft, in der das Leiden als subjektive Empfindung thematisiert wird:

Man leidet nicht einfach an den Symptomen, die sich dem klinischen Blick offenbaren, sondern am Selbst, das als reduziert und inauthentisch erlebt wird, ohne dass man wüßte, wodurch sich Ganzheitlichkeit und Authentizität herstellen könnten. Dieses Unbehagen am Selbst aber führt zu einer verkrampften Nabelschau mit stark narzißtischen Zügen.¹⁰⁰

Wenn sich Delia und Aaron bis zur psychischen Erschöpfung streiten, werden sie sich zweifellos unbehaglich fühlen. Narzissmus ist jedoch erst die Folge, wenn sie sich über ihre Krise hinaus, vor allem in räumlicher Abgeschiedenheit, weiter radikal mit sich selbst beschäftigen und so ein Druck auf die Subjektivität entsteht.

Austers Roman *The Invention of Solitude* (1982) besteht aus dem in personaler Erzählperspektive geschriebenen *Portrait of an Invisible Man*, wo sich der Erzähler mit dem Tod seines Vaters auseinandersetzt, und dem *Book of Memory*, dem eine auktoriale Erzählsituation zugrunde liegt. Hier wird ein Satz von Blaise Pascale variiert, wonach alles Unglück des Menschen auf seine Unfähigkeit, still in seinem Zimmer zu bleiben, zurückzuführen ist. „Blaise Pascal, der früh seine Mutter verlor, hat sich auf dem Gebiet der Physik, dann in der Psychologie und in der religiösen Apologetik sehr gründlich mit [dem] Erschrecken vor der inneren Leere auseinan-

⁹⁹ H.-G. Vester, *Die Thematisierung des Selbst in der postmodernen Gesellschaft*, 143.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 161/162.

dergesetzt.“¹⁰¹ In *The Invention of Solitude* steigert sich die Auflösung der familiären Bindungen in der Scheidung:

Two months after his father`s death (January 1979), A.`s marriage collapsed. The problems had been brewing for some time, and at last the decision was made to separate. If it was one thing for him to accept this break-up, to be miserable about it and yet to understand that it was inevitable, it was quite another thing for him to swallow the consequences it entailed: to be separated from his son. The thought of it was intolerable to him. (IS, 101)

Erst stirbt der Vater des Protagonisten, dann geht seine Ehe in die Brüche. Es gilt nun, die Trennung, vor allem von dem Sohn, zu verarbeiten. Vor dem Hintergrund solcher Probleme ist zu fragen, was die Auflösung der familiären Bindungen bewirken kann. „Deinstitutionalisierung heißt hier nun einerseits Verlust der exklusiven Monopolstellung von Ehe und Familie; für Alternativen ist nunmehr Raum.“¹⁰² Solche Alternativen werden in *The Invention of Solitude* angedeutet: “For a short while we had lived there as a family - my father, my mother, my sister, and I. After my parents were divorced, everyone dispersed: my mother began a new life, I went off to College, and my sister stayed with my mother until she, too, went off to school. Only my father remained.” (IS, 7). Die Auflösung der familiären Bindungen ist also nicht nur destruktiv, sondern auch konstruktiv, indem sie Alternativen eröffnet, die zunächst als linearer Fortschritt zu deuten sind, wobei aber offen bleibt, zu welchem Ergebnis die Alternativen letztlich führen. „Die Familie ist ein *Stimulus* - aber ein Stimulus beliebiger Natur, ein Induktor, der weder Organisator noch Desorganisator ist.“¹⁰³ Die Mutter kann ein neues Leben beginnen, und die Kinder können auf das College wechseln. Die Gemeinsamkeit der Familie existiert nicht mehr, dafür aber offenbar autonome Sphären der Selbstverwirklichung, symbolisiert durch die Lebenswege der Mutter und der Kinder. „Das Zersplittern der Lebenswelt in autonome Sphären, die Logik nämlich, die die moderne Kultur hervorgebracht hatte, hat sich [in der Postmoderne] noch weiter ausdifferenziert.“¹⁰⁴

Doch die Entstehung neuer Alternativen, die prinzipiell linearen Fortschritt ermöglichen, werden oft durch schicksalhafte Kräfte, wie dem Tod, beeinträchtigt, zum Beispiel in *The Locked Room*: “When Fanshawe was sixteen, it was discovered that his father had cancer. For a year and a half he watched his father die, and during the time the family slowly unravelled” (LR, 217). Selbst für Fanshawe ist der Tod des Vaters eine Qual. Hilflos muss er zusehen, wie er langsam stirbt. Dabei scheinen die schmerzhafteste Erfahrung des Todes und die heftige Odyssee, die folgt, in einem proportionalen Verhältnis zueinander zu stehen. Fanshawe überlebt seinen Vater, aber nur in Form einer stürmischen Irrfahrt, die sein Verschwinden oder die dramatische Begegnung mit dem Ich-Erzähler in einem Bostoner Abbruchhaus beinhaltet. Je

¹⁰¹ D. Anzieu, *Das Haut-Ich*, 132.

¹⁰² H. Tyrell, „Ehe und Familie – Institutionalisierung und Deinstitutionalisierung“, 151.

¹⁰³ G. Deleuze und F. Guattari, *Anti-Ödipus*, 127.

¹⁰⁴ B. Schmidt, *Postmoderne – Strategien des Vergessens*, 59.

schmerzhafter der Tod empfunden wird, desto heftiger ist die Odyssee der Überlebenden. Das trifft auch auf Quinn in *City of Glass* (1985) zu, ein Roman, in dem sich die zunächst klassische Detektivgeschichte verflüchtigt. Quinn erhält den Auftrag, Peter Stillman junior vor seinem aus dem Gefängnis entlassenen Vater zu schützen. Dabei verirrt sich Quinn immer mehr in den Fall, der ihn aus der realen Welt hinausführt. Am Anfang ist Quinn derart vom Schmerz des Todes seiner Frau und seines Sohnes betäubt, dass ihm sein eigenes Leben belanglos erscheint: "As for Quinn, there is little that need detain us. Who he was, where he came from, and what he did are of no great importance. We know, for example, that he was thirty-five years old. We know that he had once been married, had once been a father, and that both his wife and son were now dead."¹⁰⁵ Wenn man sich mit Quinn kaum aufzuhalten braucht, dann scheint er als Mensch nicht definiert und dürfte auch keine zentrierte Subjektivität besitzen. Das ist eigentlich verwunderlich, denn bei den schmerzlichen Erfahrungen, die er gemacht hat, hätte sich seine Subjektivität zentrieren müssen. „Eine Subjektconstitution innerhalb der symbolischen Ordnung ist [jedoch] nur dann möglich und sinnvoll, wenn es sich um eine Ordnung handelt und nicht um einen *Zerfallsprozeß*, in dem alle tradierten Normen in Bewegung geraten sind.“¹⁰⁶ Demzufolge kann Quinn seine Subjektivität überhaupt nicht konstituieren, weil die Auflösung seiner Familie für ihn einen enormen Zerfallsprozess darstellt.

Wir sind Augenzeugen eines Gesellschaftswandels innerhalb der Moderne, schreibt Beck, „in dessen Verlauf die Menschen aus den Sozialformen der industriellen Gesellschaft – Klasse, Schicht, Familie Geschlechtslagen von Männern und Frauen – *freigesetzt* werden, ähnlich wie sie im Laufe der Reformation aus der weltlichen Herrschaft der Kirche in die Gesellschaft »entlassen« wurden.“¹⁰⁷ Was die Darstellung der Familie anbetrifft, so lässt sich dieser Prozess aus den Romanen Austers herauslesen. Das Familienkollektiv, insbesondere die väterliche Autorität, wird geschwächt und schließlich aufgelöst. Dies geschieht durch Scheidung oder Schicksalsschläge, wie den Tod. Die Auflösung der familiären Bindungen lässt aber auch Alternativen für die Protagonisten entstehen. Diese Alternativen können im Sinne der zentralen Hypothese als linearer Fortschritt gedeutet werden, weil sie die Protagonisten aus den retardierenden Bindungen der Familie entlassen, auch wenn das mit einer Krise verbunden ist. In autonomen Sphären können sie sich nun einrichten, was der entwicklungspsychologischen Grundauffassung entspricht, wonach die Entwicklungsrichtung des Bildungsprozesses durch zunehmende Autonomie gekennzeichnet ist.¹⁰⁸ Dies geschieht allerdings nicht in unmittelbarer Fortsetzung der linearen Entwicklung, sondern oft in der Abgeschlossenheit des Zimmers, wo der »Experienced Space« zugunsten des narzisstisch gefärbten »Imagined Space« an Bedeutung zu verlieren beginnt. Für die nächsten Kapitel bleibt zu fragen, ob mit

¹⁰⁵ P. Auster, *City of Glass*, 3; Quellenangaben aus diesem Roman werden fortan mit »CG« abgekürzt.

¹⁰⁶ P. Zima, *Theorie des Subjekts*, 269/270.

¹⁰⁷ U. Beck, *Risikogesellschaft*, 115.

¹⁰⁸ Vgl. Seite 26 dieser Arbeit.

dieser Neigung vom »Experienced Space« zum »Imagined Space« auch das Umkippen von einer linear entwickelten, zentrierten Subjektivität zu einer dezentrierten, oberflächlichen Subjektivität verbunden ist und was diese Subjektivität genau bedeutet.

2.1.2 Die Entstehung einer seelischen Krise

„Vielleicht ist es eines der wichtigsten Merkmale des Rhizoms, viele Eingänge zu haben“¹⁰⁹ und so wie die Auflösung der familiären Bindungen ein solcher ist, so kann auch die Entstehung einer seelischen Krise ein Eingang in die rhizomatische Odyssee der Protagonisten sein. Krisen sind kein Widerspruch zur linearen Entwicklung der Subjekte. Entstehen durch sie autonome Sphären, so können Krisen durchaus produktiv sein und letztlich wieder einen linearen Fortschritt zeitigen. In den Romanen Austers kann man grob zwischen (interpersonalen) Beziehungskrisen, (beruflichen) Kreativitätskrisen und (intrapersonalen) Identitätskrisen unterscheiden, wobei sich diese Bereiche überschneiden. Jede Beziehungskrise oder jede Kreativitätskrise bedeutet zugleich eine Identitätskrise. Auch die Auflösung der familiären Bindungen stellte in vielen Fällen bereits eine seelische Krise dar. Trotzdem sollen die seelischen Krisen in der aufgezählten Reihenfolge interpretiert werden.

In *Moon Palace* ist die Beziehungskrise eine Overtüre zu einer umfassenden Krise des Protagonisten: “Kitty discovered that she was pregnant in late March, and by the beginning of June I had lost her. Our whole life flew apart in a matter of weeks, and when I finally understood that the damage was beyond repair, I felt as if my heart had been cut out of me” (MP, 278). Eine Schwangerschaft steht allgemein für das Leben. Ihr Abbruch, über den sich Kitty und Marco Fogg streiten, bedeutet jedoch den Tod und zwar den ihrer Beziehung. Was zwischen ihnen langsam und mühevoll aufgebaut wurde, zerbricht unwiderruflich binnen weniger Wochen. Marco empfindet eine innerliche Leere und der Satz, ihm werde das Herz herausgerissen, ist eine konkrete Umschreibung seines seelischen Schmerzes, was nahe legt, die Situation den »Spatial Practices« zuzuordnen. Der Protagonist in *The Invention of Solitude* erlebt seine Trennung ähnlich schmerzvoll:

His grandfather lasted another two or three weeks. A. returned to the apartment overlooking Columbus Circle, his son now out of danger, his marriage now at a permanent standstill. These were probably the worst days of all for him. He could not work, he could not think. He began to neglect himself, ate only noxious foods (frozen dinners, pizza, take-out Chinese noodles), and left the apartment to its own devices: dirty clothes strewn in a bedroom corner, unwashed dishes piled in the kitchen sink. (IS, 113/114)

Die Ehekrise weitet sich zur totalen Paralyse aus, die die Aufgabe der Arbeit und des Denkens umfasst. Die Vernachlässigung des äußeren Erscheinungsbildes steht dem Prinzip der Sorge um sich, das Foucault diagnostiziert, völlig entgegen. „Die Vorschrift, man solle sich um sich selbst kümmern, ist [...] ein Imperativ, der durch alle möglichen Lehren wandert; zudem hat er die Form einer Haltung, einer Weise

¹⁰⁹ G. Deleuze und F. Guattari, *Rhizom*, 21.

des Sichverhaltens angenommen, hat er Lebensweisen durchtränkt; er hat sich in Prozeduren, in Praktiken und in Rezepten entwickelt, [...].”¹¹⁰ Indem der Protagonist das Prinzip der Sorge um sich missachtet, macht er Anstalten, den »Experienced Space« zu verlassen. Er verrichtet die alltäglichen Praktiken (Essen, Wohnung, Kleidung) nicht mehr. Dabei „gehört [es] zur alltäglichen Erfahrung, daß die Unordnung in der Regel zunimmt, wenn man die Dinge sich selbst überlässt.“¹¹¹ Diese Bemerkung des Physikers Hawking legt es nahe, die Unordnung des Protagonisten unter dem Aspekt der Entropie zu sehen. „Das Entropiegesetz ist bekanntlich eine Modifikation des Gesetzes von der Erhaltung der Energie. Es besagt, dass unter bestimmten Umständen die Energie zwar erhalten bleibt, aber Teile dieser Energie in einen Zustand überführt werden, der nicht mehr umgewandelt werden kann.“¹¹² Wrobel hat die Chaosforschung, unter anderem auch den Begriff der Entropie, mit der postmodernen Literatur in Verbindung gebracht:

In dem Maß, in dem die Entropie zunimmt, stellt sich abnehmende Ordnung ein. Entropie schafft somit jene Veränderungen der Ausgangsbedingungen, auf deren Basis der Schmetterlingseffekt einsetzt. Die Unablässigkeit, mit der die Entropie zunimmt, ist Initialzündung für alle chaotischen Erscheinungen, denn entropische Abläufe umfassen die untrennbare Verbindung von Chaos und Ordnung.¹¹³

Der Protagonist in *The Invention of Solitude* wird zunehmend unordentlicher, womit sich die Entropie erhöht und ursprüngliche Zustände in seinem Leben nicht wieder hergestellt werden können. Seine Beziehungskrise stellt eine Veränderung der Ausgangsbedingungen seines bisher gesicherten Familienlebens dar. Der folgende Schmetterlingseffekt als Eingang in das Rhizom löst das Erdbeben einer Odyssee in seinem Leben aus, die die Gestalt von vielfältigen Gedanken annimmt, die in der Einsamkeit geboren werden. Auch Blue in *Ghosts* zeigt Anzeichen einer Lethargie, bedingt durch die Trennung von seiner Verlobten und der Abgeschlossenheit im Zimmer:

So it goes for the rest of the evening, with Black reading and Blue watching him read. As time passes, Blue grows more and more discouraged. He`s not used to sitting around like this, and with the darkness closing in on him now, it`s beginning to get on his nerves. He likes to be up and about, moving from one place to another, doing things. I`m not the Sherlock Holmes type, he would say to Brown, whenever the boss gave him a particularly sedentary task. Give me something I can sink my teeth into. Now, when he himself is the boss, this is what he gets: a case with nothing to do. For to watch someone read and write is in effect to do nothing. (G, 139)

¹¹⁰ M. Foucault, *Sexualität und Wahrheit* 3, 62.

¹¹¹ S. Hawking, *Eine kurze Geschichte der Zeit*, 135/136.

¹¹² R. Safranski, *Das Böse*, 322.

¹¹³ D. Wrobel, *Postmodernes Chaos – Chaotische Postmoderne*, 213.

Für Blue ist die Kontemplation, zu der er durch seinen Fall verurteilt ist, fatal. Jemanden im alltäglichen Erfahrungsraum zu beschatten, stellt für ihn kein Problem dar. Solche Fertigkeiten werden jedoch im »Imagined Space«, in den Blue durch die Abgeschiedenheit im Zimmer hinabgleitet, nutzlos. Das Schreiben, das er als sinnlose Tätigkeit empfindet, beweist seine Abstinenz in Hinblick auf diese Raumdimension.

Viele der Protagonisten Austers sind Schriftsteller, die an einer Kreativitätskrise leiden, wie beispielsweise Quinn in *City of Glass*: "In the past, Quinn had been more ambitious. As a young man he had published several books of poetry, had written plays, critical essays, and had worked on a number of long translations. But quite abruptly, he had given up all that. A part of him had died, he told his friends, and he did not want it coming back to haunt him" (CG, 4). Quinns schriftstellerischer Ehrgeiz manifestierte sich in Gedichten, Stücken, Essays und Übersetzungen. Nach dem Tod seiner Frau und seines Sohnes ist dieser Ehrgeiz verschwunden. Resultat ist die Hinwendung zur Trivilliteratur. Diese Entwicklung seiner literarischen Produktion zeigt, wie sehr er sich verändert hat. Während Quinn seine alten Werke gewissermaßen aus sich selbst herausgeschrieben hat, somit standen sie für eine zentrierte Subjektivität, ist seine derzeitige Phase eine der Dezentrierung. Der Grund dafür ist, dass seine Nachdenklichkeit, Melancholie und schließlich Depression, nicht in Deckung mit seinen trivialen Texten gebracht werden können, die gezielt für eine konsumierende oberflächliche Masse geschrieben worden sind; um Trivilliteratur schreiben zu können, muss Quinn sich also selbst verlassen haben. Frei nach Lasch, „sieht [er] das Leben nicht mehr in seiner Vorstellungswelt reflektiert, im Gegenteil: er sieht die Welt, sogar in ihrer Leere, als Spiegel seiner selbst.“¹¹⁴ Ganz im Sinne Foucaults stellt sich das Innen so als eine Faltung des Außen dar. Denn wenn sein Leben nicht mehr in der Vorstellungswelt reflektiert wird, dann besitzt Quinn kein reines Innen mehr, das aus sich selbst heraus funktioniert. Er besitzt lediglich ein Innen des Außen, in das sich die Leere der äußeren Welt hineinverschrieben hat, symbolisiert durch die Trivilliteratur, die er schreibt. Somit bestätigt Quinn den Teil der zentralen Hypothese, wonach die lineare Entwicklung der Subjekte bereits im »Experienced Space« in eine oberflächliche, als Raum verstandene Subjektivität umkippt.

Auch der schreibende Ich-Erzähler in *The Locked Room* leidet an einer Kreativitätskrise: "More weeks passed. I went into my room every morning, but nothing happened. Theoretically, I felt inspired, and whenever I was not working, my head was filled with ideas. But each time I sat down to put something on paper, my thoughts seemed to vanish. Words died the moment I lifted my pen" (LR, 244). Wiederum verengt sich der alltägliche Erfahrungsraum auf ein Zimmer, wo der Ich-Erzähler über Wochen zur geistigen Tatenlosigkeit verdammt ist. An Phantasie mangelt es

¹¹⁴ C. Lasch, *Das Zeitalter des Narzißmus*, 40.

ihm nicht, womit nach Žižek prinzipiell der erste Schritt zur Subjektivierung getan ist:

Die Dimension der Phantasie ist konstitutiv für das Subjekt, das heißt, es gibt kein Subjekt ohne Phantasie - diese konstitutive Verbindung zwischen Subjekt und Phantasie bedeutet jedoch *nicht*, daß wir es schon mit einem Subjekt zu tun haben, wenn eine Entität Zeichen „inneren Lebens“ von sich gibt, das heißt, wir haben es mit einer phantasmatischen Selbsterfahrung zu tun, die nicht auf äußeres Verhalten reduziert werden kann. Was menschliche Subjektivität richtig charakterisiert, ist die Lücke, die die beiden separiert, das heißt der Umstand, daß die Phantasie, in ihrem elementarsten Zustand, dem Subjekt unzugänglich wird - diese Unzugänglichkeit ist es, die das Subjekt „leer“ macht. Wir erhalten eine Beziehung, die die übliche Vorstellung des Subjekts als phänomenale (Selbst-) Erfahrung, das heißt das Subjekt als sich selbst, seine „inneren Zustände“ direkt erfahrend, komplett subvertiert: eine „unmögliche“ Beziehung zwischen dem leeren, nicht-phänomenalen Subjekt und dem Phänomen, das dem Subjekt unzugänglich bleibt - genau die Relation, die von Lacans Formel der Phantasie registriert wird.¹¹⁵

Wenn sich der Ich-Erzähler in *The Locked Room* im Grunde inspiriert fühlt, müsste er nach Žižek eigentlich eine wesentliche Bedingung für die Subjektivierung erfüllen. Doch obwohl er kraft seiner vorhandenen Phantasie Zeichen inneren Lebens von sich gibt, wird er nicht zwangsläufig zum Subjekt. Seine Subjektivität wird erst dadurch definiert, dass die Phantasie unzugänglich bleibt. Sie ist vorhanden, lässt sich aber nicht in Worte bändigen, das heißt, das Subjekt definiert sich nicht mehr aus der Tiefe seiner Selbsterfahrung wie in Descartes` Meditationen, sondern dadurch, dass diese klassische Selbsterfahrung unmöglich wird, symbolisiert durch die Abstinenz der Worte. Diese Kluft zwischen dem Wunsch nach individueller Selbstsetzung, bei Auster in räumlicher Abgeschiedenheit, und der Unmöglichkeit derselben, thematisiert auch Bürger, nach dem die Moderne das Subjekt „als ein sich doppelt auf sich selbst beziehendes Wesen [hervorgebracht hat], nämlich als Grund aller möglichen Erkenntnis und als Angst vor der Haltlosigkeit dieses sich selbst setzenden Grundes.“¹¹⁶ Indem sich der Ich-Erzähler auf sich selbst zurückzieht, wird er einerseits Grund aller möglichen Erkenntnis, andererseits gerät er in seinem isolierten »Imagined Space« in eine Haltlosigkeit, was seine Schwierigkeit, Worte zu Papier zu bringen, beweist. Ein anderer Schriftsteller ist Benjamin Sachs in *Leviathan*. Wie sehr Kreativitätskrise und Identitätskrise verbunden sind, zeigt sich an seiner Person:

Sachs continued to make a nuisance of himself, to speak out for what he had always believed in, but fewer and fewer people bothered to listen. He pretended not to care, but I could see that the battle was wearing him down, that even as he tried to take comfort from the fact that he was right, he was gradually losing faith in himself. (L, 104)

¹¹⁵ S. Žižek, *Das Unbehagen im Subjekt*, 45.

¹¹⁶ P. Bürger, *Das Verschwinden des Subjekts*, 95.

Anders als Quinn hat sich Sachs nicht der Trivalliteratur verschrieben. Dafür hört ihm niemand mehr zu, und mit seinen Worten verfehlt er den Zeitgeist. Die entstandene Kreativitätskrise bricht sein Selbstvertrauen. Wenn Sachs den Glauben an sich selbst verliert, verliert er gleichzeitig seine zentrierte Subjektivität, denn der Glaube an sich selbst speist sich aus zentralen Prinzipien. Diese Entwicklung vollendet sich, als Sachs später die Identität Dimaggios annimmt und seine Subjektivität nur noch ein Gefäß für jenen anderen ist; Sachs beginnt als doppelte Person zu leben und so stellt sich die Frage, ob die Schizophrenie nicht allgemein ein Bestandteil des »Imagined Space« ist. Ähnlich wie Sachs, so ist auch der schreibende Ich-Erzähler in *The Locked Room* nicht mehr von sich überzeugt: "I was having a hard time of it just then, and the fact was that I did not share this high opinion of myself" (LR, 207). Auch Blue in *Ghosts*, wenngleich kein Schriftsteller, leidet an einer professionellen Kreativitätskrise, die sich zu einer ganzen Identitätskrise weitet:

Until now, Blue has not had much chance for sitting still, and this new idleness has left him at something of a loss. For the first time in his life, he finds that he has been thrown back on himself, with nothing to grab hold of, nothing to distinguish one moment from the next. He has never given much thought to the world inside him, and though he always knew it was there, it has remained an unknown quantity, unexplored and therefore dark, even to himself. He has moved rapidly along the surface of things for as long as he can remember, fixing his attention on these surfaces only in order to perceive them, sizing up one and then passing on to the next, and he has always taken pleasure in the world as such, asking no more of things than that they be there. And until now they have been, etched vividly against the daylight, distinctly telling him what they are, so perfectly themselves and nothing else that he has never had to pause before them or look twice. Now, suddenly, with the world as it were removed from him, with nothing much to see but a vague shadow by the name of Black, he finds himself thinking about things that never occurred to him before, and this, too, has begun to trouble him. (G, 143/144)

Blue ist es nicht gewohnt stillzusitzen. Die Kontemplation im »Imagined Space« des abgeschiedenen Zimmers, auf die er sich einlässt, bedroht sein seelisches Gleichgewicht, indem sie ihn auf sich selbst zurückverweist; Blue ist beunruhigt. Wie beim Ich-Erzähler in *The Locked Room*, so baut sich auch bei ihm ein Spannungsfeld zwischen dem Wunsch nach Rückzug und den daraus resultierenden Problemen auf, was seine postmoderne Subjektivität ausmacht.

Das Selbst in der postmodernen Gesellschaft scheint hin- und hergeworfen zwischen Verlangen nach Intimität und dem Horror vor derselben; dazwischen muß es balancieren. Die Problematik dieser Situation wird bei der Thematisierung des Selbst miteinbezogen; das heißt aber, daß das Selbst, je mehr es Thema wird, immer mehr auf sich selbst zurückgeworfen wird, ohne irgendwo Grund und Boden zu finden; die zentripetale Richtung des Thematisierungsprozesses verstärkt sich selbst. Narzißmus tritt in Erscheinung als Resultat sowohl der

Suche nach Emotionalität und Intimität, als auch der Flucht vor der Beanspruchung durch dieselben.¹¹⁷

Blues Verlangen nach Intimität zeigt sich im Rückzug in ein Zimmer gegenüber der Wohnung Blacks, in dessen Identität er langsam hineinschlüpft, wie Sachs in die Dimaggios in *Leviathan*. Dieser Rückzug ist jedoch nicht gefestigt, Blue fürchtet sich zugleich davor, weil er damit die gewohnte Welt seines detektivischen »Experienced Space«, bestehend aus Observieren oder Beschatten, verlassen hat und in den multiplen Raum des »Imagined Space« eingetaucht ist, die eigentlich die Welt seines Kontrahenten Black ist. Blue bezieht diese Problematik in die Thematisierung seines Selbst ein, indem er über die Welt in seinem Inneren nachzudenken beginnt und auf Dinge stößt, die ihm nie zuvor eingefallen sind. Mit dieser Situation befindet er sich insofern in einer Falle, als dass sie eine Selbstverstärkung beinhaltet. Je länger Blue nämlich alleine im Zimmer bleibt und grübelt, desto radikaler wird er auf sich selbst verwiesen. Wie Vester formuliert, ist die Richtung des Thematisierungsprozesses zentripetal, ohne jedoch letztlich zu zentralen Prinzipien zu führen; Blues Verunsicherung steigert sich im Laufe der Handlung und mit ihr sein Narzissmus, der darin besteht, dass er sich wahnhaft in seinen Fall hineinsteigert und dadurch die Beziehung zu seiner Verlobten aufs Spiel setzt. Interessanterweise benutzt Auster in dieser Textstelle das Wort »surface«, das zur Terminologie Jamesons, Baudrillards oder Foucaults gehört. In seinem bisherigen Leben ist Blue nicht in die Tiefe der Dinge hinabgetaucht, sondern hat sich über ihre Oberflächen hinwegbewegt und war damit zufrieden. In dieser Hinsicht offenbart sich seine postmoderne Subjektivität. Die Dinge in ihrer Tiefe zu erfassen und dadurch zu zentralen Prinzipien zu gelangen, was zu einer linearen Entwicklung passen würde, ist ihm nicht möglich. Auch wenn Blue seine Aufmerksamkeit nur den Oberflächen zugewandt und immer Freude an dieser Sicht der Welt empfunden hat, so scheint ihm diese Methode keine verlässlichen Orientierungen zu ermöglichen, weshalb sich seine Subjektivität im weiteren Verlauf der Handlung langsam zu einem eigenen Raum, dem »Imgained Space«, weitet.

Auch Anna Blume im Roman *In the Country of Last Things* ist in eine tiefe persönliche Krise geraten: “At times my life seems nothing but a series of regrets, of wrong turnings, of irreversible mistakes. That is the problem when you begin to look back. You see yourself as you were, and you are appalled” (CLT, 39). Wie Zima formuliert, kommt es darauf an, „von einer Auffassung der Subjektivität als statischer Identität oder als ‚Zustand der völligen Beharrung‘ (Frank) abzurücken, um sich ein Subjekt vorstellen zu können, dessen Individualität als sozialisierte Natur, dessen Subjektivität als Kultur nur als *Prozesse* oder dynamische Einheiten denkbar sind.“¹¹⁸ Rückblickend stellt Anna Blume ihr ganzes Leben radikal in Frage. Resultat ist, dass sie ihr Leben als Kette von Kümmernissen, falschen Entscheidungen und

¹¹⁷ H.-G. Vester, *Die Thematisierung des Selbst in der postmodernen Gesellschaft*, 169.

¹¹⁸ P. Zima, *Theorie des Subjekts*, 42.

unwiderruflichen Fehlern begreift und entsetzt ist. Ihre Subjektivität ist nicht statisch, weil sie ihr früheres Ich in der Retrospektive nicht so empfindet wie sie es vermutlich damals empfunden hat. Der Ich-Erzähler in *The Locked Room* hat seine persönliche Krise ebenfalls nicht wirklich gemeistert, er spekuliert lediglich darüber, wenn dem so wäre:

It's possible that I would have worked my way out of this slump. Whether it was a permanent condition or a passing phase is still unclear to me. My gut feeling is that for a time I was truly lost, floundering desperately inside myself, but I do not think this means my case was hopeless. Things were happening to me. I was living through great changes, and it was still too early to tell where they were going to lead. (LR, 244)

Der Ich-Erzähler scheint zu lernen, „daß man nicht alles in Worte fassen kann, was man weiß, und dass ein Verstehen – »das Wissen wie man fortfährt« – nicht immer auf eine verbalisierte Weisung angewiesen ist,“¹¹⁹ jedenfalls kann er noch nicht sagen, wohin ihn seine Veränderungen führen werden. Über Entwicklungsrichtungen lässt sich dennoch spekulieren, denn wenn seine Krise nur eine vorübergehende Phase ist, dann wäre eine lineare Entwicklung seiner Subjektivität im Sinne von Habermas noch denkbar. Ist die Krise jedoch, vor allem in räumlicher Abgeschlossenheit, ein fortdauernder Zustand, so entsteht ein ähnliches Spannungsfeld, wie bei Blues Verlangen nach Intimität und dem Horror vor demselben, ein Spannungsfeld, in dem die Krise nicht gelöst werden kann und die Subjektivität darum zu einem verwirrenden Raum avanciert. Während der Ich-Erzähler in *The Locked Room* offen lässt, wohin ihn seine Veränderungen führen werden, hat sich für Quinn in *City of Glass* die Hoffnung auf eine kreative und lineare Kraft seiner Identitätskrise desillusioniert:

He did not think about his son very much anymore, and only recently he had removed the photograph of his wife from the wall. Every once in a while, he would suddenly feel what it had been like to hold the three-year-old boy in his arms - but that was not exactly thinking, nor was it even remembering. It was a physical sensation, an imprint of the past that had been left in his body, and he had no control over it. These moments came less often now, and for the most part it seemed as though things had begun to change for him. He no longer wished to be dead. At the same time, it cannot be said that he was glad to be alive. But at least he did not resent it. He was alive, and the stubbornness of this fact had little by little begun to fascinate him – as if he had managed to outlive himself, as if he were somehow living a posthumous life. He did not sleep with the lamp on anymore, and for many months now he had not remembered any of his dreams. (CG, 5)

Indem Quinn den Tod seiner Frau und seines Sohnes schwermütig als Abdruck der Vergangenheit in seinem Körper empfindet, offenbart er sich hier als Melancholiker. Wie Klibansky, Panofsky und Saxl formulieren, existiert seit dem „späten Mit-

¹¹⁹ Z. Bauman, *Unbehagen in der Postmoderne*, 296.

telalter [eine] betonte Unterscheidung zwischen Melancholie als Krankheit und Melancholie als ein in den Wurzeln menschlichen Daseins begründeter Gemütszustand [...].¹²⁰ Letzteres scheint bei Quinn vorzuliegen. Der Tod der Menschen, die ihm am meisten bedeuteten, löste seine Krise aus, womit seine Melancholie ein in den Wurzeln des menschlichen Daseins begründeter Gemütszustand ist. Immerhin wünscht Quinn nicht mehr, selbst tot zu sein, dennoch hat sich bei ihm eine Resignation eingestellt. Schließlich ist er auch nicht froh zu leben. Wenn sich der Tod seiner Frau und seines Sohnes wie ein Abdruck in seinem Körper festgeschrieben hat, dann hat sich die Melancholie zu einem dauerhaften Zustand entwickelt und als Reaktionsform verfestigt. Die bloße Tatsache seiner Existenz empfindet Quinn als hartnäckig, was andeutet, dass er nicht mehr allzu aktiv auf die Richtung seiner Entwicklung Einfluss zu nehmen scheint. Insofern könnte man von einer Handlungshemmung sprechen, die bei Quinn einen Reflexionsdrang auslöst, der an vielen Textstellen in *City of Glass* zu Tage tritt, hier in der Faszination über die Hartnäckigkeit der bloßen Existenz. Lepenies hat den Zusammenhang zwischen endgültiger Resignation, dauerhafter Melancholie, Handlungshemmung und Reflexionsdrang herausgearbeitet, der Quinns Identitätskrise gut beschreibt:

Melancholie ist ein Zustand der Psyche. Er bildet sich aus oder wird als ausgebildeter vorgegeben, wenn Resignation den Charakter der End»gültigkeit« angenommen hat [...]. Melancholie erscheint als dauerhaft und nicht auflösbar; in dem hier interessierenden Zusammenhang wird besonders jene Form der Melancholie bedeutsam, die gleichsam die verfestigte Reaktionsform auf »etwas« ist, was dem Menschen »zustößt«. In Begriffen der Psychopathologie wäre hier von exogener Melancholie zu sprechen. Handlungshemmung ist Ursache oder Folge, manchmal beides zugleich in dem Sinne, dass die erzwungene Handlungshemmung sich bis in Bereiche erstreckt, in die Macht »von außen« gar nicht gelangen kann. Damit zusammenhängend wuchert der Reflexionsdrang.¹²¹

Am Ende scheint Quinn einen kritischen Zustand jenseits der ursprünglichen Krise erreicht zu haben, denn eigentlich erinnert er sich nicht mehr an das schmerzliche Schlüsselerlebnis. Aber wenn in seinem Inneren ein versteinertes Abdruck des Todes übrig geblieben ist, so überlebt Quinn mehr als Toter, als dass er wirklich lebt, weshalb der Ausdruck »posthumes Leben« passend ist. „Den eigenen Tod leben, heißt jeglichem Projekt entsagen, heißt sich abfinden mit einer Verzweiflung, die so tief ist, daß in ihr keine Unterschiede mehr ausmachbar sind.“¹²² Dieses posthume Leben bewirkt auch Quinns Problem zu schreiben, von dem bereits die Rede war, denn „die Perspektive des Todes zersetzt die Wörter von innen her. Es gibt keinen Grund mehr, etwas Bestimmtes zu sagen, denn es wird bereits von der Möglichkeit seines Gegenteils erfaßt.“¹²³

¹²⁰ R. Klibansky u.a., *Saturn und Melancholie*, 29.

¹²¹ W. Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, 217.

¹²² P. Bürger, *Das Verschwinden des Subjekts*, 193.

¹²³ *Ibid.*, 193.

Die interpersonalen Beziehungskrisen, beruflichen Kreativitätskrisen und intrapersonalen Identitätskrisen sollen zum Abschluss dieses Kapitels noch einmal vor dem Hintergrund des hier relevanten Teils der zentralen Hypothese gesehen werden, nämlich dass die lineare Entwicklung der Subjekte, wie sie etwa Habermas beschreibt, bereits bei ihren physischen Bewegungen im »Experienced Space« in eine Subjektivität umzukippen beginnt, die mit Foucault als oberflächlicher Raum verstanden werden kann.

Bei der Auflösung der familiären Bindungen konnte noch ein eindeutiger linearer Fortschritt in der Entwicklung der Subjekte ausgemacht werden, weil die Protagonisten aus den retardierenden Bindungen der Familie entlassen werden und neue autonome Sphären entdecken. Für die Entstehung seelischer Krisen gilt das nicht mehr, auch wenn Krisen am Anfang dieses Kapitels im Sinne von Habermas nicht als Widerspruch zur linearen Entwicklung der Subjekte verstanden wurden. Der Grund, weshalb seelische Krisen in den Romanen Austers kaum einen linearen Fortschritt bedeuten, liegt darin, dass die Protagonisten Anstalten machen, ihren »Experienced Space« zu verlassen und damit beginnen, sich durch ihr Grübeln in einen »Imagined Space« zurückzuziehen. Analog dazu könnte man auch sagen, dass seelische Krisen eine einigermaßen zentrierte Subjektivität voraussetzen, wenn sie produktiv wirken sollen, was in einem vom »Imagined Space« durchdrungenen »Experienced Space« nicht der Fall ist. Zum Teil wünschen sich die Protagonisten den Rückzug. Es entsteht jedoch ein Spannungsfeld, weil sie nicht in der Lage sind, die mit dem Rückzug verbundenen Probleme zu lösen. Wenn sich die Krise dann zu einem fortdauernden Zustand mit endgültiger Resignation, dauerhafter Melancholie, Handlungshemmung und Reflexionsdrang etabliert, dann scheint die Subjektivität zu einem verwirrenden Raum zu werden, was im weiteren Verlauf der Interpretation zu präzisieren ist.

2.1.3 Die Gewalt von Schlüsselerlebnissen und zufälligen Ereignissen

Der Zufall spielt in seinen Romanen eine große Rolle, wie Auster selbst erklärt: “Chance is a part of reality: we are continually shaped by forces of coincidence, the unexpected occurs with almost numbing regularity in all our lives.”¹²⁴ Durch die Bedeutung, die er dem Zufall beimisst, erweist sich Auster als postmoderner Autor. „In postmodernen Verhältnissen ist der Lebensraum ein *komplexes System*. Nach Aussage der zeitgenössischen Mathematik unterscheiden sich komplexe Systeme von mechanischen Systemen [...] in zwei entscheidenden Aspekten. Erstens sind sie unvorhersehbar; zweitens werden sie nicht von statistisch signifikanten Faktoren kontrolliert [...]“¹²⁵ In diesem Kapitel sollen die unvorhersehbaren Zufälle in Hinblick auf den Teil der zentralen Hypothese interpretiert werden, wonach die lineare Entwicklung der Subjekte bereits bei ihren physischen Bewegungen im »Experienced Space« in eine oberflächliche Subjektivität umzukippen beginnt. Zu erwarten ist, dass das Schicksal selten vollständig in der eigenen Hand liegt, wodurch auch die lineare Entwicklung beeinträchtigt wird. Vor allem mit Hilfe philosophischer Sekundärliteratur (Marquard) und chaostheoretischer Sekundärliteratur (Wrobel) lässt sich der bloße Schicksalsbegriff differenzieren. In seinem philosophischen Essay *Apologie des Zufälligen* wendet sich Marquard gegen ein Programm der Absolutmachung des Menschen, das ihn als Resultat seiner Absichten und als handelndes Wesen, dem nichts mehr widerfährt, versteht.¹²⁶ Demgegenüber wertet Marquard den Zufall auf:

Wir Menschen sind stets mehr unsere Zufälle als unsere Wahl. Ich sage, wohlgemerkt, nicht: wir Menschen sind nur unsere Zufälle; ich sage nur: wir Menschen sind nicht nur unsere Wahl; und ich sage außerdem nur noch: wir Menschen sind stets mehr unsere Zufälle als unsere Wahl. Und erst recht sind wir Menschen stets mehr unsere Zufälle als unsere absolute Wahl und haben das zu akzeptieren; denn wir sind nicht absolut, sondern endlich.¹²⁷

In diesem Sinne offenbart sich die Gewalt des Zufalls in Austers *The Red Notebook* (1995), einer Sammlung von dreizehn autobiographischen Episoden, darunter auch die Geschichte, wie Austers Vater nur knapp der Gefahr eines umstürzenden Baumes entkommt:

One afternoon many years ago, my father`s car stalled at a red light. A terrible storm was raging, and at the exact moment his engine went dead, lighting struck a large tree by the side of the road. The trunk of the tree split in two, and as my father struggled to get the car started again (unaware that the upper half of the tree was about to fall), the driver of the car behind him, seeing what was about to happen, put his foot on the accelerator and pushed my father`s

¹²⁴ P. Auster, “Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory”, 287.

¹²⁵ Z. Bauman, *Ansichten der Postmoderne*, 226.

¹²⁶ O. Marquard, *Apologie des Zufälligen*, 119/120.

¹²⁷ *Ibid.*, 131/132.

car through the intersection. An instant later, the tree came crashing to the ground, landing in the very spot where my father's car had just been. What was very nearly the end of him proved to be no more than a dose call, a brief episode in the ongoing story of his life.¹²⁸

Austers Vater ist mehr durch den Zufall als durch seine eigene Wahl bestimmt, wobei die Gewalt des Zufalls durch die der Natur verkörpert wird. Der Zufall besteht aus dem unwahrscheinlichen Zusammentreffen mehrerer Ereignisse: Dem Sturm, der Autopanne, dem Umstürzen des Baumes und der Anwesenheit eines rettenden Helfers. Auch wenn Austers Vater mit einem blauen Auge davonkommt, belegt der Zufall die Endlichkeit des Lebens, denn der umstürzende Baum ist wie eine Mahnung, dass es jederzeit beendet werden kann. Um solchen Zufall nicht in die Nähe eines trivialen Schicksalsbegriffs zu bringen, wird im folgenden auch von Schlüsselerlebnissen und zufälligen Ereignissen gesprochen, die in dieser Reihenfolge interpretiert werden. Auffällig an dieser Textstelle ist ferner das Wort »Episode«, das gemeinhin ein nebensächliches Erlebnis kennzeichnet, aber auch eine eingeschobene Nebenhandlung, welche eine lineare Entwicklung der Handlung sowie der Subjektivität kompliziert. Damit könnte der Zufall in der rhizomatischen Odyssee zwei Funktionen besitzen. Im Sinne der Entstehung von Alternativen könnte der Zufall eine lineare Entwicklung beenden und neue anbahnen. Weniger produktiv gesehen, könnte der Zufall eine lineare Entwicklung auch gänzlich abbrechen, besonders wenn es sich um Schlüsselerlebnisse im Sinne von Schicksalsschlägen handelt.

Schlüsselerlebnisse beeinflussen das Leben der Protagonisten Austers beträchtlich, so wie im Fall von Nashe in *The Music of Chance* (1990). Auf seiner Fahrt durch die USA liest er den Zocker Jack Pozzi auf und baut mit ihm für zwei skurrile Millionäre eine riesige Mauer aus den Steinen eines irischen Schlosses. Nashe scheint Schlüsselerlebnisse geradewegs zu suchen, indem er mit den Millionären um sein Schicksal pokert und alles auf eine Karte setzt: "This was the first time he had seriously confronted what he was doing, and the force of that awareness came very abruptly – with a surging of his pulse and a frantic pounding in his head. He was about to gamble his life on that table, he realized, and the insanity of that risk filled him with a kind of awe."¹²⁹ Die Gewissheiten, dass Nashe seinem Tun zum ersten Mal ernsthaft ins Auge blickt und dass er um sein Leben spielt, legen es nahe, die Situation dem »Experienced Space« zuzuordnen. Nashe fordert sein Schicksal bewusst heraus, was für ihn scheinbar die einzige Möglichkeit ist, sich existentiell an seine Wurzeln zu fassen und etwas über sich selbst zu erfahren. Andererseits ist vom Irrsinn des Risikos, also von Unvernunft, die Rede. Das bewusste Prinzip der Intensivierung wird durch einen unbewussten Todestrieb verdrängt, was andeutet, dass Nashe sich nicht linear im Erfahrungsraum weiterentwickeln wird. "The world of

¹²⁸ P. Auster, *The Red Notebook*, 374; Quellenangaben aus diesem Text werden fortan mit »RN« abgekürzt.

¹²⁹ P. Auster, *The Music of Chance*, 90; Quellenangaben aus diesem Roman werden fortan mit »MC« abgekürzt.

freedom and chance events in the early part of the novel is translated into a world of restrictions and a fixed, determined course of action.”¹³⁰

Solche Schlüsselerlebnisse brechen, ähnlich wie in *The Red Notebook*, heftig und unerwartet wie eine Naturgewalt ein, wogegen Blue in *Ghosts* nichts unternehmen kann: “Blue goes to his office every day and sits at his desk, waiting for something to happen. For a long time nothing does, and then a man named White walks through the door, and that is how it begins”(G, 135). Blue geht jeden Tag in sein Büro und setzt sich an seinen Schreibtisch. Diese Regelmäßigkeit erlaubt es, die Situation zunächst dem alltäglichen Erfahrungsraum zuzuordnen. Wie Auster selbst glaubt, kann jener sich jedoch nicht dauerhaft etablieren. “I believe the world is filled with strange events. Reality is a great deal more mysterious than we ever give it credit for.”¹³¹ Als dann ein geheimnisvoller Mann namens White hereinkommt, fängt es an. Es ist sicherlich verfrüht, die Frage zu beantworten, was genau anfängt. Doch zu mindestens kann man vermuten, dass Verwicklungen als Abbruch der Linearität beginnen. Mit Hilfe der Chaostheorie könnte man sie besser verstehen.

Wenn ein noch so kleiner Einfluß auf ein System trifft, so kann dieses auf zweierlei Art reagieren. Entweder zeigt es sich unbeeinflusst und bleibt unverändert, der Einfluß erreicht in diesem Falle den kritischen Punkt des Umschlagens nicht, oder aber es wird von seinem Weg abgebracht, verliert seine Vorhersagbarkeit und seinen eindeutigen Verlauf und unterwirft sich dem Schmetterlingseffekt. In der Chaostheorie spielen diese Verzweigungsstellen, an denen ein System seine Richtung ändert, eine zentrale Rolle. Denn von ihnen lassen sich Aussagen ableiten über die zeitliche Entwicklung von komplexen Systemen, die durch Katalyse- und Synergie-Effekte gesteuert werden. Eine solche Verzweigung, die graphisch dargestellt einer Weggabelung ähnlich sieht, heißt in der Chaostheorie Bifurkation oder auch Phasenübergang.¹³²

Whites Erscheinen ist ein kleiner Einfluss auf das System des Lebens von Blue. Wenn alles anfängt, muss es seinen eindeutigen Verlauf verlieren und sich dem Schmetterlingseffekt unterwerfen. Insofern könnte man diese Situation als Bifurkation bezeichnen. Eine solche Bifurkation verdeutlicht, warum in der Einleitung dieser Arbeit die rhizomatische Ordnung beziehungsweise Unordnung der modernen Kausalität vorgezogen wurde.

Im Fall von Blue lässt sich noch nicht vorhersehen, wohin das Schlüsselerlebnis führen wird. „Ein zufallsbedingtes Scheitern in einem Bereich kann zum Erfolg in einem anderen Bereich führen.“¹³³ In *The Invention of Solitude* deutet sich jedoch an, dass Schlüsselerlebnisse in den Romanen Austers eher Negatives verheißen:

¹³⁰ T. Woods, “The Music of Chance”, 158.

¹³¹ P. Auster, “Interview with Joseph Mallia”, 278.

¹³² D. Wrobel, *Postmodernes Chaos – Chaotische Postmoderne*, 190.

¹³³ P. Zima, *Theorie des Subjekts*, 384.

The news of my father`s death came to me three weeks ago. It was Sunday morning, and I was in the kitchen preparing breakfast for my small son, Daniel. Upstairs my wife was still in bed, warm under the quilts, luxuriating in a few extra hours of sleep. Winter in the country: a world of silence, wood smoke, whiteness. My mind was filled with thoughts about the piece I had been writing the night before, and I was looking ahead to the afternoon when I would be able to get back to work. Then the phone rang. I knew instantly that there was trouble. (IS, 5/6)

Das Familienleben des Ich-Erzählers ist noch intakt, symbolisiert durch die Idylle des Landlebens. Auf dieser Grundlage kann er kreativ sein. Doch das plötzliche Läuten des Telefons verkündet den Schicksalsschlag vom Tod des Vaters. Was ihn anbetrifft, so zeigt sich, dass das Menschenleben für die absolute Wahl zu kurz ist. „Ganz elementar: die Menschen haben einfach nicht genug Zeit, das, was sie – zufälligerweise – schon sind, absolut zu wählen oder abzuwählen und statt seiner etwas ganz anderes und Neues zu wählen oder gar absolut zu wählen: ihr Tod ist stets schneller als ihre absolute Wahl.“¹³⁴ Was den Ich-Erzähler anbetrifft, so kennzeichnet das Läuten des Telefons als Schlüsselerlebnis einen Phasenübergang, der das intakte Familienleben, die ländliche Idylle und die kreative Arbeit beendet und eher chaotische Verwicklungen einleitet. Mit diesem Phasenübergang endet auch die lineare Entwicklung. Für den Ich-Erzähler in *The Invention of Solitude* läutet das Telefon, bei Blue in *Ghosts* und Walt Rawley in *Mr. Vertigo* betritt jeweils ein Fremder das Zimmer und bewirkt die Veränderung bringende Schlüsselerlebnis:

Every now and then, my habits led to medical inconveniences (a dose of the clap, a case of crabs), but nothing that put me out of commission for very long. It might have been a putrid way to live, but I was happy with the hand I`d been dealt, and my only ambition was to keep things exactly as they were. Then, in September 1939, just three days after the German Army invaded Poland, Dizzy Dean walked into Mr. Vertigo`s and it all started to come undone. (V, 254)

Es gibt für Rawley nichts, was ihn für längere Zeit außer Gefecht setzt, ein Anzeichen, dass die lineare Entwicklung seiner Subjektivität, auch wenn sie mit einem unsteten Lebenswandel verbunden ist, Bestand hat, bis der Baseballstar Dizzy Dean zufällig sein Lokal betritt. Dieses Schlüsselerlebnis ist für Rawley der Anfang vom Ende, was wiederum zeigt, dass Schlüsselerlebnisse bei Auster eher Negatives heißen. Ganz deutlich wird das beim Tod von Äsop und Mutter Sioux in *Mr. Vertigo*:

So we stood there helplessly behind the trees, watching the Ku Klux Klan do its work. A dozen men on a dozen horses pranced about the yard, a mob of yelping murderers with white sheets over their heads, and we were powerless to thwart them. They dragged Aesop and Mother Sioux out of the burning house, put ropes around their necks, and strung them up to the elm tree by the side of the road, each one to a different branch. Aesop howled, Mother Sioux said nothing, and within minutes they were both dead. My two best friends were mur-

¹³⁴ O. Marquard, *Apologie des Zufälligen*, 121.

dered before my eyes, and all I could do was watch, fighting back tears as Master Yehudi clamped his palm over my mouth. Once the killing was over, a couple of the Klansmen stuck a wooden cross in the ground, doused it with gasoline, and set it on fire. The cross burned as the house burned, the men whooped it up a little more, firing rounds of buckshot into the air, and then they all climbed onto their horses and rode off in the direction of Cibola. The house was incandescent by then, a fireball of heat and roaring timbers, and by the time the last of the men was gone, the roof had already given way, collapsing to the ground in a shower of sparks and meteors. I felt as if I had seen the sun explode. I felt as if I had just witnessed the end of the world. (V, 95/96)

Selbstverständlich ist der Klu Klux Klan nicht postmodern, wohl aber die Romane Austers. „Der postmoderne Geist scheint alles zu verurteilen und nichts vorzuschlagen. Zerstörung scheint das einzige Geschäft zu sein, von dem er etwas versteht, Destruktion die einzige Konstruktion, die er anerkennt.“¹³⁵ Der Mord an Äsop und Mutter Sioux, den er zudem mit ansehen muss, ist für Walt Rawley ein Schlüsselerlebnis, wie seine Reaktion zeigt. Er fühlt sich so, als hätte er die Sonne explodieren sehen und das Ende der Welt erlebt, was das Ende jeder linearen Entwicklung, auch der der Subjekte, einschließen würde; das Schlüsselerlebnis stellt wiederum eine Bifurkation dar, die die Linearität im »Experienced Space« beendet. Rawleys Leben wird nicht mehr gradlinig verlaufen können. Stattdessen nimmt es die Gestalt einer rhizomatischen Odyssee an, die weitere Schicksalsschläge beinhaltet. Jahre später wirft ihn der Tod seiner Frau fürchterlich aus der Bahn:

I spent twenty-three years with Molly - a good long run, I suppose, but not long enough. My plan was to grow old with her and die in her arms, but cancer came along and took her from me before I was ready to let go. First one breast went, then the other breast, and by the time she was fifty-five, she wasn't there anymore. The family did what it could to help, but it was an awful period for me, and I spent the next six or seven months in an alcoholic stupor. (V, 281)

Wenn Rawley vorhatte, mit seiner Frau alt zu werden und in ihren Armen zu sterben, drückt das relative Linearität aus. Aber dann kommt völlig unvermittelt der Krebs, wie es lapidar heißt. „Dieses Zufällige als »das, was auch anders sein könnte« und gerade nicht – oder nur wenig – durch uns änderbar ist, ist Schicksal: in hohem Grade negationsresistent und nicht oder kaum entrinnbar; [Marquard] möchte es das *Schicksalszufällige* nennen, das Schicksalhafte.“¹³⁶ Dieses Schicksalszufällige katalysiert Rawley in einen »Imagined Space«, wo er die nächsten sechs bis sieben Monate im Alkoholrausch deliriert.

Hypothetisch wurde angenommen, dass die lineare Entwicklung der Subjekte bereits bei ihren physischen Bewegungen im »Experienced Space« in eine oberflächliche Subjektivität umzukippen beginnt. Diese Hypothese kann in Hinblick auf

¹³⁵ Z. Bauman, *Ansichten der Postmoderne*, 7.

¹³⁶ O. Marquard, *Apologie des Zufälligen*, 128.

Schlüsselerlebnisse weitestgehend bestätigt werden, denn sie verheißen meist Negatives und bewirken einschneidende Veränderungen im Leben der Protagonisten. Insofern liegt ein Abbruch der linearen Entwicklung der Subjektivität vor. Mit Hilfe der Chaostheorie lässt sich dieser Moment weiter spezifizieren. Chaostheoretisch gesehen stellen Schlüsselerlebnisse nämlich eine Bifurkation dar, das heißt einen Phasenübergang als Abbruch linearer Entwicklungen und als Übergang in eine rhizomatische Odyssee. Die Hypothese nur weitestgehend bestätigen zu können, bedeutet, dass der Übergang in eine rhizomatische Odyssee erst beginnt und der »Imagined Space« noch eine geringere Rolle spielt. Im Folgenden wird zu untersuchen sein, ob sich für zufällige Ereignisse Ähnliches bestätigen lässt.

Thomas Effing in *Moon Palace* bestreitet die Wirksamkeit des Zufalls. "There are no coincidences. That word is used only by ignorant people" (MP, 104). Wenn Effing Recht hat und es kein zufälliges Zusammentreffen von Ereignissen gibt, dann wäre die logische Folge, dass hinter ihrem Zusammentreffen ein System beziehungsweise eine verborgene Absicht steht. Genau das bezweifelt der Feuerwehrmann Nashe in *The Music of Chance*: "You want to believe in some hidden purpose. You're trying to persuade yourself there's a reason for what happens in the world. I don't care what you call it – God or luck or harmony – it all comes down to the same bullshit. It's a way of avoiding the facts, of refusing to look at how things really work" (MC, 139). Nashe hält den Glauben an eine verborgene Absicht für Unsinn. Damit hat auch Gott keinen Platz mehr in der Welt. „Gott hat sich aus der Welt zurückgezogen, hat sie der Gewalt und Nichtigkeit ihrer Handlungen und Werke überlassen. Die Geschichte der Menschheit verläuft nicht anders als die der Tiere oder Sterne, ist ein Gemisch aus Zufall und Notwendigkeit, die beide blind sind.“¹³⁷ Mit dem Glauben an einen Grund weicht man laut Nashe den Tatsachen nur aus. Wie diese wirklich liegen, wird in dieser Textstelle nicht ausgeführt. An anderen Stellen des Romans, dem Titel entsprechend, wird jedoch deutlich, dass Auster den Zufall als Ordnungsprinzip anstelle des Glaubens an verborgene göttliche Absichten setzt, was vermutlich die Abkehr von einer linearen Entwicklung der Subjektivität einschließen würde. "In his novel *The Music of Chance*, Auster presents his basic concern with the notion of chance as a meditation on liberty and determinism."¹³⁸

For one whole year he did nothing but drive, traveling back and forth across America as he waited for the money to run out. He hadn't expected it to go on that long, but one thing kept leading to another, and by the time Nashe understood what was happening to him, he was past the point of wanting it to end. Three days into the thirteenth month, he met up with the kid who called himself Jackpot. It was one of those random, accidental encounters that seem to materialize out of thin air - a twig that breaks off in the wind and suddenly lands at your feet. Had it occurred at any other moment, it is doubtful that Nashe would have opened his mouth. But because he had already given up, because he figured there was nothing to lose

¹³⁷ J. F. Lyotard, *Postmoderne Moralitäten*, 152.

¹³⁸ B. Herzogenrath, *An Art of Desire*, 159.

anymore, he saw the stranger as a reprieve, as a last chance to do something for himself before it was too late. And just like that, he went ahead and did it. Without the slightest tremor of fear, Nashe closed his eyes and jumped. (MC, 1)

Frank versteht „unter Subjektivität die *allgemeine* Struktur einer selbstbewußten Spontanität, wie sie *allen* Menschen gemeinsam ist.“¹³⁹ In der Tat könnte Nashes Verhalten, ein Jahr lang kreuz und quer durch Amerika zu fahren, als spontan beschrieben werden, wodurch ihm auch das Prädikat, ein Subjekt zu sein, zugeschrieben werden müsste. Auf der anderen Seite ist seine Spontanität nicht selbstbewusst, denn er plant seine Reise nicht, sondern wartet passiv auf das, was passiert, wenn sein Geld ausgeht. Insofern ist es Nashe auch nicht möglich, sich räumlich und zeitlich zu verorten¹⁴⁰ und seine Subjektivität dadurch zu zentrieren; die Bewegung im Raum symbolisiert eine in Bewegung geratene Subjektivität. “The disappearance of all his money and with it, his potential for freedom, he objectifies the nature of autonomy and dependence in the clinical reduction of his freedom and capacities, to ten one-thousand-dollar notes.”¹⁴¹ Nashe ersetzt das Selbstbewusstsein durch den Glauben an die Macht zufälliger Ereignisse. Indem er passiv darauf wartet, dass sein Geld ausgeht, macht er sich für das Schicksal anfällig, bis schließlich eine Kette von Ereignissen in Gang gesetzt wird, die sich nicht mehr aufhalten lässt. „Das Leben wird von seinen Benutzern (eine bemerkenswerte Formulierung von Georges Perec) wie ein Fluss von Ereignissen gelebt, die weder unvermeidlich noch ganz zufällig sind.“¹⁴² Zu dieser Kette gehört auch die zufällige Begegnung mit dem jungen Spieler Jack Pozzi. Diese Hingabe an den Zufall berührt sowohl Freiheit als auch Determinismus, Freiheit insofern, als dass Nashe ungebunden ist. Determinismus deutet sich hingegen an, da die Kette von Ereignissen Schlag auf Schlag kommt, ohne dass Nashe etwas dagegen tun könnte. “[Nashe is] a prisoner. He`s imprisoned in his own desire for what he construes to be a notion of freedom. But freedom isn`t possible for him until he stops and plants himself somewhere and takes on responsibility for something, for some other person.”¹⁴³ Weil Nashes Freiheit zwischen der möglichen Spontanität und dem mangelnden Selbstbewusstsein widersprüchlich ist, bildet sich eine narzisstische Subjektivität heraus. “Nashe`s experience of autonomy is thus only an effect of a ‘rush of narcissistic images,’ and of its speed.”¹⁴⁴

Ungeachtet der gelegentlichen Illusionen über seine Allmacht ist der Narziß zur Bestätigung seiner Selbstachtung auf andere angewiesen. Ohne bewunderndes Publikum kann er nicht leben. Seine scheinbare Freiheit von familiären Bindungen und institutionellen Zwängen befähigt ihn keineswegs, auf eigenen Füßen zu stehen oder sich seiner Individualität zu freu-

¹³⁹ M. Frank, *Die Unhintergebarkeit von Individualität*, 26.

¹⁴⁰ T. Woods, “The Music of Chance”, 148.

¹⁴¹ *Ibid.*, 148.

¹⁴² Z. Bauman, *Unbehagen in der Postmoderne*, 220.

¹⁴³ D. Barone, “Introduction”, 12.

¹⁴⁴ B. Herzogenrath, *An Art of Desire*, 176.

en. Im Gegenteil: sie trägt zu seiner Unsicherheit bei, die er nur überwinden kann, wenn er sein »grandioses Ich« in der Aufmerksamkeit anderer reflektiert sieht [...].¹⁴⁵

Für Nashe trifft zu, dass er zur Bestätigung seiner Selbstachtung auf andere, genauer auf den jüngeren Pozzi, angewiesen ist, für den er zu einer Vaterfigur wird. Ferner hat er sich von seinen familiären Bindungen gelöst, ohne seine Subjektivität konsolidieren zu können. Sie bleibt ein Problem. Schließlich sieht er in Pozzi die letzte Gelegenheit, etwas für sich zu tun, ehe es zu spät ist. Das Primärzitat aus *The Music of Chance* ermöglicht eine facettenreiche Interpretation. Für die Hypothese lässt sich festhalten, dass sich Nashe auf den Zufall verlässt und seine lineare Entwicklung im »Experienced Space« dadurch beendet; eine rhizomatische Odyssee könnte folgen.

Während Thomas Effing in *Moon Palace* die Wirksamkeit des Zufalls bestreitet, ist er für Quinn in *City of Glass* wirklich:

It was a wrong number that started it, the telephone ringing three times in the dead of night, and the voice on the other end asking for someone he was not. Much later, when he was able to think about the things that happened to him, he would conclude that nothing was real except chance. But that was much later. In the beginning, there was simply the event and its consequences. Whether it might have turned out differently, or whether it was all predetermined with the first word that came from the stranger's mouth, is not the question. The question is the story itself, and whether or not it means something is not for the story to tell. (CG, 3)

Was mit einer falschen Nummer alles anfängt, wird zunächst nicht ausgeführt. Fest steht jedoch, dass Quinn nur den Zufall für wirklich hält und sich ihm unterordnet; er handelt nicht aktiv, sondern lässt etwas mit sich geschehen, wiederum ein Anzeichen, dass die bewusste lineare Entwicklung der Subjektivität endet. Wenn am Anfang nur die Ereignisse und seine Folgen sind, scheint danach eine komplexere Ereigniskette in Gang gesetzt zu werden. "In other words, the beginning, and much that transpires after the beginning, is pure chance, not the fortuitous coincidence that we typically encounter in detective stories."¹⁴⁶ Im Sinne der Komplexität kann auch das Läuten des Telefons als Bifurkation bezeichnet werden. „Bifurkation ist [...] verantwortlich für die Entwicklung komplexer Systeme sowie für ihre Verschränkungen, außerdem markiert sie die schöpferische Kreativität, die im Chaos enthalten ist.“¹⁴⁷

Die vorigen Primärzitate legen eine Verbindung zwischen dem Schicksal und dem Zufall nahe; der Zufall ist die postmoderne Konkretisierung des Schicksals. So bringt es auch Quinn zum Ausdruck: "Was 'fate' really the word he wanted to use? It seemed like such a ponderous and old-fashioned choice. And yet, as he probed more

¹⁴⁵ C. Lasch, *Das Zeitalter des Narzißmus*, 27.

¹⁴⁶ M. Sorapure, "The Detective and the Author", 74.

¹⁴⁷ D. Wrobel, *Postmodernes Chaos – Chaotische Postmoderne*, 193.

deeply into it, he discovered that was precisely what he meant to say. Or, if not precisely, it came closer than any other term he could think of. Fate in the sense of what was, of what happened to be” (CG, 111). Quinn, als postmodernes Subjekt, findet das Wort »Schicksal« altmodisch, aber dennoch passend, weil es sich mit dem Zufall verbinden lässt. Das Aufgehen des Schicksals im Zufall wird sich dabei, ähnlich wie bei den Schlüsselerlebnissen, mit Hilfe der Chaostheorie weiter differenzieren lassen. Schicksal als Zufall konkretisiert zeigt sich auch in *Moon Palace*:

In the end, the problem was not grief. Grief was the first cause, perhaps, but it soon gave way to something else - something more tangible, more calculable in its effects, more violent in the damage it produced. A whole chain of forces had been set in motion, and at a certain point I began to wobble, to fly in greater and greater circles around myself, until at last I spun out of orbit.(MP, 19)

Die Trauer markiert einen Schicksalsschlag. Doch indem etwas Greifbares entsteht, mit einer Kette von Gewalten, zeigt sich, dass Schicksal nicht bloß Richtungslosigkeit bedeutet, sondern dass es in dieser Richtungslosigkeit möglicherweise eine rhizomatische Systematik geben kann. Systematik insofern, als dass eine Kette vorliegt und Rhizomatik, weil von Gewalten im Plural die Rede ist. Im Sinne der Bifurkation entsteht also nicht nur ein komplexes und chaotisches System, sondern es schält sich, wie beim Schmetterlingseffekt, eine Ordnung aus dem Chaos heraus. „Hinter dem Chaos verbirgt sich eine Ordnung, die sich nur als Zufälligkeit maskierte.“¹⁴⁸ Aus philosophischer Sicht stellt auch Marquard eine Ordnung im Zufälligen fest. „Daß das Zufällige ausschließlich das Beliebige sei, justament das stimmt nicht.“¹⁴⁹ Bemerkenswert an dieser Textstelle ist ferner, dass Marco Fogg in *Moon Palace* in immer größeren Kreisen um sich selbst fliegt, was zeigt, dass er seinen »Experienced Space« und damit seine zentrierte Subjektivität, die auch Linearität ermöglicht, verlässt.

Wenn, wie in *Moon Palace*, eine Kette von Gewalten in Gang gesetzt wird, treibt das Subjekt richtungslos umher, ohne Einfluss nehmen zu können. Auch in *The Locked Room*, wie vorher im Fall von Quinn, geschieht etwas mit den Subjekten, ohne dass sie bestimmend eingreifen können: “In general, live seem to veer abruptly from one thing to another, to jostle and bump, to squirm. A person heads in one direction, turns sharply in mid-course, stalls, drifts, starts up again. Nothing is ever known, and inevitably we come to a place quite different from the one we set out for” (LR, 251). Wenn nichts jemals vorherzusehen ist und wir unvermeidlich an einen ganz anderen Ort gelangen als den, zu dem wir aufgebrochen sind, dann kann der Weg des Menschen nur der einer rhizomatischen Odyssee sein, für die eine lineare Entwicklung der Subjekte nicht mehr gilt. Ferner findet auf einer solchen Odyssee eine fortschreitende Umwandlung regelmäßigen Verhaltens in Chaos statt. Im Sinne der Chaosthe-

¹⁴⁸ D. Wrobel, *Postmoderne Chaos – Chaotische Postmoderne*, 184.

¹⁴⁹ O. Marquard, *Apologie des Zufälligen*, 127/128.

orie handelt es sich dann um einen seltsamen Attraktor. „Er beschreibt denjenigen Prozeß, in dem sich Störungen solange verstärken und addieren, bis das System endlich zusammenbricht.“¹⁵⁰ Insofern ist in dieser Textstelle die Rede davon, dass der Mensch gestoßen und gerüttelt wird.

Wenn das Leben keine klare Richtung kennt, setzen zufällige Ereignisse multiple Wirkungen in Gang, denen auch Sophie Fanshawe in *The Locked Room* ausgesetzt ist: “‘It`s strange,’ she said, ‘strange how things in life turn out. Form one moment to the next, you never know what`s going to happen. [...] You can`t keep up with what happens. You can`t even imagine it’”(LR, 261). Da man nicht weiß, was von einem Augenblick zum nächsten geschieht, kann man auch keinem Ziel folgen. Das betont Auster auch in einem Interview. “From one moment to the next, anything can happen. Our life-long certainties about the world can be demolished in a single second.”¹⁵¹

Die Hingabe an den Zufall darf in den Romanen Austers jedoch nicht zu einseitig gesehen werden; sie hat zwei Gesichter. Einerseits zeugt sie von einer destruktiven Passivität, weil die Subjekte etwas mit sich geschehen lassen. Andererseits ist sie eine selbstbestimmte Wahl, so dass sich die Hingabe an den Zufall wie eine bewusste und produktive Methode darstellt. Der Zufall erscheint als beides: „als Befreiung und Bedrohung, als Chance und als Risiko. [...] Wie sie kann er sowohl produktiv als auch destruktiv wirken und zeugt von der globalen Ambivalenz der Subjektivität, die sich zwischen dem Pol des Aufbaus und dem des Zerfalls bewegt.“¹⁵² Allerdings sind die Subjekte nicht mehr ausschließlich selbstbewusst, ihr Selbstbewusstsein erstreckt sich nur auf die Option, den Zufall wählen zu können. Diesen Aspekt verdeutlichen zwei Textstellen in *Moon Palace* und *In the Country of Last Things*. Marco Fogg ist sich unsicher, was er tun soll. “I had no clear idea of what I was going to do. When I left my apartment on the first morning, I simply started walking, going wherever my steps decided to take me. If I had any thought at all, it was to let chance determine what happened, to follow the path of impulse and arbitrary events” (MP, 50/51). Fogg hat die Hingabe an den Zufall zu einer Methode erhoben. Der Zufall soll entscheiden, was mit ihm passiert. Auffällig ist auch, dass die Macht des Zufalls vorbereitet wird, denn Fogg verharrt passiv und hat keine klare Vorstellung davon, was er tun soll. Eine solche Provokation des Zufalls war schon vorher bei Nashe der Fall, der solange passiv wartet, bis ihm das Geld ausgeht. „Auf paradoxe Weise beansprucht der Zufall neue Aufmerksamkeit: er wird strukturell erzwungen und macht dennoch Hoffnung auf die Offenheit des Spontanen, entmutigt und verheißt dennoch neue Einsichten.“¹⁵³ Auch Anna Blume im Roman *In the Country of Last Things* arbeitet nach dem Prinzip »Zufall«:

¹⁵⁰ D. Wrobel, *Postmodernes Chaos – Chaotische Postmoderne*, 189.

¹⁵¹ P. Auster, “Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory”, 289.

¹⁵² P. Zima, *Theorie des Subjekts*, 386.

¹⁵³ K. Lüscher, „Familie und Familienpolitik im Übergang zur Postmoderne“, 35.

If I happened to find something, it was always because I had stumbled onto it by accident. Chance was my only approach, the purely gratuitous act of seeing a thing with my own eyes and then bending down to pick it up. I had no method as the others seemed to have, no way of knowing in advance where to go, no sense of what would be where and when. (CLT, 35)

Anna Blume ist gezwungen, wie alle anderen Bewohner der Stadt, nach Sperrmüll zu suchen, um überleben zu können. Den Zufall bezeichnet sie als ihre Arbeitsmethode. Diese Methode zeichnet sich dadurch aus, dass es unmöglich ist, das Ziel im Voraus abzusehen. Markiert man Annas Status quo als einen Punkt in einem Koordinatensystem, so ist darüber hinaus kein zweiter Punkt verfügbar, da kein Ziel abzusehen ist. So kann man keine Gerade als Verbindung zweier Punkte ziehen. Dieses Bild aus der Mathematik zeigt, dass auch hier die lineare Entwicklung der Subjektivität abbricht, wenn der Zufall ins Spiel kommt.

Der Hingabe an den Zufall und seine Aufwertung zu einer Methode bewirken komplexe, rhizomatische Ereignisketten, die dem Einfluss der Protagonisten nicht mehr zugänglich sind. Weil der klassische Gegensatz von Ordnung und Chaos in der Postmoderne aufgehoben ist und Chaos durchaus produktiv sein kann, sind auch zufällige Ereignisse in den Romanen Austers nicht nur destruktiv; paradoxerweise tragen sie auch zur Würde der Protagonisten bei. „Zur Würde des Menschen gehört, dass er das Zufällige leiden kann; und zu seiner Freiheit gehört die Anerkennung des Zufälligen.“¹⁵⁴ Genau diese mit dem Zufall verbundene Würde tangiert Auster in *The Red Notebook*: “What I do know is that his uncle kept his leg - and that once the war was over, he moved to America to begin a new life. Somehow or other (the circumstances are obscure to me), he wound up as an insurance salesman in Chicago”(RN, 351). Schlüsselerlebnisse und zufällige Ereignisse haben das Leben des Onkels durcheinandergewirbelt. Trotzdem ist er wieder auf beiden Beinen gelandet, hat einen Job gefunden und scheint damit seine Würde behalten zu haben. Ob die durch den Zufall ausgelösten komplexen Ereignisketten immer zu derart positiven Ergebnissen führen, wird durch die Interpretation des weiteren Verlaufs der Odyssee der Protagonisten noch zu klären sein.

Die lineare Entwicklung der Subjekte sollte bereits bei ihren physischen Bewegungen im »Experienced Space« in eine oberflächliche Subjektivität umkippen. Wie bei den Schlüsselerlebnissen, so kann diese Hypothese auch für die zufälligen Ereignisse weitestgehend verifiziert werden. Lediglich der »Imagined Space« ist noch nicht so ausgearbeitet, weil Schlüsselerlebnisse und zufällige Ereignisse aus dem alltäglichen Erfahrungsraum heraus geschehen und zunächst ihn betreffen. Die Protagonisten Austers ersetzen das Selbstbewusstsein, mit der Option aktiv handelnd in den Verlauf der Dinge eingreifen zu können, durch den Glauben an die Macht zufälliger Ereignisse. Der Zufall wird bei ihnen zu einem Ordnungsprinzip und zu einer Methode. Da sie sich auf ihn verlassen, können sie nicht mehr in die folgenden Er-

¹⁵⁴ O. Marquard, *Apologie des Zufälligen*, 132.

eignisketten eingreifen, die aus der Hingabe an das Schicksal resultieren. Das bedeutet zugleich das Ende der linearen Entwicklung der Subjektivität. Da die Protagonisten den komplexen Ereignisketten ausgeliefert sind, anstatt als selbstbewusst handelnde Subjekte in Erscheinung zu treten, ist für die folgenden Kapitel zu erwarten, dass sie sich auf eine rhizomatische Odyssee begeben. Auf dieser Odyssee, die spezifisch für die Postmoderne sein könnte, wird der »Imagined Space« eine immer größere Rolle spielen.

2.1.4 Die Entwicklung einer Leidenschaft

Nachdem im vorigen Kapitel festgestellt wurde, dass Schlüsselerlebnisse und zufällige Ereignisse die lineare Entwicklung der Subjektivität abbrechen, ohne dass eine oberflächliche Subjektivität im »Imagined Space« in direkter Folge entsteht, soll in diesem Kapitel besonders darauf geachtet werden, ob diese Raumdimension bei der Entstehung einer Leidenschaft bereits eine größere Rolle spielt. Es hat nämlich den Anschein, als fühlten sich die Protagonisten Austers dazu berufen, mit großer Leidenschaft bestimmte Aufgaben, Aufträge und Missionen zu erfüllen. Diesbezüglich stellt sich die Frage, ob Leidenschaften nicht grundsätzlich dem Wesen der Postmoderne widersprechen, denn Leidenschaften zu verfolgen setzt universelle Wahrheiten voraus, denen etwa Foucault äußerst skeptisch gegenüber steht.¹⁵⁵ Wenn universelle Wahrheiten nämlich nicht existieren, machen Leidenschaften auch keinen Sinn und schlagen in sinnlose Obsessionen um, in Leidenschaften ohne Ziel. Solche Leidenschaften sollen im Folgenden nach dem Grad der Obsession, mit denen die Protagonisten sie verfolgen, untersucht werden.

Im einfachsten Fall trachten Austers Protagonisten danach, ihrem Leben durch eine Aufgabe einen neuen Sinn zu geben, so wie Maria Turner in *Leviathan*:

When she saw her father in Chicago a few months after that, she told him that she had finally found something she liked doing. She showed him some of her photographs, and on the strength of those early attempts, he offered to make a bargain with her. If she went on taking photographs, he said, he would cover her expenses until she was in a position to support herself. It didn't matter how long it took, but she wasn't allowed to quit. That was the story she told me in any case, and I never had grounds to disbelieve it. All during the years of our affair, a deposit of one thousand dollars showed up in Maria's account on the first of every month, wired directly from a bank in Chicago. (L, 62)

Dass Maria Turner eine neue Aufgabe sucht, um ihrem Leben einen neuen Sinn zu verleihen, ist im Prinzip nicht bemerkenswert. Interessant ist jedoch, dass sie auf Geheiß ihres Vaters dabei nicht aufgeben darf. Bleibt sie standhaft, so besteht allerdings die Gefahr, dass die neue Aufgabe zu einer krankhaften Leidenschaft wird. Darüber hinaus birgt die Fotografie als Leidenschaft eine Tücke, denn „die stetige Zunahme konservierter Bilder untergräbt unseren Realitätssinn. Wie Susan Sontag in ihrem Essay über die Fotografie bemerkt hat, hat sich »die Realität immer mehr dem angeglichen, was uns Kameras von ihr zeigen«. Wir mißtrauen unseren Wahrnehmungen so lange, bis die Kamera sie verifiziert hat.“¹⁵⁶ Maria Turner könnte also, wie viele Protagonisten Austers, Probleme mit ihrer Wahrnehmung bekommen, was insofern relevant ist, als dass die perzeptiven Veränderungen im »Perceived Space«

¹⁵⁵ P. Rabinow, "Introduction", 4.

¹⁵⁶ C. Lasch, *Das Zeitalter des Narzißmus*, 71/72.

als Übergang zwischen der linearen Entwicklung im »Experienced Space« und der oberflächlichen Subjektivität im »Imagined Space« fungieren.

Den Ich-Erzähler in *The Invention of Solitude* packt der Drang, über seinen verstorbenen Vater zu schreiben:

Even before we packed our bags and set out on the three hour drive to New Jersey, I knew that I would have to write about my father. I had no plan, had no precise idea of what this meant. I cannot even remember making a decision about it. It was simply there, a certainty, an obligation that began to impose itself on me the moment I was given the news. (IS, 6)

Dieser Drang scheint auf dem ersten Blick beruflicher Natur zu sein. Auf dem zweiten Blick fallen zwei Aspekte ins Auge. Zum einen hat der Ich-Erzähler dafür keinen präzisen Plan, und zum anderen betrachtet er diesen Drang als eine Verpflichtung, die nicht er sich auferlegt, sondern die sich ihm auferlegt. Hier tritt wieder das zufällige Schicksal auf, dem der Protagonist eher passiv folgt. Aus der Verpflichtung einerseits und der Planlosigkeit andererseits entsteht eine explosive Mischung, denn wenn der Ich-Erzähler etwas tun muss, ohne ein Ziel zu haben, kann die Entwicklung seiner Subjektivität im alltäglichen Erfahrungsraum nicht mehr linear sein, sondern wird sich, einer rhizomatischen Odyssee gleich, in einem »Imagined Space« verstricken.

In der *New York Trilogy* macht Auster Gebrauch vom Genre des Detektivromans, um dieses Genre sogleich in postmoderner Weise wieder zu überarbeiten, denn nur am Anfang sind die Aufträge der Detektive eindeutig, so bei Quinn:

‘I want you to watch [Peter’s father] carefully. I want you to find out what he’s up to. I want you to keep him away from Peter.’ ‘In other words, a kind of glorified tail job.’ ‘I suppose so.’ ‘I think you should understand that I can’t prevent Stillman from coming to this building. What I can do is warn you about it. And I can make it my business to come here with him.’ ‘I understand. As long as there’s some protection.’ ‘Good. How often do you want me to check in with you?’ ‘I’d like you to give me a report every day. Say a telephone call in the evening, around ten or eleven o’clock.’ (CG, 29)

Durch die Wahl der Verben »watch«, »find out« und »keep away« wird der Auftrag operationalisiert, und auch die Kommunikation zwischen Auftraggeber und Detektiv wird präzise festgelegt. Dementsprechend reagiert Quinn mit Tatendrang. “You’ve hired me to do a job, and the sooner I get on with it the better” (CG, 24). Doch bald treten massive Unsicherheiten anstelle des Tatendrangs, was sich nicht nur bei Quinn, sondern auch an Blue in *Ghosts* deutlich ablesen lässt:

The case seems simple enough. White wants Blue to follow a man named Black and to keep an eye on him for as long as necessary. While working for Brown, Blue did many tail jobs, and this one seems no different, perhaps even easier than most. Blue needs the work, and so he listens to White and doesn’t ask many questions. He assumes it’s a marriage case and that White is a jealous husband. White doesn’t elaborate. He wants a weekly report, he says, sent

to such and such a postbox number, typed out in duplicate on pages so long and so wide. A cheque will be sent each week to Blue in the mail. White then tells Blue where Black lives, what he looks like, and so on. When Blue asks White how long he thinks the case will last, White says he doesn't know. Just keep sending the reports, he says, until further notice. (G, 135)

Blues Auftrag scheint einfach zu sein, und genau wie bei Quinn wird das Verhältnis zwischen Auftraggeber und Detektiv exakt geregelt. Doch der Schein der Einfachheit trügt, symbolisiert durch die Verwirrung, die die diversen Farbnamen der Figuren stiftet. Am Ende bleibt White hinsichtlich der Dauer des Auftrags vage, was als Hinweis auf ein Ende jeglicher linearen Entwicklung gedeutet werden kann, denn wenn es kein Ende gibt, kann es auch keine Linearität mehr geben. Blue mutmaßt nicht zu Unrecht, dass diese Beschattung anders sein wird. Handfeste Detektivarbeit im »Experienced Space« braucht er nicht zu leisten, aber ob die Beschattung Blacks leichter sein wird, bleibt fraglich, weil Blue hinsichtlich des Verweises auf sich selbst unerfahren ist. Dass Schwierigkeiten anstehen, wenn die Aufträge der Detektive den alltäglichen Erfahrungsraum nicht mehr betreffen, offenbart sich spätestens beim Erzähler in *The Locked Room*. Er empfindet seinen Auftrag gar nicht mehr als detektivisch und die analytische Ratio, mit der ein Ermittler einen Fall löst, ist ihm völlig abhanden gekommen:

Everything had been reduced to a single impulse; to find Fanshawe, to speak to Fanshawe, to confront Fanshawe one last time. But I could never take it farther than that, could never pin down an image of what I was hoping to achieve by such an encounter. Fanshawe had written that he would kill me, but that threat did not scare me off. I knew that I had to find him - that nothing would be settled until I did. (LR, 268/269)

Der selbst gewählte Auftrag, Fanshawe zu finden, hat seine präzisen Konturen verloren. Schließlich hat der Ich-Erzähler keine klaren Vorstellungen entwickeln können, wie Fanshawe ausfindig zu machen ist. Auffällig an dieser Textstelle ist die häufige Verwendung des Personalpronomens »I«. Es impliziert, dass die Suche nach Fanshawe zur Suche nach sich selbst geworden ist; Gegenstand des Auftrags ist in Wirklichkeit der Ich-Erzähler selbst. „Die Suche nach der eigenen Identität, nach einem eigenen wahren Selbst ist heute als Problemvorgabe geradezu populär geworden. [...] Die Entfaltung und Aufrechterhaltung der Identität als Person durch eine treuliche und pflichtbewußte Erfüllung der Erwartungen, welche gesellschaftlich definierte Rollenzuschreibungen an das Individuum herantragen, ist in der gegenwärtigen gesellschaftlichen Situation hoch problematisch geworden.“¹⁵⁷ Der Ich-Erzähler hat in obsessiver Weise alles auf einen Wunsch reduziert, nämlich Fanshawe zu finden. Dass nichts erledigt sein wird, bis er ihn findet, belegt, wie problematisch die Entfaltung und Aufrechterhaltung der Subjektivität geworden ist. Stellt sie

¹⁵⁷ M. Wehrspau, „Alternative Lebensformen und postmoderne Identitätskonstitution“, 162/163.

sich als Problem dar, das nicht im alltäglichen Erfahrungsraum zu lösen ist, wird sie sich notgedrungen in einen, wie auch immer gearteten, »Imagined Space« verlagern.

Ben Sachs in *Leviathan* geht ähnlich obsessiv an seine Aufgabe heran, auch wenn er kein Detektiv ist: "It didn't matter to him how long he had to sit there. Talking to this woman had become the sole task of his life now, and until that happened, it was as though time had stopped for him, as though nothing could exist but the suspense of waiting" (L, 170). Äußere Umstände aus dem alltäglichen Erfahrungsraum, wie die Dauer des Wartens, haben für Sachs an Bedeutung verloren. Der Zusammenhang der äußeren Handlung löst sich auf, das Zeitgefühl schwindet, so leidenschaftlich verfolgt er seine Aufgabe. Im Rahmen dieser Leidenschaft wird Druck auf Sachs' Subjektivität ausgeübt. Er entsteht dadurch, dass für ihn nichts anderes existiert als die Spannung des Wartens. Ähnlich wie der Ich-Erzähler in *The Locked Room* sucht Sachs jemanden, aber wenn es die einzige Aufgabe in seinem Leben geworden ist, diese Frau zu finden, geht es Sachs in Wirklichkeit um sich selbst. „[Der Mensch] kann eine immer subtilere Innenwelt ausbilden, die sich vom Zusammenhang mit Handlung überhaupt löst. Das Innere wird zu einem Reich folgenreicher Phantasie oder folgenschwerer Obsessionen.“¹⁵⁸

Folgenschwere Obsessionen hat auch Anna Blume im Roman *In the Country of Last Things* entwickelt. Sie ist ausgezogen, um ihren Bruder William zu suchen, aber letztlich bei sich selbst gelandet:

You remember what you said to me before I left. William has disappeared, you said, and no matter how hard I looked, I would never find him. Those were your words. And then I told you that I didn't care what you said, that I was going to find my brother. And then I got on that terrible boat and left you. How long ago was that? I can't remember anymore. Years and years, I think. But that is only a guess. I make no bones about it. I've lost track, and nothing will ever set it right for me.(CLT, 2)

Annas Obsession besteht darin, dass sie allen guten Ratschlägen zum Trotz William finden will. Dass sie damit Anstalten macht, den »Experienced Space« zu verlassen, zeigt ihr schwindendes Zeitgefühl. Mit dem »Experienced Space« gibt Anna auch die lineare Entwicklung ihrer Subjektivität auf. Nicht umsonst gesteht sie ein, dass sie abdriftet, ein Phänomen in der Postmoderne, das auch Bauman konstatiert:

Wie erwähnt, ist es ein weitverbreitetes Charakteristikum heutiger Männer und Frauen unseres Gesellschaftstyps, immerfort mit einem ungelösten »Identitätsproblem« zu leben. Sie leiden, so könnte man sagen, unter einem chronischen Mangel an Ressourcen, mit deren Hilfe sie sich eine wirklich beständige, dauerhafte Identität aufbauen, diese verankern und am Abdriften hindern können.¹⁵⁹

¹⁵⁸ R. Safranski, *Das Böse*, 106/107.

¹⁵⁹ Z. Bauman, *Unbehagen in der Postmoderne*, 51.

Der Abbruch der linearen Entwicklung ist evident und wenn die Subjekte in diesem Zusammenhang keine dauerhafte Identität aufbauen können, stellt sich die Frage, was an diese Stelle tritt. Nach der zentralen Hypothese sollte es die oberflächliche Subjektivität im »Imagined Space« sein. Was das genau bedeutet, wird im weiteren Verlauf der Arbeit zu präzisieren sein. Am Beispiel von Nashe in *The Music of Chance* wird das Verlassen des »Experienced Space« verbunden mit der Entwicklung einer Leidenschaft noch deutlicher:

Now that he had taken the first step, it wasn't difficult for him to push on to the end. For the next five days, he took care of business, calling up his landlord and telling him to look for a new tenant, donating furniture to the Salvation Army, cutting off his gas and electric service, disconnecting his phone. There was a recklessness and violence to these gestures that deeply satisfied him, but nothing could match the pleasure of simply throwing things away. (MC, 9)

Indem Nashe seine Wohnung kündigt, seine Möbel verschenkt sowie Gas, Strom und Telefon abmeldet, verlässt er seinen gewohnten »Experienced Space«. “[He] enters into an existence that liberates him from his material and physical circumstances.”¹⁶⁰ Diese Kontraktion der materiellen Lebenswelt verschafft ihm eine tiefe Befriedigung, und Gegenstände einfach wegzuworfen avanciert zu einem Vergnügen, wobei das Wegwerfen offenbar keine vernunftgeprägte Handlungsanweisung ist.

Eindeutige normative Regieanweisungen für das Handeln, wie sie ehemals galten, sind entfallen. Dies lässt sich als Freiheitsgewinn reklamieren und auch so erleben. Andererseits entfallen institutionsgeschützte Verhaltenssicherheiten und nehmen damit im privaten Bereich Entscheidungslasten und Qualen der Wahl in kaum je gekanntem Maße zu.¹⁶¹

Allerdings erreicht Nashe mit der Kontraktion seiner materiellen Lebenswelt keine uneingeschränkte Freiheit. Das Wort »violence« wirkt inmitten des vorgeblichen Vergnügens wie eine Disharmonie und steht für die Schattenseiten, die sich aus dem Wegfall institutionsgeschützter Verhaltenssicherheiten ergeben.

Timbuktu (1999) ist Austers zehnter Roman. Die Welt wird hier aus der Sicht des Hundes Mr. Bones geschildert, der die letzten Tage seines Herrchens Willy Gurevitch erlebt. Nach einer abenteuerlichen Odyssee mit allem, was einem Hund widerfahren kann, stirbt auch Mr. Bones am Ende. Hinsichtlich der Kontraktion der materiellen Lebenswelt ist Willy Gurevitch ein Geistesverwandter Nashes:

Already at twelve, just barely on the brink of adolescence, he had formulated his lifelong philosophy of embracing trouble wherever he could find it. The more wretched your life was, the closer you were to the truth, to the gritty nub of existence, and what could be more terrible than losing your old man six weeks after your twelfth birthday?¹⁶²

¹⁶⁰ T. Woods, “The Music of Chance”, 147.

¹⁶¹ H. Tyrell, „Ehe und Familie – Institutionalisierung und Deinstitutionalisierung“, 155/156.

¹⁶² P. Auster, *Timbuktu*, 14/15; Quellenangaben aus diesem Roman werden fortan mit »T« abgekürzt.

Als Obdachloser hat Willy Gurevitch seine materielle Lebenswelt auf das Wesentliche reduziert und den bürgerlichen »Experienced Space« verlassen. Je miserabler das Leben, so seine Ansicht, desto näher kommt man der Wahrheit, das heißt, die Erkenntnis hängt von der Aufgabe des »Experienced Space« ab. Bemerkenswert ist, dass in dieser Textstelle überhaupt von Wahrheit die Rede ist, denn sie gehört an sich nicht zum Repertoire der Postmoderne. „Vom postmodernen Standpunkt scheint die Welt [...] aus einer unendlichen Zahl bedeutungsgenerierender Subjekte zusammengesetzt, die alle relativ unabhängig und autonom, ihrer jeweils eigenen Logik unterworfen und mit jeweils eigenen Mitteln ausgestattet sind, die Gültigkeit der Wahrheit zu überprüfen.“¹⁶³ Willy Gurevitchs Wahrheit eignet sich nicht zu einer allgemeinen Wahrheit; sie ist allenfalls auf seine eigene Subjektivität beschränkt. Grund dafür mag sein, dass seine Wahrheitsfindung keinem nachvollziehbaren linearen Weg folgt, sondern in den Sog eines verwirrenden »Imagined Space« führen wird.

Die Kontraktion der materiellen Lebenswelt, wie sie in den letzten beiden Primärzitate interpretiert wurde, hängt mit der Entwicklung einer Leidenschaft zusammen. Je leidenschaftlicher die Protagonisten nämlich eine Aufgabe verfolgen, desto mehr verlassen sie ihren »Experienced Space«. Das gilt auch für Walt Rawley in *Mr. Vertigo*. Er soll von Meister Yehudi das Fliegen erlernen, eine Aufgabe, die er obsessiv verfolgt:

We`ve already started. From now on, everything we do is connected to your training. That won`t always be apparent to you, so try to keep it in mind. If you don`t forget, you`ll be able to hang in there when the going gets rough. We`re embarking on a long journey, son, and the first thing I have to do is break your spirit. I wish it could be some other way, but it can`t. (V, 18)

Einem Meister zu vertrauen, bedeutet zwangsläufig, der eigenen Vernunft zu misstrauen und an ihrer Stelle einem blinden Gehorsam zu folgen. Walt Rawley hat sich Meister Yehudis Forderungen total unterzuordnen, was ein Teil der Ausbildung ist. Wie Maria Turner in *Leviathan*, so darf auch Walt nicht aufgeben. Der interessanteste Aspekt ist jedoch, dass sein Wille gebrochen werden muss. Der Wille kann durchaus als ein Zentrum der Subjektivität bezeichnet werden. Wird er gebrochen, dezentralisiert sich auch die Subjektivität. Für Walt Rawley ist das Fliegen die Belohnung für die Entbehrungen; Leidenschaft bedeutet hier also mehr Leiden, wobei das Fliegen nicht wörtlich gemeint ist, sondern das Emporschweben der Subjektivität aus den Verankerungen zentraler Prinzipien bedeuten könnte.

Austers Protagonisten entwickeln eine Leidenschaft für letztlich selbstgestellte Aufträge, Aufgaben oder Missionen, die nur am Anfang eindeutig definiert sind. Einerseits besteht ein obsessiver Zwang, diese Aufgaben bis zum Ende zu verfolgen, andererseits geht das ursprüngliche Ziel dabei verloren. Je leidenschaftlicher eine Aufgabe verfolgt wird, desto mehr verlassen die Protagonisten ihren alltäglichen

¹⁶³ Z. Bauman, *Ansichten der Postmoderne*, 64.

Erfahrungsraum. Damit endet auch die lineare Entwicklung ihrer Subjektivität im »Experienced Space«, denn wenn Aufträge kein Ziel mehr haben und Leidenschaften keinen Sinn, dann kann es auch keine lineare Entwicklung mehr geben. An dieser Bruchstelle setzt eine andere Entwicklung ein, die auch die Frage betrifft, ob der »Imagined Space« bei der Entstehung einer Leidenschaft eine größere Rolle spielt. Die Aufträge werden immer vager und die Leidenschaften immer obsessiver, bis der Auftrag zu einer Suche nach sich selbst mutiert. Doch da der »Experienced Space« stetig verlassen wird, kann die Frage nach dem Subjekt dort auch nicht mehr alleine gestellt werden. Für die Protagonisten deutet sich ein »Imagined Space« an. Beispiele dafür sind Sachs' schwindendes Zeitgefühl in *Leviathan* oder Anna Blumes Bemerkung in *In The Country of Last Things*, sie sei aus dem Gleis geraten und nichts bringe sie wieder hinein. Aufgrund der Tatsache, dass die Odyssee der Protagonisten nicht auf den alltäglichen Erfahrungsraum beschränkt ist, wurde in der Einleitung dieser Arbeit von kausalen Entwicklungsmodellen modernistischer Prägung Abstand genommen. Stattdessen scheint die Odyssee rhizomatisch zu sein, weil sie in komplexer Weise in allen drei Raumdimensionen Lefebvres stattfindet. Diese Odyssee soll fortan als »postmoderne Odyssee« bezeichnet werden. Sie ist postmodern, weil die lineare Entwicklung der Subjektivität bereits im »Experienced Space« in eine oberflächliche Subjektivität umzukippen beginnt, die den »Imagined Space« betrifft. Das wird besonders bei der Auflösung der familiären Bindungen und der Entstehung einer seelischen Krise deutlich, aber auch hier bei der Entwicklung einer Leidenschaft.

2.1.5 Der Beginn einer Suche

Eng verbunden mit der Entwicklung einer Leidenschaft ist der Beginn einer Suche. Da die postmoderne Odyssee keine kausale Folge von Ereignissen ist, sondern eine variierende Gemengelage von Beziehungen im Sinne Foucaults,¹⁶⁴ ist es von sekundärer Bedeutung, ob die Entwicklung einer Leidenschaft oder der Beginn einer Suche zuerst erfolgt. Der Beginn »einer« Suche, der unbestimmte Artikel ist bewusst gewählt, ist vor allem in den postmodernen Detektivromanen der *New York Trilogy* ein Thema. Dort folgt die Suche keiner kausalen oder linearen Progression, wie im klassischen Detektivroman, von dem Auster sich abgrenzt:

Not that I have anything against detective fiction – it`s just that my work has very little to do with it. I refer to it in the three novels of the *Trilogy*, of course, but only as a means to an end, as a way to get somewhere else entirely. If a true follower of detective fiction ever tried to read one of those books, I`m sure he would be bitterly disappointed. Mystery novels always give answers; my work is about asking questions.¹⁶⁵

Wenn die Romane der *New York Trilogy* Fragen aufwerfen statt Antworten zu geben, dann wird auch die Suche am Ende nur unbestimmt und nicht durch ein klares Ziel definiert sein. In *Ghosts* erhält Blue den obskuren Auftrag, den nicht minder obskuren Schriftsteller Black von einer gegenüberliegenden Wohnung zu beobachten. Zunächst macht er sich entschlossen und voller Tatendrang an seine neue Aufgabe heran: “Blue takes a small grey satchel down from the shelf and packs it with his thirty-eight, a pair of binoculars, a notebook, and other tools of the trade. Then he tidies his desk, puts his papers in order, and locks up the office” (G, 136). Um Black zu beschatten, muss Blue für eine Weile untertauchen. Er räumt seinen Schreibtisch auf, bringt seine Papiere in Ordnung und sperrt sein Büro ab, womit er seinen »Experienced Space« verlässt. Was ihn danach erwartet, ist unsicher, was durch den Revolver, den Blue mitnimmt, symbolisiert wird. Weil es fraglich ist, ob die alten Ordnungsinstrumente im neuen Raum funktionieren werden, bewaffnet sich Blue zudem noch mit Schreibutensilien. Damit wird er zu einer Mischung aus Autor und Detektiv, was seine dezentrierte Subjektivität deutlich macht. “Indeed, we perceive a certain continuity between the activities of writing and investigating, which may explain the frequency with which, in fiction, authors find themselves playing detective and detectives find themselves ‘playing author’ by writing about their adventures.”¹⁶⁶ Die folgende Textstelle gibt schon mehr Aufschluss, was passiert, nachdem Blue mit der Suche nach einer Lösung für seinen Auftrag beginnt und dabei den gewohnten Erfahrungsraum verlässt:

¹⁶⁴ Vgl. Seite 22 dieser Arbeit.

¹⁶⁵ P. Auster, “Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory”, 310.

¹⁶⁶ M. Sorapure, “The Detective and the Author”, 72/73.

Parting the curtains of the window, he looks out and sees Black sitting at a table in his room across the street. To the extent that Blue can make out what is happening, he gathers that Black is writing. A look through the binoculars confirms that he is. The lenses, however, are not powerful enough to pick up the writing itself, and even if they were, Blue doubts that he would be able to read the handwriting upside down. All he can say for certain, therefore, is that Black is writing in a notebook with a red fountain pen. Blue takes out his own notebook and writes: 3 Feb. 3pm Black writing at his desk. (G, 137)

Auf dem ersten Blick hat die Sicherheit des »Experienced Space« Bestand. Doch es schleichen sich leise Untertöne der Unsicherheit ein. So heißt es, dass Black schreibt, soweit es Blue erkennen kann. Auch der Feldstecher reicht nicht, um das Geschriebene lesbar zu vergrößern, das heißt, in dem Raum, der dem »Experienced Space« folgt, herrscht keine Sicherheit über das, was man tatsächlich sieht. Diese Unsicherheit versucht Blue zu bewältigen, indem er das, was er zu sehen glaubt, in der Schrift zementiert. Hierbei folgt er seinem Konkurrenten. Blue und Black sind zwei Schreibende, die sich gegenseitig beobachten, ohne genau zu wissen, was der andere tut. Sie verhalten sich sozusagen, wie zwei Planeten, die versuchen, gegenseitig um sich kreisen, anstatt ein gemeinsames Gravitationszentrum zu besitzen, ein Bild, welches die dezentrierte Subjektivität ausdrückt. Diese Unmöglichkeit, den anderen zu beobachten, ist auch ein Gedanke Luhmanns. "What is decisive about Luhmann's intervention [...] is his insistence on the constitutive blindness of all observations, a blindness that does not separate or alienate us from the world. But, paradoxically, guarantees our connection with it."¹⁶⁷ Blue ist nicht in der Lage, Black exakt zu beobachten. Auf der anderen Seite widmet sich Blue obsessiv der Beschattung seines Gegenübers; Black ist seine Verbindung zur Welt, eine Aufgabe, die jener nicht erfüllen kann, da auch er, dezentriert, nach Orientierungspunkten sucht.

Ähnlich wie Blue beginnt auch Quinn seine Suche nach einer Lösung für den Stillman-Fall mit einem Sinn für Ordnung und setzt Vertrauen auf seine Aufzeichnungen. "Now that he had embarked on the Stillman case, he felt that a new notebook was in order. It would be helpful to have a separate place to record his thoughts, his observations, and his questions. In that way, perhaps, things might not get out of control" (CG, 38). Quinn hat sich auf den Fall Stillman eingelassen. Er verlässt sich, wie viele Protagonisten Austers, auf die Kraft des Schicksals anstelle des eigenen Bewusstseins. Die klassischen Werkzeuge eines Detektivs erwähnt Quinn gar nicht mehr. "In [his] first act as a detective he encounters a situation in which the fictional detectives tools of observation, deduction, and intuition are thoroughly inoperable."¹⁶⁸ Das neue Werkzeug, ein rotes Notizbuch, soll zur Ordnung verhelfen, die notwendig wird, wenn man den »Experienced Space« verlässt. Ob das funktioniert, ist allerdings fraglich, denn Quinn spekuliert bereits, dass er die Übersicht verlieren könnte. "[The] chaotic odyssey [of Auster's protagonists] never ends

¹⁶⁷ C. Wolfe, *Critical Environments*, 68.

¹⁶⁸ M. Sorapure, "The Detective and the Author", 79.

in peace, and they always fail to regain their lost innocence. Writing never removes the agony, but, rather, alters and deepens it.”¹⁶⁹ Aber zu dem Zeitpunkt, wo der Auftrag beginnt, hat sich das Chaos noch nicht ausgebreitet und in diesem Sinne geht Quinn behutsam vor: “Quinn had planned his moves carefully. Pretending not to notice Stillman, he sat down on the bench beside him, folded his arms across his chest, and stared out in the same direction as the old man” (CG, 73). Wenn Quinn seine Schritte sorgfältig plant, scheint der alltägliche Erfahrungsraum noch intakt zu sein. „In New York hat man [allerdings] die Verrückten freigelassen.”¹⁷⁰ Und wenn sich Quinns Planung auf einen Verrückten bezieht, der den »Experienced Space« aufgrund seines Wahnsinns bereits verlassen hat, dann wird seine Sicherheit in dieser Raumdimension auch nicht mehr lange währen. Interessanterweise haben Quinn und Stillman auf der Bank beide dieselbe Richtung anvisiert. Aber sie haben kein Ziel im Auge, das sie linear verfolgen, denn sie starren in eine Richtung, das heißt, ihr Blick verliert sich in der Ferne. Dass der postmoderne Zustand, wie Bauman feststellt, ein Ort ständiger Mobilität und Veränderungen ist, aber keine klare Entwicklungsrichtung kennt,¹⁷¹ zeigt sich auch in *Moon Palace*:

If I had thought there was the slightest possibility of finding the cave, I doubt that I would have gone, but the idea of a useless quest, of setting out on a journey that was doomed to failure, appealed to my sense of things at that moment. We would search, but we would not find. Only the going itself would matter, and in the end we would be left with nothing but the futility of our own ambitions. This was a metaphor I could live with, the leap into emptiness I had always dreamed of. (MP, 288)

Marco Fogg und Salomon Barber stehen am Beginn ihrer Suche nach der Höhle, in der sich Thomas Effing einst zurückgezogen hatte und als Maler die kreativste Zeit seines Lebens erlebte, bis er gezwungen war, die Räuberbande zu töten, die sich der Höhle näherte. Fogg befürchtet, dass sie suchen, aber nichts finden werden. Obgleich die Suche an Konkretion verliert, ist Fogg damit nicht unzufrieden, denn was seiner Meinung nach zählt ist die Tatsache der Suche an sich. Somit verweist die Suche, nachdem sie den »Experienced Space« nicht mehr betrifft, Marco Fogg auf sich selbst. Da er allerdings von einem Sprung in die Leere spricht, ist es fraglich, ob das Verlassen des »Experienced Space« Lösung und Erlösung bringt.

Vorangehend wurde bereits danach gefragt, was folgt, wenn die lineare Entwicklung der Subjekte im »Experienced Space« unterbrochen wird. Eine Textstelle in *The Invention of Solitude* gibt Aufschluß darüber: “The world has shrunk to the size of this room for him, and for as long as it takes him to understand it, he must stay where he is. Only one thing is certain: he cannot be anywhere until he is here. And if he does not manage to find this place, it would be absurd for him to think of looking for

¹⁶⁹ P. Bruckner, “Paul Auster, or The Heir Intestate”, 32.

¹⁷⁰ J. Baudrillard, *Amerika*, 32.

¹⁷¹ Z. Bauman, *Ansichten der Postmoderne*, 224.

another” (IS, 79). Der alltägliche Erfahrungsraum hat sich auf die Größe eines Zimmers reduziert. Dort entwickelt sich indessen, genau wie bei der Entstehung einer seelischen Krise, ein »Imagined Space«, in dem die Kenntnis der Welt im isolierten Zimmer erzwungen werden soll. Der Protagonist muss sich in der Abgeschlossenheit selbst finden. Erst dann kann er die Welt verstehen. In der Terminologie Lefebvres heißt das, dass man erst den »Imagined Space« durchmessen haben muss, um den »Experienced Space« zu verstehen oder zu verändern, eine Option, die Lefebvres Theorie über den Raum enthält,¹⁷² aber in den Romanen Austers letztlich nicht vorhanden ist. Der Protagonist in *The Invention of Solitude* jedenfalls sieht sich dazu gezwungen, die Welt solipsistisch von seinen Gedanken her zu verstehen. Er rechnet damit, lange im Zimmer bleiben zu müssen, was impliziert, dass Lösungen entweder nicht einfach sind oder gar nicht mehr existieren können, ein Gedanke, den Bauman als typisch für die Postmoderne kennzeichnet:

Das postmoderne Bewußtsein beinhaltet, daß es Probleme mit unzureichenden Lösungen im menschlichen und sozialen Leben gibt, verknäuelte Widersprüche, die nicht entwirrt werden können, Ambivalenzen, die mehr als nach Korrektur schreiende linguistische Schnitzer, und Zweifel, die nicht durch Gesetze aus der Welt zu regeln sind, moralische Agonien, die kein vernunftdiktiertes Rezept lindert und schon gar nicht heilen kann. Postmodernes Bewußtsein erwartet nicht mehr, die allumfassende, totale und ultimative Formel für ein Leben ohne Ambiguität, ohne Risiko, Gefahr und Irrtum zu finden, und ist zutiefst mißtrauisch gegenüber jeder Stimme, die anderes verheißt. Postmodernes Bewußtsein weiß, daß jedes ortsgewundene, spezialisierte und konzentrierte Verfahren, ob wirkungsvoll oder nicht, gemessen an seinem herausfordernden Ziel ebensoviel verdirbt wie kuriert. Postmodernes Bewußtsein hat sich mit der Idee ausgesöhnt, daß das Durcheinander menschlicher Grundverfassung für immer bleiben wird. Dies macht in groben Zügen aus, was man postmoderne Einsicht nennen kann.¹⁷³

Am Beginn ihrer Suche, in der *New York Trilogy* bedingt durch obskure Detektivaufträge, verlassen die Protagonisten Austers ihren gewohnten »Experienced Space«. Weil es ihnen jedoch an einem klaren Ziel mangelt, das sie linear verfolgen können, bestätigt sich, dass postmodernes Bewusstsein nicht mehr, die allumfassende, totale und ultimative Formel für ein Leben ohne Ambiguität erwartet. In diesem Sinne ist auch die Suche nur unbestimmt und enthält verknäuelte Widersprüche, die nicht entwirrt werden können. Was die Protagonisten erwartet, wenn sie ihren alltäglichen Erfahrungsraum verlassen, ist höchst unsicher. Somit scheint sich ihr postmodernes Bewusstsein auch mit der Idee ausgesöhnt zu haben, dass ihr Durcheinander menschlicher Grundverfassung für immer bleiben wird. In diesem Durcheinander helfen die klassischen Werkzeuge des detektivischen »Experienced Space« nicht mehr und in neuen Werkzeugen des schriftstellerischen »Imagined Space« sind die Protagonisten ungeübt. Darüber hinaus stellen sich Probleme mit der alltäglichen

¹⁷² Vgl. Seite 7 dieser Arbeit.

¹⁷³ Z. Bauman, *Postmoderne Ethik*, 365.

Wahrnehmung ein, was im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch interpretiert wird. Fest steht jedoch, dass die mit detektivischen Aufträgen verbundene Suche zu einer Suche nach sich selbst mutiert und diese Suche wird sich problematisch gestalten, weil es kein zentriertes Subjekt ist, das etwas sucht, sondern ein Subjekt, das seine eigene Subjektivität als problematisch empfindet.

2.1.6 Der Gang durch die Großstadt

Die Postmoderne hat eine intensive Auseinandersetzung mit der Stadt ausgelöst, weil das, was als postmodern angesehen wird, in großem Maß aus der Stadt hervorgegangen ist und mit ihr identifiziert wird:

An illustration of the postmodern condition could be a city divided into quarters. Each quarter has its laws (language game) and these laws are what gives it its identity. [...] What makes this city postmodern is that there is no way of avoiding these conflicts between quarters; neither is there any way of resolving the conflicts in a manner that is acceptable to all the sides. In the postmodern city, there is no possibility of a benevolent ruler uniting all the quarters under one just law.¹⁷⁴

Dementsprechend wurden auch die Romane Austers in der Sekundärliteratur vielfach unter dem Gesichtspunkt der postmodernen Großstadt interpretiert. In diesem Kapitel soll der Gang durch sie unter dem besonderen Aspekt der zentralen Hypothese gesehen werden, dass die lineare Entwicklung der Subjekte bereits bei ihren physischen Bewegungen im urbanen »Experienced Space« in eine oberflächliche Subjektivität umzukippen beginnt, die sich an einem »anderen Ort« (Foucault), das heißt im »Imagined Space« (Lefebvre) herausbildet. Letzteres scheint einen wesentlichen Teil der postmodernen Odyssee auszumachen. In Hinblick auf den Gang durch die Großstadt könnten der städtische Raum und die Subjektivität als Raum zueinander konvergieren. Kreutzers Fragen, „was von New York [bzw. der Stadt] erscheint, d. h. welche Überblicke oder Schnitte gegeben werden, welche Stadtsegmente überhaupt dargestellt werden, welche wiederkehrenden Territorien, Zentren, Achsen und welche bevölkerungsspezifischen Milieus so etwas wie einen narrativen Stadtplan ergeben,“¹⁷⁵ können auch hier methodologisch hilfreich sein, obwohl sie bereits vor dem Aufkommen der Postmoderne gestellt wurden. Die versuchte Innenwendung beim Gang durch die Großstadt, demgegenüber die postmodernen urbanen *Humana conditio* der Verslumung, Obdachlosigkeit, Lebensfeindlichkeit und Entfremdung, besonders im Roman *In the Country of Last Things*, bestimmen die Binngliederung dieses Kapitels.

Auf der Grundlage einer modernen Sichtweise behauptet Lynch in *The Image of the City*, dass die Stadt durch die Wege, die in ihr begangen werden, gegliedert wird:

The paths, the network of habitual or potential lines of movement through the urban complex, are the most potent means by which the whole can be ordered. The key lines should have some singular quality which marks them off from the surrounding channels: a concentration of some special use or activity along their margins, a characteristic spatial quality, a

¹⁷⁴ J. Williams, *Lyotard*, 28.

¹⁷⁵ E. Kreutzer, *New York in der zeitgenössischen Erzählliteratur*, 98.

special texture of floor or façade, a particular lighting pattern, a unique set of smells or sounds, a typical detail or mode of planting.¹⁷⁶

Wenn sich die Stadt durch die habituellen physischen Bewegungen der Subjekte im »Experienced Space« strukturiert, dann müssten sich auch die Protagonisten in ihrer Subjektivierung daran orientieren können. Beim Gang durch die postmoderne Großstadt in den Romanen Austers verhält es sich jedoch anders, auch wenn Blue in *Ghosts* zunächst Glück dabei empfindet:

Black takes advantage of the weather to wander farther afield than previously, and Blue follows. Blue is relieved to be moving again, and as Black continues on his way, Blue hopes the journey will not end before he's had a chance to work out the kinks. As one would imagine, he has always been an ardent walker, and to feel his legs stirring through the morning air fills him with happiness. (G, 148)

Nach Lynch wird die Straße als etwas wahrgenommen, das zu etwas führt.¹⁷⁷ Im Gegensatz dazu läuft Black, von Blue gefolgt, immer weiter. Im Sinne Kreuzers gibt es also keine wiederkehrenden Achsen. Die damit verbundene räumliche Ziellosigkeit bedeutet auch das Ende der linearen Entwicklung. Wenn Blue ein begeisterter Geher ist, dann steht er zudem in der modernen Tradition des Flâneurs. "Since Baudelaire, we know that walking in the city opened up a modernist paradigm. Walking in the city signified being away from home - read: being away from the familiar and being exposed to difference and the unfamiliar, to what Freud would call *Unheimlichkeit* (unhomeliness)."¹⁷⁸ In der Tat ist Blue weg von zu Hause. Er hat seine Wohnung wie seine Verlobte verlassen und sich mit seinem Auftrag, Black zu beschatten, in die »Unheimlichkeit« der postmodernen Odyssee begeben, deren Ausgangspunkt hier das Verlassen des »Experienced Space« und der Abbruch der linearen Entwicklung der Subjektivität ist.

Während der Gang durch die Großstadt Blue zunächst glücklich macht, wird in *City of Glass* spezifiziert, dass dieses Glück in der Hoffnung auf eine mögliche Innenwendung besteht: "Each time he took a walk, he felt as though he were leaving himself behind, and by giving himself up to the movement of the streets, by reducing himself to a seeing eye, he was able to escape the obligation to think, and this, more than anything else, brought him a measure of peace, a salutary emptiness within" (CG, 4). Der Versuch der Innenwendung geschieht in der Weise, dass sich Quinn durch das Gehen aus seiner zentrierten Subjektivität ausschaltet, die er als Last empfindet, denn mit ihr ist die Verpflichtung zum vernünftigen Denken verbunden. "In stark contrast, for Quinn in the postmodern *City of Glass*, walking is simply a mode of motion, a means of escaping the obligation to think and to feel."¹⁷⁹ Durch

¹⁷⁶ K. Lynch, *The Image of the City*, 96.

¹⁷⁷ *Ibid.*, 97.

¹⁷⁸ J. Lechte, "(Not) Belonging in Postmodern Space", 103.

¹⁷⁹ B. Jarvis, *Postmodern Cartographies*, 85.

den Fluss der Straße gerät die zentrierte Subjektivität ins Fließen und wenn sich Quinn auf ein sehendes Auge reduziert, schafft er damit die perzeptive Voraussetzung, wechselnde imaginäre Räume zu erfinden. “Paradoxically, the challenge to the domination of space becomes the invention of new [creative and imaginative] spaces.”¹⁸⁰ Es ist jedoch fraglich, ob sich Quinn durch die Erfindung imaginärer Räume linear weiter entwickelt. Bachelard schreibt in der *Poetik des Raumes*: „Sobald wir unbeweglich sind, befinden wir uns anderswo; wir träumen in einer unermesslichen Welt.“¹⁸¹ Es klingt so, als wenn der Traum eine Entwicklung anregt, etwa im Sinne Blochs, wonach kein Träumen stehen bleiben darf.¹⁸² Für Quinn müsste man Bachelards Satz allerdings umdrehen. Sobald er sich bewegt, träumt er von einer Leere. Auch wenn er sie als heilsam empfindet, ist eine Leere nicht gleichbedeutend mit der Fülle imaginärer Räume, die nach Lefebvre auf den »Experienced Space« zurückwirkt¹⁸³ und eine Progression letztlich wieder ermöglicht. Für Quinn hingegen scheint die heilsame Leere in seinem Inneren einen Selbstzweck zu besitzen, der darin besteht, einfach im »Imagined Space« zu bleiben. Noch in einer weiteren Textstelle in *City of Glass* äußert sich Quinn positiv über die Geistesleere, die beim Gang durch die Großstadt entsteht:

Quinn was used to wandering. His excursions through the city had taught him to understand the connectedness of inner and outer. Using aimless motion as a technique of reversal, on his best days he could bring the outside in and thus usurp the sovereignty of inwardness. By flooding himself with externals, by drowning himself out of himself, he had managed to exert some small degree of control over his fits of despair. Wandering, therefore, was a kind of mindlessness. (CG, 61)

Der Flâneur Quinn ist es gewohnt zu gehen, aber es wird nicht ausgeführt, wohin. Wieder ist von einem räumlichen Ziel seines Gangs durch die Großstadt keine Rede: “The *flâneur*’s trajectory leads nowhere and comes from nowhere. It is a trajectory without fixed spatial coordinates; there is, in short, no reference point from which to make predictions about the *flâneur*’s future. For the *flâneur* is an entity without past or future, without identity: an entity of contingency and indeterminacy.”¹⁸⁴ Quinns Zufälligkeit manifestiert sich durch seine ziellose Bewegung. Seine Unbestimmtheit liegt in der vagen Art und Weise, Inneres und Äußeres zu verbinden, indem er das Äußere in scheinbar esoterischer Manier nach Innen bringen will. “The postmodern city is then about an attempt to re-imagine urbanity: about recovering a lost sense of territorial identity, urban community and public space. It is a kind of return to (mythical) origins.”¹⁸⁵ Doch Quinn offenbart sich durch seinen Gang durch die Großstadt nicht nur als Mystiker, der eine Geistesleere erreichen will. Der Ver-

¹⁸⁰ T. Woods, “Urban Space and the Postmodern”, 109.

¹⁸¹ G. Bachelard, *Poetik des Raumes*, 187.

¹⁸² E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, 1616.

¹⁸³ Vgl. Seite 7 dieser Arbeit.

¹⁸⁴ J. Lechte, “(Not) Belonging in Postmodern Space”, 103.

¹⁸⁵ K. Robins, “Prisoners of the City”, 304.

such, sich mit Äußerlichkeiten zu überfluten und das Äußere so nach Innen zu bringen, lässt sich auch mit Foucault verstehen, nach dem das Innen nur ein Werk des Außen ist.¹⁸⁶ Demnach besitzt Quinn gar kein zentriertes Innen, sondern lediglich ein Innen als Faltung des Außen, was in der Theorie mit einer oberflächlichen Subjektivität in Verbindung gebracht wird. “Depthlessness here can be interpreted as an index of a socioeconomic system which perpetuates the establishment of placeless places and as a formal mimesis of the opacity and illegibility of its urban spaces.”¹⁸⁷ Notgedrungen muss Quinns, auf eine zentrierte Subjektivität ausgerichtete, Innenwendung scheitern, weil das Innen als Innen gar nicht existiert, sondern nur als vom Außen überflutetes Innen.

Viele Figuren Austers, auch Professor Stillman in *City of Glass*, werden von Äußerlichkeiten überflutet, die von den urbanen Humana conditio der Postmoderne geprägt sind. Die dazu gehörende Verslumung ist im Sinne Kreuzers ein vorherrschendes Stadtsegment: “I have come to New York because it is the most forlorn of places, the most abject. The brokenness is everywhere, the disarray is universal. You have only to open your eyes to see it. The broken people, the broken things, the broken thoughts. The whole city is a junk heap” (CG, 78). Baudrillard bezeichnet die Stadt als einen zerstückelten Raum distinktiver Zeichen.¹⁸⁸ Hieran lässt sich die Motivation Stillmans anschließen. Er ist nicht ohne Grund nach New York gekommen, sondern weil es seiner Meinung nach der verlorenste und elendste aller Orte ist. Die Zerbrochenheit der Stadt ist also zu einer Begründung für das Verhalten aufgestiegen. Nicht die Ordnung ist universal, wie in theistischen Weltbildern, sondern die Unordnung, was symptomatisch für die Postmoderne ist. Diese Unordnung überträgt sich insofern auf die Menschen in der Stadt, als dass ihre fragmentierte Subjektivität nicht mehr zur Orientierung beiträgt. Auch der Ich-Erzähler in *The Invention of Solitude* hebt die Verslumung der Städte, hier die von Jersey City, hervor:

The last time I was in Jersey City (at least ten years ago) the place had the look of a disaster area, as if it had been pillaged by Huns. Gray, desolate streets; garbage piled everywhere; derelicts shuffling aimlessly up and down. My father`s office had been robbed so many times that by now there was nothing left in it but some gray metal desks, a few chairs, and three or four telephones. Not even a typewriter, not one touch of colour. It was not really a work place anymore, but a room in hell. I sat down and looked out at the bank across the street. No one came out, no one went in. The only living things were two stray dogs humping on the steps. (IS, 59)

Lynch urteilt über Jersey City: “The drabness, dirt, and smell of the town are at first overpowering. This, of course, is the first superficial view of an outsider. It was interesting to see how those who had lived there for many years imagined it for

¹⁸⁶ Vgl. Seite 9/10 dieser Arbeit.

¹⁸⁷ B. Jarvis, *Postmodern Cartographies*, 88/89.

¹⁸⁸ J. Baudrillard, „Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen“, 19.

themselves.”¹⁸⁹ Weil der Ich-Erzähler in *The Invention of Solitude* nur die negativen Attribute des »Experienced Space« von Jersey City hervorkehrt, steht er im Gegensatz zur Wertschätzung der Alteingesessenen. Er beschreibt die Gegend als Katastrophengebiet, in dem zwei streunende Hunde die einzigen Lebewesen sind, so dass der Mensch sogar faktisch verschwunden zu sein scheint. Für seine zentrierte Subjektivität bietet Jersey City ebenfalls keine räumlichen Orientierungshilfen. “Jersey City, New Jersey, lies between Newark and New York City, and is a fringe area of both, with little central activity of its own. [...] What might have been its natural shopping center was stifled by the artificial creation of Journal Square on the upper land, so that the city has no single center, but rather four or five.”¹⁹⁰ Analog zu dieser räumlichen Dezentralisierung gestaltet sich die des Subjekts, das sich nicht mehr an einem klar definierten Innen und Außen festhalten kann. „Die Sprache der Vorstädte ist die Klage: wir wohnen nirgends mehr, weder draußen noch drinnen.”¹⁹¹ Der Vater des Ich-Erzählers ist nun tot, aber auch vorher konnte er Außen und Innen nicht fest definieren, denn sein Büroraum wird als Hölle beschrieben und nicht als sicheres inneres Refugium, das vor dem lebensfeindlichen Äußerem schützt. Die zahlreichen Raubüberfälle symbolisieren das Eindringen des Außen ins Innere. Die schützende Hülle zerplatzt und mit ihr der Gegensatz zwischen Außen und Innen selbst.

Auch in *City of Glass* sind die Slums im Sinne Kreutzers ein wiederkehrendes Territorium: “Halfway up the block there was a small fleabag for down-and-outs, the Hotel Harmony. Quinn had passed it many times before, and he was familiar with the winos and vagabonds who hung around the place. It surprised him to see Stillman open the front door and enter the lobby”(CG, 57). Das Hotel Harmony ist eine schäbige Herberge für heruntergekommene Existenzen, die am Reichtum des Big Apple keinen Anteil haben. “Dualisation is now visible in the heartlands; a new kind of economic-cultural apartheid has appeared in cities, and not just globally between North and South or East and West.”¹⁹² Der Name des Hotels ist ein böser Zynismus, denn weder Stillman noch Quinn genießen im weiteren Verlauf der Handlung die Harmonie einer zentrierten Subjektivität. Wenn Stillman unsichtbar in das Hotel verschwindet, obliegt auch der beschattende Quinn der Gefahr, auf seiner postmodernen Odyssee im Nirgendwo zu verschwinden. Somit symbolisiert das unsichtbare Innere des Hotels als »Imagined Space« den Abbruch jeder erkennbaren linearen Entwicklung der Subjektivität.

Die Obdachlosigkeit ist das, in den Romanen Austers stets präsente, bevölkerungsspezifische Milieu, das mit der Verslumung korrespondiert. Marco Fogg in *Moon Palace*, selbst auf dem Weg in die Obdachlosigkeit, erlebt dieses harte Schicksal in einem Kino:

¹⁸⁹ K. Lynch, *The Image of the City*, 25/26.

¹⁹⁰ *Ibid.*, 25.

¹⁹¹ J. F. Lyotard, *Postmoderne Moralitäten*, 23.

¹⁹² P. Beilharz, *Postmodern Socialism*, 99.

Owing to the temperatures outside, the better part of New York`s derelict population seemed to be in attendance that day. There were drunks and addicts in there, men with scabs on their faces, men who muttered to themselves and talked back to the actors on the screen, men who snored and farted, men who sat there pissing in their pants. A crew of ushers patrolled the aisles with flashlights, checking to see if anyone had fallen asleep. Noise was tolerated, but it was apparently against the law to lose consciousness in that theater. Each time an usher found a sleeping man, he would shine his flashlight directly in his face and tell him to open his eyes. If the man didn`t respond, the usher would walk over to his seat and shake him until he did. The recalcitrant ones were ejected from the theater, often to loud and bitter protests. This happened half a dozen times throughout the afternoon. It didn`t occur to me until much later that the ushers were probably looking for dead bodies. (MP, 52/53)

Krätze, Flatulenzen und Exkrete sind die postmodernen Nachfolger der Gefahren der homerischen Odyssee; aus Zyklopen sind Mikroben geworden und diejenigen, die an ihnen leiden werden als „Schmutz der postmodernen Reinheit“¹⁹³ ausgegrenzt, wie der Rauswurf aus dem Kino belegt.

New York remains [in Baudrillard`s view] one of the world`s leading financial centres and is home to the headquarters of powerful media corporations. However, the core of the ‘Big Apple’ is rotten. The city is increasingly the site of scenes of squalor and deprivation traditionally associated with the Third World: squatters` camps, mass homelessness and unemployment, deteriorating infrastructure.¹⁹⁴

Es geht in den Romanen Austers jedoch nicht nur um eine soziale Anklage, indem Verslumung, Obdachlosigkeit, Lebensfeindlichkeit und Entfremdung beschrieben werden. Der Gang durch die Großstadt, auf dem die Protagonisten mit diesen postmodernen Humana conditio konfrontiert werden, ist darüber hinaus ein Gang zu sich selbst, den das Prinzip der Reduktion auszeichnet:

Moderne Subjektivität hat nichts mit der Idee vom Menschen als der höchsten Kreatur in der „großen Kette des Seins“, als dem Schlußpunkt der Evolution des Universums, zu tun: moderne Subjektivität erscheint, wenn sich das Subjekt als „aus den Fugen“ erfährt, als *ausgeschlossen* aus der „Ordnung der Dinge“, aus der positiven Ordnung der Entitäten. Aus diesem Grund ist das ontische Äquivalent der modernen Subjektivität inhärent *exkrementell*: es gibt keine reine Subjektivität ohne die Idee, daß ich, auf einem anderen Niveau, aus einer anderen Perspektive, bloß ein Stück Scheiße bin.¹⁹⁵

Auf seiner postmodernen Odyssee reduziert Marco Fogg seine materiellen Bedürfnisse und nächtigt, aus den Fugen geraten, im Central Park (MP, 55). Das macht er letzten Endes, um zu sich selbst zu finden. Doch er gelangt weder an das Ende einer großen Kette des Seins, noch findet er für sich die absolute Wahrheit. Durch die Reduktion seiner materiellen Bedürfnisse im »Experienced Space« entdeckt

¹⁹³ Z. Bauman, *Unbehagen in der Postmoderne*, 30.

¹⁹⁴ B. Jarvis, *Postmodern Cartographies*, 39.

¹⁹⁵ S. Žižek, *Das Unbehagen im Subjekt*, 15.

Fogg, dass es keine reine Subjektivität gibt. Die Gleichzeitigkeit des Wunsches, eine reine Subjektivität zu erlangen, und der Entdeckung, dass man sich dabei auf ein materiell niedriges Niveau reduzieren muss, beendet Foggs linear entwickelte, kohärente Subjektivierung und treibt ihn in den »Imagined Space«.

In seinem eschatologischen Roman *In The Country of Last Things* gibt Auster vor, die urbanen *Humana conditio* realitätsgetreu beschreiben zu wollen: "In fact, my private, working subtitle for the book was 'Anna Blume Walks Through the 20th Century.' I feel that it's very much a book about our own moment, our own era, and many of the incidents are things that have actually happened. [...] And in many cases, reality is far more terrible than anything we can imagine."¹⁹⁶ Doch in Wirklichkeit sprengt Auster den Rahmen des Realistischen, das allenfalls eine phantasmagorische Realität sein kann.¹⁹⁷ „Gegenüber der neo-realistischen Bloßlegung New Yorks als Naked City tritt in der zeitgenössischen Erzählliteratur zunehmend die phantastische Verfremdung New Yorks zur 'Unreal City' hervor."¹⁹⁸ Das gilt vor allem für *In the Country of Last Things*, obgleich dieser Roman zeitlich vor Kreuzers Untersuchung liegt, denn Auster überzeichnet die urbanen *Humana conditio* in grotesker Weise, so dass die Stadt unwirklich wird. Unwirklich im Sinne der zentralen Hypothese würde aber auch heißen, dass die Protagonisten den »Experienced Space« zugunsten eines »Imagined Space« verlassen. Die folgenden Textstellen aus dem Roman *In the Country of Last Things* betreffen zunächst die lebensfeindlichen Bedingungen in der Stadt und dann ihre entfremdenden Wirkungen auf das Subjekt.

Im Sinne einer rückschreitenden Evolution sind die Naturgewalten mit geradezu biblischer Macht zurückgekehrt; Stadtluft macht nicht mehr frei:

The winds in the city are ferocious, always gusting off the river and singing in your ears, always buffeting you back and forth, always swirling papers and garbage in your path. It's not uncommon to see the thinnest people moving about in twos or threes, sometimes whole families bound together by ropes and chains, to ballast one another against the blasts. (CLT, 3)

Um in diesem Inferno nicht einfach weggeweht zu werden, ketten sich die Menschen aneinander. Sie greifen also auf ein archaisches Sozialprinzip zurück, nämlich der Horde. Da der großstädtische »Experienced Space« durch die Rückkehr der Naturgewalten lebensfeindlich geworden ist, geht es in der Horde auch nicht um das Leben, sondern um das Überleben, das heißt, das Außen, das sich Foucault zufolge faltet und das Innen bildet, wird weder ein selbstbestimmtes Innen noch eine zentrierte Subjektivität zeitigen. Eine weitere Textstelle zeigt, wie der Wind Anna Blumes Überleben beeinträchtigt:

¹⁹⁶ P. Auster, "Interview with Joseph Mallia", 284/285.

¹⁹⁷ B. Herzogenrath, *An Art of Desire*, 9 und 91.

¹⁹⁸ E. Kreuzer, *New York in der zeitgenössischen amerikanischen Erzählliteratur*, 245.

The air hit me like a hammer. There was a tremendous noise of wind and cold, a rush of winter in my ears, and all around me objects were flying with crazy vehemence, crashing helter-skelter into the sides of buildings, skittering down the streets, breaking apart like so many chunks of ice. I had been in the city for more than a year now, and nothing had happened. There was some money in my pocket, but I had no job, no place to live. After all the ups and downs, I was right back where I had started. (CLT, 85)

Der Sturm wirkt auf Anna wie ein Gegenwind. Seit über einem Jahr ist sie in der Stadt keinen Schritt vorangekommen und wenn sie nach all dem Auf und Ab wieder genau da ist, wo sie anfing, kann sich ihre Subjektivität nicht linear entwickelt haben. "A world thus constituted demands its own strategies of survival from its inhabitants. The observation of loss on the one hand results in the fatalistic and phlegmatic attitude of the people [...]"¹⁹⁹ Dass eine fatalistische und phlegmatische Haltung der Stadtbewohner Überhand nimmt, zeigt sich bereits am Anfang des Romans:

Things fall apart and vanish, and nothing new is made. People die, and babies refuse to be born. In all the years I have been here, I can't remember seeing a single newborn child. And yet, there are always new people to replace the ones who have vanished. They pour in from the country and the outlying towns, dragging carts piled high with their belongings, sputtering in with broken-down cars, all of them hungry, all of them homeless. Until they have learned the ways of the city, these newcomers are easy victims. Many of them are duped out of their money before the end of the first day. (CLT, 7)

Die natürlichen Ressourcen sowie die Produktion sind am Ende. Damit endet auch die Sesshaftigkeit in der Stadt. Wie im Dreißigjährigen Krieg ziehen die Bewohner in Trecks umher. Der Planwagen, mit dem der amerikanische Westen erschlossen wurde, erlebt eine Renaissance, allerdings ohne dass es eine Himmelsrichtung als Ziel gibt. Die Menschen sind heimatlos und auf der Flucht, doch eine Rettung ist nicht auszumachen. So ist wieder das nackte Überleben das einzige Ziel. Wenn immer wieder neue Menschen in die Stadt kommen und ausgenommen werden, dann ist die Stadt wie ein riesiges, unergründliches Moloch. "The city is just a place and non-place, in which people are completely indifferent to reality, knowing no logic or negotiation or causality or contradiction, wholly given over as they are to the instinctual play of the desires and the search for survival."²⁰⁰ Die Tatsache, dass die Dinge zerfallen und verschwinden, scheinen die Bewohner in ihrem Phlegma hinzunehmen. Insofern kennen sie weder Logik noch Kausalität. Das Substrat dieser Abwesenheit ist die Rückkehr der Instinkte bei der vergeblichen Suche nach Überlebensstrategien. So verwundert es nicht, dass der Tod im urbanen »Experienced Space« allgegenwärtig geworden ist: "Fully half the people are homeless, and they have absolutely nowhere to go. Dead bodies are therefore everywhere you turn – on the sidewalk, in doorways, in the street itself" (CLT, 16). Wieder zeigt sich die fatale

¹⁹⁹ B. Herzogenrath, *An Art of Desire*, 97.

²⁰⁰ T. Woods, "Urban Space and the Postmodern", 112.

Verbindung aus Heimat- und Ziellosigkeit, die im weiteren Verlauf der Arbeit noch thematisiert wird. Wenn überall tote Körper herumliegen, dann wird ihre Entsorgung zwangsläufig zu einem Problem in einer Stadt, in der das Gemeinwesen ohnehin kollabiert ist. Dazu schreibt Kreuzer im Zusammenhang mit Bellows Roman *Mr. Sammler`s Planet*:

Den Auflösungserscheinungen im sozialen Umfeld entspricht das mangelhafte Funktionieren der Stadt als Gemeinwesen: die unzuverlässigen Dienstleistungen im Post- und Fernmeldewesen erschweren die Kommunikation, die Ineffizienz der Polizei vergrößert noch das Sicherheitsproblem, und die vandalenhafte Umweltverschmutzung läßt gar apokalyptische Gedanken aufkommen.²⁰¹

Dieses mangelhafte Funktionieren der Stadt als Gemeinwesen bildet Auster allerdings nicht in realistischer Weise ab. Im Sinne Kreuzers wird die Stadt als »Unreal City« phantastisch verfremdet. Bei dieser Überzeichnung avanciert der Tod zu einem Problem der Stadtreinigung:

Every morning, the city sends out trucks to collect the corpses. This is the chief function of the government, and more money is spent on it than anything else. All around the edges of the city are the crematoria - the so-called Transformation Centers - and day and night you can see the smoke rising up into the sky. But with the streets in such bad repair now, and with so many of them reduced to rubble, the job becomes increasingly difficult. The men are forced to stop the trucks and go out foraging on foot, and this slows down the work considerably. On top of this, there are the frequent mechanical breakdowns of the trucks and the occasional outbursts from onlookers. Throwing stones at death-truck workers is a common occupation among the homeless. Although the workers are armed and have been known to turn their machine guns on crowds, some of the stone-throwers are very deft at hiding themselves, and their hit-and-run tactics can sometimes bring the collection work to a complete halt. (CLT, 17)

Das Sterben ist zu einer scheinbar profitablen Industrie geworden. Die Toten werden per Lastwagen eingesammelt und zu den Krematorien am Stadtrand gebracht. Doch in Wirklichkeit ist auch diese Industrie längst marode geworden. Plünderer und Schaulustige behindern die Arbeit der Leichensammler, die paradoxerweise mit Maschinenpistolen bewaffnet sind, um die Toten zu schützen. Anhand dieser Tatsache lässt sich ablesen, dass die Macht implodiert. „Dasselbe gilt auch für die Stadt. Feuersbrünste, Kriege, die Pest, Revolutionen, kriminelle Randgruppen, Katastrophen; die ganze Problematik der Anti-Stadt, der der Stadt innewohnenden oder äußerlichen Negativität hat gegenüber der wirklichen Art ihrer Vernichtung etwas Archaisches.“²⁰² Vor dem Hintergrund eines solchen Zusammenbruchs des Gemeinwesens beziehungsweise des »Experienced Space« stellt sich natürlich die Frage

²⁰¹ E. Kreuzer, *New York in der zeitgenössischen amerikanischen Erzählliteratur*, 209.

²⁰² J. Baudrillard, „Der Beaubourg-Effekt“, 75.

nach der Zukunft der westlichen Gesellschaftssysteme. Dazu gibt es unterschiedliche Paradigmen. Baudrillard glaubt an die bereits angedeutete Implosion:

Heute dagegen taucht eine ganz andere Gewalt auf, von der wir nicht mehr wissen, wie wir sie analysieren sollen, denn sie paßt nicht ins traditionelle Schema einer explosiven Gewalt: die implosive Gewalt, die nicht mehr aus der Ausweitung eines Systems resultiert, sondern aus seiner Sättigung und Schrumpfung, ähnlich wie bei physikalischen Sternsystemen. Diese Gewalt ist die Folge einer maßlosen Verdichtung des Sozialen, das den Zustand eines überausgesteuerten Systems erreicht hat, eines überlasteten Netzes (des Wissens, der Information und der Macht), den Zustand einer hypertrophen, alle zwischenräumlichen Bahnungen besetzenden Kontrolle. Wir können diese Gewalt nicht begreifen, denn unser ganzes Imaginäres ist auf die Logik expandierender Systeme ausgerichtet. Sie ist nicht dechiffrierbar, denn sie ist unbestimmt. Vielleicht fügt sie sich nicht einmal mehr ins Schema der Unbestimmtheit.²⁰³

Entgegen diesem »Big Bang« geht Beck in seiner etwas neueren Arbeit über die Risikogesellschaft davon aus, „daß nämlich die Industriegesellschaft sich in ihrer *Durchsetzung*, also *auf den leisen Sohlen der Normalität, über die Hintertreppe der Nebenfolge von der Bühne der Weltgeschichte verabschiedet* – und nicht etwa, wie es bisher in den Bilderbüchern der Gesellschaftstheorie einzig vorgesehen war: mit einem politischen Knall.“²⁰⁴ Im Zusammenhang mit den Romanen Austers scheint Becks Theorie plausibler, denn dort zeigt sich die Freisetzung der Subjekte aus den Lebensformen,²⁰⁵ ohne dass es dazu neue Alternativen gibt:

Das aber heißt: die Industriegesellschaft *labilisiert sich in ihrer Durchsetzung selbst*. Die Kontinuität wird zur »Ursache« der Zäsur. Die Menschen werden *freigesetzt* aus den Lebensformen und Selbstverständlichkeiten der industriegesellschaftlichen Epoche der Moderne – ähnlich wie sie im Zeitalter der Reformation aus den weltlichen Armen der Kirche in die Gesellschaft »entlassen« wurden. Die dadurch ausgelösten Erschütterungen bilden die andere Seite der Risikogesellschaft. Das Koordinatensystem, in dem das Leben und Denken in der industriellen Moderne befestigt ist - die Achse von Familie und Beruf, der Glaube an Wissenschaft und Fortschritt -, gerät ins Wanken, und es entsteht ein neues Zwielficht von Chancen und Risiken - eben die Konturen der Risikogesellschaft.²⁰⁶

Im Roman *In the Country of Last Things* werden die Menschen allerdings nicht freigesetzt, zu sehr fungiert die Stadt als brutaler Unterdrückungsapparat, der seine eigene Existenz in die Unterdrückung einbezieht, wie der Zusammenbruch des Gemeinwesens verdeutlicht. Zurück zum Tod, der nicht nur eine Folge des Daseinskampfes ist, sondern darüber hinaus als Selbstmord ein Ausdruck des Lebensstils, den Auster im Sinne der »Unreal City« grotesk überzeichnet:

²⁰³ J. Baudrillard, „Der Beaubourg-Effekt“, 77.

²⁰⁴ U. Beck, *Risikogesellschaft*, 15.

²⁰⁵ Vgl. Kapitel 2.1.1 dieser Arbeit.

²⁰⁶ U. Beck, *Risikogesellschaft*, 20.

Other deaths are more dramatic. There are the Runners, for example, a sect of people who run through the streets as fast as they can, flailing their arms wildly about them, punching the air, screaming at the top of their lungs. Most of the time they travel in groups: six, ten, even twenty of them charging down the street together, never stopping for anything in their path, running and running until they drop from exhaustion. The point is to die as quickly as possible, to drive yourself so hard that your heart cannot stand it. (CLT, 11/12)

Baudrillard bezeichnet den Marathonlauf von New York, ein spezifischer Gang durch die Großstadt, als ein Spektakel des Weltuntergangs.²⁰⁷ Unter diesem Aspekt findet er seinen Platz in Austers eschatologischem Roman, wobei der Tod durch systematisches Training kultiviert wird. "Death is transformed into an aesthetic action, in which beauty and the 'grand spectacle' dominate as ritualized forms of self-transcendence."²⁰⁸ Was das Ritual anbetrifft, so manifestiert es sich in der gemeinschaftlichen Form dieser Todesart. Zu sechst, zehnt oder zwanzig stürmen die Renner die Straße entlang, bis sie vor Erschöpfung zusammenbrechen. Hinsichtlich der Struktur dieser Gemeinschaft spricht Auster von einer Sekte und Simmel von einer religiösen Gemeinde:

Am Startplatz des Marathons geht ein Heer von Individuen auf die Strecke, die sich alle Selbstzweck sind und gerade deshalb eine soziale Einheit bilden, die jeden einzelnen übersteigt. Die parallelen Bestrebungen aller richten sich auf ein für alle gleiches Ziel, ohne daß irgendeinem Teilnehmer der Gewinn versagt bleiben müßte, nur weil es dem anderen zugefallen ist. Damit schält sich im Marathon ein Beziehungsgeflecht heraus, das Simmel zufolge sein Vorbild in der religiösen Gemeinde hat.²⁰⁹

Neben dem sportlichen Ziel besitzt der Marathon eines, das auf die Subjektivität ausgerichtet ist. Indem er nämlich die Individualität in der Gemeinschaft fördern soll, steht er für die Thematisierung des Selbst, wie sie schon bei der Auflösung der familiären Bindungen und der Entstehung einer seelischen Krise wichtig war; das Ziel des Marathons bedeutet ein Ziel für die Subjektivität. Im Sinne Hassans würde diese Thematisierung des Selbst allerdings nicht zur Transzendenz, sondern zur Immanenz führen, wie sie für die Postmoderne typisch ist.²¹⁰ Eine solche Immanenz steht dem alltäglichen Erfahrungsraum mit der Zuwendung zum Materiellen entgegen. Somit verlassen die Renner den »Experienced Space« und rennen in einen immanenten »Imagined Space«, wobei der Tod und nicht eine glückliche Immanenz das höchste Ziel ist.

Im Folgenden wird der Frage nachgegangen, wie sich die lebensfeindlichen Bedingungen in der Stadt auf die Subjektivität der Protagonistin des Romans *In the*

²⁰⁷ J. Baudrillard, *Amerika*, 33.

²⁰⁸ T. Woods, "Urban Space and the Postmodern", 122.

²⁰⁹ H. Berking und S. Neckel, „Stadtmarathon“, 273.

²¹⁰ Vgl. Seite 17 dieser Arbeit.

Country of Last Things auswirken. Dazu ist zunächst einmal festzustellen, dass Anna Blume von den erdrückenden Lebensumständen in der Stadt nicht ausgenommen ist:

Little by little, my hauls became almost adequate. Odds and ends, of course, but a few totally unexpected things as well: a collapsible telescope with one cracked lens; a rubber Frankenstein mask; a bicycle wheel; a Cyrillic typewriter missing only five keys and the space bar; the passport of a man named Quinn. These treasures made up for some of the bad days, and as time went on I began doing well enough at the Resurrection Agents` to leave my nest egg untouched. (CLT, 36)

“One person`s waste is another person`s treasure.”²¹¹ Doch trotzdem ist Anna damit nicht gerettet, denn ihr »Experienced Space« ist zurückgetreten, weil er nur noch aus Sperrmüll, den sie als Schatz bezeichnet, besteht. In seiner *Kritik des Alltagslebens* schreibt Lefebvre:

Je weiter ein Land wirtschaftlich entwickelt ist, desto mehr und desto schneller pflegt man wegzuworfen. Man vergeudet. In New York sind die Mülleimer riesig und um so sichtbarer, als die öffentlichen Dienste in der Wahlheimat des freien Unternehmertums schlecht funktionieren. In einem unterentwickelten Land wird nichts weggeworfen. Das kleinste Stück Papier oder Bindfaden, die kleinste Schachtel werden noch benutzt, und sogar die Exkremente werden gesammelt. Wir skizzieren eine Soziologie der Mülltonnen.²¹²

In New York, dessen Zukunft in eschatologischer Weise für den Roman *In the Country of Last Things* Pate gestanden haben könnte, hat sich eine Überflusgesellschaft herausgebildet. Doch wenn nichts weggeworfen und jeder Sperrmüll umkämpft wird, dann ist die Stadt in regressiver Manier zu einem unterentwickelten Gebiet geworden, das bei Anna Blume Unsicherheiten auslöst: “Bit by bit, the city robs you of certainty. There can never be any fixed path, and you can survive only if nothing is necessary to you. Without warning, you must be able to change, to drop what are doing, to reverse. In the end, there is nothing that is not the case. As a consequence, you must learn how to read the signs” (CLT, 6).

Wenn die Stadt den Bewohnern jegliche Sicherheit nimmt, dann ist der alltägliche Erfahrungsraum nicht mehr verlässlich. Der damit verbundene Abbruch der linearen Entwicklung des Subjekts zeigt sich in Anna Blumes Bemerkung, man könne sich nie auf einen Weg festlegen und man müsse umkehren können. Die Behauptung, es gibt nichts, was es nicht gibt, steht darüber hinaus für die rhizomatische Vielfalt der Entwicklungsmöglichkeiten. Schließlich sagt Anna am Ende noch, dass man es lernen müsse, die Zeichen zu deuten. Baudrillard hat diese Verbindung von Stadt und Zeichen wesentlich angeregt:

Die Stadt ist nicht mehr das politisch-industrielle Vieleck, das sie im 19. Jahrhundert gewesen ist - heute ist sie ein Vieleck aus Zeichen, Medien und Codes. Infolgedessen liegt ihre

²¹¹ T. Woods, “Urban Space and the Postmodern”, 113.

²¹² H. Lefebvre, *Kritik des Alltagslebens*, 297/298.

Wahrheit nicht mehr in einem geographischen Ort wie der Fabrik oder etwa dem traditionellen Ghetto. Ihre Wahrheit, Einschließung in die Zeichen/Form, ist überall. Sie ist das Ghetto des Fernsehens und der Werbung, das Ghetto der Konsumenten/Konsumierten, der im voraus gelesenen Leser, der codierten Decodierer sämtlicher Botschaften, der Zerstreuer/Zerstreuten der Freizeit usw.²¹³

Anna Blume spricht im Plural von den Zeichen, was grundsätzlich für Baudrillards These, in der Stadt würden sich die Zeichen verdichten, spricht. Diese Verdichtung von Zeichen lokalisiert die Wahrheit in postmoderner Weise vielerorts. Genau das könnte damit gemeint sein, wenn Anna feststellt, dass man sich nie auf einen Weg festlegen kann. Diese Tatsache ist auch dafür verantwortlich, dass man sich leicht verlaufen kann: “In the beginning, it did not go well. The city was new for me back then, and I always seemed to be lost. I squandered time on forays that yielded nothing, bad hunches on barren streets, being in the wrong spot at the wrong time” (CLT, 34/35). Noch in einer weiteren Textstelle wird der labyrinthische Charakter der Stadt deutlich: “That is what the city does to you. It turns your thoughts inside out. It makes you want to live, and at the same time it tries to take your life away from you. There is no escape from this. Either you do or you don’t. And if you do, you can’t be sure of doing it the next time. And if you don’t, you never will again” (CLT, 2/3). Anna scheint sich dauernd zu verlaufen und ist ständig zur falschen Zeit am falschen Ort, das heißt ihre raum-zeitliche Bewegung im »Experienced Space« lässt sich nicht mehr in einem cartesianischen System abbilden. Infolge kann einen die Stadt auch durcheinander bringen. Hier wird eine Verbindung offenkundig, nämlich die von räumlichem und seelischem Durcheinander. “Consequently, Anna Blume subjects her environment of the city to microscopic scrutiny and finds herself rooted, inbuilt, and constructed by that place. The city is not geographically divorced from the self, but is rather constitutive of the self: geography, topography, and subjectivity are intricately interrelated.”²¹⁴ Im Sinne der zentralen Hypothese konvergieren der städtische Raum und die Subjektivität als Raum beim Gang durch die Großstadt zueinander, das heißt, die Subjektivität und der Raum können als ähnlich verwirrend empfunden werden und wenn dies der Fall ist, dann bekommt der urbane Raum menschliche Züge und wird personalisiert. „Die Philosophie ist nicht *in* der Stadt, sie ist die Stadt, die denkt, und die Stadt ist die Unruhe des Denkens, das seinen Wohnsitz sucht, während es diesen doch verloren hat, während es die Natur verloren hat.“²¹⁵

Aus moderner Sicht schreibt Lynch: “To become completely lost is perhaps a rather rare experience for most people in the modern city. We are supported by the presence of others and by special way-finding devices: maps, street numbers, route

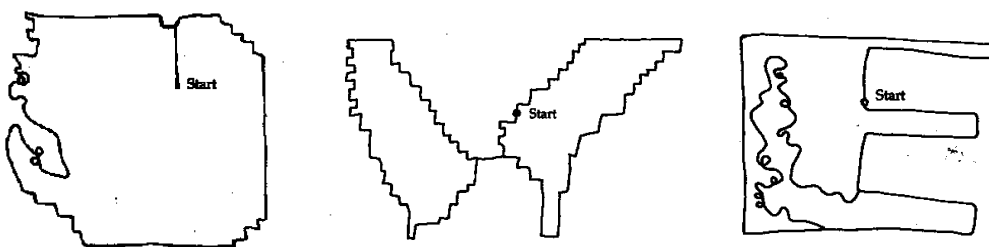
²¹³ J. Baudrillard, „Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen“, 21.

²¹⁴ T. Woods, “Urban Space and the Postmodern”, 115.

²¹⁵ J. F. Lyotard, *Postmoderne Moralitäten*, 24.

signs, bus placards.”²¹⁶ In einem Interview anlässlich des Terroranschlags auf das World Trade Center vertritt Auster eine andere Auffassung. „New York war nie ein bequemer Ort, sondern einer, in dem man sich verlieren konnte.”²¹⁷ Diese Auffassung hat auch Eingang in den postmodernen Roman *City of Glass* gefunden, wo sich die Stadt als hoffnungsloses Labyrinth präsentiert: “New York was an inexhaustible space, a labyrinth of endless steps, and no matter how far he walked, no matter how well he came to know its neighbourhoods and streets, it always left him with the feeling of being lost” (CG, 3/4). Wie Auster an einer anderen Stelle schreibt, ist das Umherirren eine Suche nach sich selbst,²¹⁸ das heißt, Raum und Subjektivität konvergieren wiederum zueinander. Der labyrinthische Charakter des Raumes hat sich auf die Subjektivität übertragen, die Quinn als ähnlich labyrinthisch empfindet, denn er hat das Gefühl, verloren zu sein. Voraussetzung für diesen Verlust der Fähigkeit sich selbst zu lokalisieren,²¹⁹ ist allerdings das Zurücktreten des »Experienced Space«.

Das labyrinthische Prinzip betrifft jedoch nicht nur den Raum und die Subjektivität, sondern erstreckt sich auf das Textliche, indem die Stadt selbst als Text begriffen wird. Raum, Subjektivität und Text fügen sich einem gemeinsamen Schema, nämlich dem des Labyrinths, genauso wie es Jameson für die Postmoderne angeregt hat²²⁰ und wie es in der Einleitung dieser Arbeit formuliert wurde.²²¹ “Although the paradigmatic shift from the *city as a machine* of modernism to the idea of the *city as a text* definitely implies a postmodern turn, [...]”²²² Das wird ebenfalls im Roman *City of Glass* deutlich. Ganz im Sinne Lefebvres verkörpert der urbane Raum dort Diskurs und Sprache²²³ und zwar indem Quinn Professor Stillman durch die endlosen Straßen New Yorks verfolgt, bis sich eine scheinbare Botschaft herausschält. Die horizontale Bewegung dominiert dabei gegenüber der vertikalen; weder Quinn noch Stillman betreten einen Wolkenkratzer. Auf dieser horizontalen Folie glaubt Quinn in den Bewegungen Stillmans Buchstaben zu erkennen (CG, 67-69):



²¹⁶ K. Lynch, *The Image of the City*, 4.

²¹⁷ F. Ehlers, „Auf Schönheit folgt Schock“, 10.

²¹⁸ P. Auster und G. de Cortanze, *Die Einsamkeit des Labyrinths*, 33.

²¹⁹ E. Soja, “Heterotopologies”, 20/21.

²²⁰ S. Homer, *Fredric Jameson*, 143.

²²¹ Vgl. Seite 10/11 dieser Arbeit.

²²² B. Herzogenrath, *An Art of Desire*, 52.

²²³ H. Lefebvre, *The Production of Space*, 142.

Als Quinn seine Beschattung fortsetzt und mehr Buchstaben zusammen kommen, meint er schließlich, den Schriftzug »Tower of Babel« in den Schritten Stillmans lesen zu können (CG, 70). Durch die Tatsache, dass er eingestürzt ist, könnte der Turm von Babel das Ende eines linearen Prinzips der Subjektivierung symbolisieren, das durch seine Vertikalität auf einen höheren Sinn verwies. Stattdessen werden Quinn und Stillman auf den Boden gezwungen, was ihre horizontalen Bewegungen verkörpern und diese sind labyrinthisch. Somit stehen sich moderner vertikaler Sinn und postmoderne horizontale Sinnsuche entgegen, wobei letztere vergeblich ist, weil sie in einem Labyrinth geschieht.

Austers »Mental Map« der amerikanischen Großstadt ist durch Verslumung, Obdachlosigkeit und Lebensfeindlichkeit bestimmt. Mit ihnen einher geht die Entfremdung zwischen den Menschen, wie sie auch in *Moon Palace* beim Gang durch die Großstadt zum Ausdruck kommt: "If there`s one thing this godforsaken city has in abundance, it`s anonymous strangers. The streets are filled with them. Everywhere you turn, there`s another anonymous stranger. There are millions of them all around us" (MP, 204). Nichts anderes hat Baudrillard in den Straßen New Yorks beobachtet. „In New York sieht man sie überall, diese Gestrandeten der Gastfreundschaft, [...]. Tausende von einsamen Menschen, die alle nur für sich laufen, ohne nach den anderen zu schauen, [...].“²²⁴ Wenn Millionen anonymer Fremder durch die Straßen laufen, dann ist die Anonymität der vorherrschende Ausdruck der Stadt mit den entsprechenden Auswirkungen auf die Subjektivität. Dazu hat auch Lefebvre Überlegungen angestellt. Nach ihm definiert sich das Städtische „als der Ort, wo die Menschen sich gegenseitig auf die Füße treten, sich vor und inmitten einer Anhäufung von Objekten befinden, wo sie sich kreuzen und wieder kreuzen, bis sie den Faden der eigenen Tätigkeit verloren haben, Situationen derart miteinander verwirren, daß unvorhergesehene Situationen entstehen.“²²⁵ Dass die Protagonisten Austers beim Gang durch die Großstadt den Faden der eigenen Tätigkeit verlieren, zeigte sich an vielen Textstellen, zum Beispiel bei Anna Blume, die Zeit auf Beutezügen vergeudet, die nichts einbringen.²²⁶ Wenn zudem Situationen miteinander verwirren, dann befinden sich die Protagonisten nicht mehr in einem geordneten »Experienced Space«, sondern in einem ungeordneten Raum ihrer Vorstellungen, der in dieser Arbeit mit Lefebvre als »Imagined Space« bezeichnet wird. An anderer Stelle verdeutlicht Lefebvre, was mit der Subjektivität passiert, wenn anonyme Fremde die Straßen bevölkern. „Man streift sich auf der Straße, aber man begegnet sich nicht. Das »man« überwiegt. Auf der Straße kann sich keine Gruppe bilden, kein Subjekt entsteht; sie ist bevölkert von allen möglichen Leuten auf der Suche. Wonach?“²²⁷ Wonach die Protagonisten bei ihrem Gang durch die Großstadt suchen, bleibt in den Romanen Austers in der Tat unbeantwortet. Das kennzeichnet zugleich den Abbruch einer linearen Entwicklung

²²⁴ J. Baudrillard, *Amerika*, 57.

²²⁵ H. Lefebvre, *Die Revolution der Städte*, 46.

²²⁶ Vgl. Seite 80 dieser Arbeit.

²²⁷ H. Lefebvre, *Die Revolution der Städte*, 25/26.

der Subjektivität, wie es ebenfalls bei Anna Blume deutlich wird, die feststellt, dass man sich nie auf einen Weg festlegen kann.²²⁸

Während in *Moon Palace* lediglich von anonymen Fremden die Rede ist, veranschaulichen zwei Textstellen in *City of Glass*, wie Entfremdung und Anonymität konkret auf die Subjektivität der Protagonisten wirken:

It was now past five o'clock. Quinn decided he would be less vulnerable in another spot and removed himself to the waiting room. This was generally a grim place, filled with dust and people with nowhere to go, but now, with the rush hour at full force, it had been taken over by men and women with briefcases, books, and newspapers. Quinn had trouble finding a seat. After searching for two or three minutes, he finally found a place on one of the benches, wedging himself between a man in a blue suit and a plump young woman. The man was reading the sports section of the Times, and Quinn glanced over to read the account of the Met's loss the night before. He had made it to the third or fourth paragraph when the man turned slowly toward him, gave him a vicious stare, and jerked the paper out of view. (CG, 52)

Quinn sucht an einem »anderen Ort« Schutz und glaubt, ihn in einem Wartesaal zu finden. Somit ist der Wartesaal ein »anderer Ort«. Dieser Ausdruck entstammt der Terminologie Foucaults und ist mit dem Begriff der Heterotopie verzahnt. Das sind Orte außerhalb aller Orte, die mit allen anderen Räumen in Verbindung stehen.²²⁹ "There are, however, *des espaces autres*, other spaces, another spatiality to be theorized, a different way of seeing space that combines its subjectification and objectification, the interpretability of its material and cognitive forms, [...]"²³⁰ Andere Orte beinhalten eine andere Sicht des Raumes, die Objektives und Subjektives integriert. Der objektive »Experienced Space« ist hässlich, staubig und überfüllt, ein Anzeichen, dass er verlassen werden muss. Zudem regiert die Entfremdung in ihm, denn Quinn gelingt es nicht, über das Thema »Baseball« mit seinem Sitznachbarn in Kontakt zu treten. Dieser fühlt sich durch Quinn belästigt und wendet sich böse ab. Dadurch kristallisiert sich ein interessantes Paradoxon heraus. Der Wartesaal ist voller Menschen, aber dennoch für Quinn leer, genau wie es sich für anonyme Fremde gehört. Was den »Experienced Space« anbetrifft, so ist Quinn gezwungen, sich in einem anderen Raum zu verorten, der die alltägliche Erfahrung beiseite lässt. An anderer Stelle gelingt es Quinn immerhin, die Brücke zu schlagen und es kommt zu einem Austausch von Worten:

'Did you see game tonight, man?' 'I missed it. Anything good to report?' 'What do you think?' For several years Quinn had been having the same conversation with this man, whose name he did not know. Once, when he had been in the luncheonette, they had talked about baseball, and now, each time Quinn came in, they continued to talk about it. In the winter,

²²⁸ Vgl. Seite 80 dieser Arbeit.

²²⁹ Vgl. Seite 8 dieser Arbeit.

²³⁰ E. Soja, "Postmodern Geographies and the Critique of Historicism", 128.

the talk was of trades, predictions, memories. During the season, it was always the most recent game. They were both Mets fans, and the hopelessness of that passion had created a bond between them. (CG, 37)

Wenn Quinn seit mehreren Jahren immer das gleiche Gespräch mit dem Mann führt, ohne seinen Namen zu kennen, dann ist sein »Experienced Space« bereits zurückgetreten. Somit ist das Band, das zwischen ihnen besteht, auch nicht stabil, sondern lediglich durch die Hoffnungslosigkeit ihrer Leidenschaft für die Mets miteinander verknüpft. Auch in dieser Textstelle erfährt sich Quinn als entfremdeter Mensch, dem nichts anderes übrig bleibt, als dem Verweis auf sich selbst an einem anderen Ort nachzugehen, was auch als provisorische Umschreibung der postmodernen Odyssee verstanden werden kann. Sie ist eng mit dem Verlassen des »Experienced Space« verbunden, an dessen Stelle der »Imagined Space« tritt. Da die lineare Entwicklung der Subjekte im »Experienced Space« in eine oberflächliche Subjektivierung im »Imagined Space« umzukippen beginnt, wird im weiteren Verlauf der Arbeit natürlich noch zu konkretisieren sein, was in den Romanen Austers unter dem »Imagined Space« zu verstehen ist.

Normalerweise strukturiert sich die Stadt durch die habituellen physischen Bewegungen der Bewohner im urbanen »Experienced Space«. Daran können sich die Subjekte in ihrer Subjektivierung orientieren. Doch in den Romanen Austers verlieren die Protagonisten beim Gang durch die Großstadt den Faden ihrer eigenen Tätigkeit. Die Stadt nimmt ihnen jegliche Sicherheit, der alltägliche Erfahrungsraum ist nicht mehr verlässlich. Die räumliche Ziellosigkeit bedeutet zugleich das Ende der linearen Entwicklung in der Subjektivierung. Die zentrierte Subjektivität gerät durch den Fluss der Straße ins Fließen. An ihre Stelle beginnt eine dezentrierte Subjektivität zu treten, weil kein zentriertes Innen mehr existiert, sondern nur ein vom Außen überflutetes Innen, wozu die Stadt mit ihren vielfältigen Zeichen beiträgt. In der Stadt Austers ist die Unordnung universal. Sie überträgt sich auf die Protagonisten, so dass Stadt und Subjekt durch ihren labyrinthischen Charakter zueinander konvergieren; das Subjekt wird zu einem Raum. Zu diesem Kontext von Raum und Subjekt gesellt sich der Text als Labyrinth. Was den Raum des Subjekts anbetrifft, so lässt er sich nur darstellen, wenn das Subjekt den »Experienced Space« zugunsten eines »Imagined Space« verlässt. An diesem »anderen Ort« vollzieht sich der Verweis des Subjekts auf sich selbst, was als provisorische Umschreibung der postmodernen Odyssee gelten kann. Sie ist eng mit dem Verlassen des »Experienced Space« und dem Abbruch der linearen Entwicklung der Subjekte verbunden; an ihrer Stelle tritt der »Imagined Space«.

2.1.7 Die Reise durch den Kontinent

De Cortanze schreibt in einem Buch über Paul Auster, dass es nichts Amerikani-scheres gibt als dessen Romane:

Das Amerika der Felder und Städte, des Ku Klux Klan und der Gangster von Chicago, der Atlantiküberquerung von Charles Lindbergh und der zahlreichen Ableger der Freiheitsstatue; das Amerika weiter wüstenartiger Flächen und das der großen Baseball-Sehnsüchte und der *diners*, das Amerika von Lone Ranger und den Indianern, von Ellis Island und des Kirschbaums von George Washington.²³¹

Hier entsteht der Eindruck, dass die Reise durch den Kontinent gegenüber dem Gang durch die Großstadt in den Romanen Austers stärker thematisiert wird, was nicht der Fall ist. Während die Großstadt vor allem in der *New York Trilogy* und *In the Country of Last Things* dargestellt wird, tritt in *Moon Palace*, der »Road Novel« *Music by Chance* und in *Mr. Vertigo* die Reise durch den Kontinent in den Vordergrund. In diesem Kapitel soll sie mit Hilfe von einigen Textstellen aus diesen Romanen skizziert werden. Dabei geht es zunächst um die Darstellung des Kontinents und dann um die Bedeutung dieser Darstellung für die Entwicklung des Subjekts. Was die Darstellung des Kontinents anbetrifft, so ist zu unterscheiden, ob er eher realistisch oder im Sinne der »Unreal City« als »Unreal Continent« beschrieben wird. Was das Verhältnis zwischen Raum und Subjekt anbetrifft, so ist zu fragen, ob sich bei der Reise durch den Kontinent ähnliche Ergebnisse abzeichnen, wie beim Gang durch die Großstadt, nämlich eine Konvergenz durch das gemeinsame labyrinthische Prinzip.

In *Mr. Vertigo* beschreibt Auster, wodurch der »Experienced Space« geprägt ist, der sich der Großstadt anschließt:

I drifted around for three or four years, mostly up and down the east coast. The longest stretch was in Boston. I worked as a bartender there, supplementing my income by playing the horses and sitting in on a weekly poker game at Spiro's pool hall in the North End. It was only medium-stakes action, but if you keep winning those one and fives, it begins to add up. I was just on the point of putting together a deal to open a place of my own when my luck turned sour. My nest egg dribbled away, I went into debt, and before many moons had passed, I had to sneak out of town to slough off the loan sharks I was in hock to. From there I went to Long Island and found a job in construction. Those were the years when suburbs were sprouting up around the cities, and I went there where the money was, doing my bit to change the landscape and turn the world into what it looks like today. (V, 277/278)

²³¹ P. Auster und G. de Cortanze, *Die Einsamkeit des Labyrinths*, 31.

Räumlich mobil ist Walt Rawley der Spur des Geldes gefolgt und hat neue Vororte gebaut. Diese »Edge Cities« stellen eine bescheidende Variante des amerikanischen Traums dar:²³²

The classic location for contemporary edge cities is at the intersection of an urban beltway and a hub-and-spoke lateral road. The central conditions that have propelled such development are the dominance of the automobile and the associated need for parking; the communications revolution; and the entry of women in large numbers into the labor market.²³³

Die »Edge City« als realistisch beschriebene Station der Reise durch den Kontinent ermöglicht hier einige Rückschlüsse auf die Entwicklung des Subjekts. Wenn die klassische »Edge City« dort liegt, wo sich eine urbane Ringstraße und eine zentrifugale Aufbauachse kreuzen, dann symbolisiert sie verschiedene Richtungen, die für das Subjekt begehbar sind. Aus diesem Grunde sagt Walt Rawley, er hätte sich drei bis vier Jahre hauptsächlich an der Ostküste herumgetrieben. Die Wahl dieses Verbs signalisiert, dass es in seiner Entwicklung keine Unilinearität gibt. Durch ihre Ausbreitung im suburbanen Bereich wird die Stadt ferner „durch die Megapolis entgrenzt. Diese hat kein Außen und Innen mehr, weil sie beides zugleich ist, wie eine Zone.“²³⁴ Lyotard deutet hier an, dass der Unterschied zwischen dem klassischen »Central Business District« und den »Edge Cities« verschwimmt, weil durch sie im Rahmen einer räumlichen Dezentralisierung zahlreiche suburbane Zentren entstanden sind. Gleichzeitig verschwimmt damit der Gegensatz von Innen und Außen. Analog dazu ist Walt Rawley als Subjekt dezentralisiert. Er lässt sich treiben, er hat keinen festen Job und er nimmt die Spur des Geldes auf, das heißt, er trifft seine Entscheidungen nicht mehr aus einem selbstbewussten Kern seiner Subjektivität, sondern gibt sich stattdessen dem Zufall hin, wie sein Hang zum Glückspiel belegt.

Noch in einer weiteren Textstelle in *Mr. Vertigo* prägt die Stadt die Reise durch den Kontinent. Ihre Darstellung ist relativ realistisch, wenngleich die negativen Aspekte des Stadtlebens überhöht sind:

I lived from hand to mouth, scrounging and hustling as best I could, and little by little I turned back into the beggar I was born to be. I hitchhiked, I traveled on foot, I rode the rails. I slept in doorways, in hobo jungles, in flophouses, in open pastures. In some cities, I threw my hat on the sidewalk and juggled oranges for the passersby. In other cities, I swept floors and emptied garbage cans. In still other cities, I stole. I pilfered food from restaurant kitchens, money from cash registers, socks and underwear from the bins at Woolworth's - whatever I could lay my hands on. I stood in breadlines and snored through sermons at the Salvation Army. I tap-danced on street corners. I sang for my supper. Once, in a movie theater in Seattle, I earned ten dollars from an old man who wanted to suck my cock. Another time, on Hennepin Avenue in Minneapolis, I found a hundred-dollar bill lying in the gutter. (V, 225)

²³² Vgl. Seite 28 dieser Arbeit.

²³³ M. Dear, *The Postmodern Urban Condition*, 143.

²³⁴ J. F. Lyotard, *Postmoderne Moralitäten*, 28.

Rawley erlebt die Rückseite des amerikanischen Traums, wie man sozusagen vom Millionär zum Tellerwischer wird, denn immerhin war er einmal als »Walt der Wunderknabe« berühmt. Gleichzeitig reduziert er sich damit auf das Wesentliche, wie es Austers Frau Siri Hustvedt in einem Interview andeutet: „Die Stadtstreicher in Pauls Arbeit passen zu einem Prinzip, das sich Reduktion auf das Wesentliche nennt [...]. Ein Obdachloser ist also auf schreckliche Weise aufs Menschsein reduziert.“²³⁵ Dementsprechend wird der »Experienced Space« der Großstädte, die Rawley auf seiner Reise durch den Kontinent aufsucht, dargestellt. In ihm überlebt er als Vagabund auf unterster sozialer Stufe. Nach Bauman verkörpert der Vagabund den post-modernen Lebensstil:

Der Vagabund weiß nicht, wie lange er bleiben wird, wo er sich gerade aufhält, und meistens wird die Entscheidung über das Ende eines Aufenthalts nicht seine Sache sein. Wenn er erst wieder auf Achse ist, wählt er nach Laufrichtung und den Zeichen der Straße seine Bestimmungsorte, doch selbst dann kann er nicht sicher sein, ob und für wie lange er bei nächster Gelegenheit haltmacht. Was er weiß, ist, daß der Aufenthalt wahrscheinlich doch eher vorübergehend sein wird. Was ihn auf Achse hält, ist die Ernüchterung über den letzten Aufenthaltsort und die ewig glimmende Hoffnung, daß der nächste Ort, den er noch nicht gesehen hat, oder vielleicht auch der übernächste, frei sein könnte von den Mängeln, die ihn dort, wo er schon war, abgestoßen haben. Vorne gezogen von ungeprüfter - hinten geschoben von uneingelöster Hoffnung ... Der Vagabund ist ein Pilger ohne Ziel, ein Nomade ohne Route. Der Vagabund zieht durch einen unstrukturierten Raum; wie ein Wanderer in der Wüste, der nur die Spuren kennt, die seine eigenen Fußabdrücke hinterlassen, bevor sie vom Winde verweht werden, strukturiert der Vagabund den Platz, den er zufällig gerade irgendwo einnimmt, nur um die Struktur wieder zu verwischen, wenn er geht. Jedes erfolgreiche Strukturieren des Raumes ist ortsgebunden und vorübergehend - ist episodisch.²³⁶

Auf Rawley treffen die Eigenschaften des postmodernen Vagabunden ziemlich genau zu. Weil er trinkt, weiß er nicht, wie lange er an einem Ort bleiben wird. Weil der Güterzug seine Bewegungsrichtung diktiert, bestimmt er seine Laufrichtung nicht aus sich selbst heraus. Weil er die Rückseite des amerikanischen Traums in den Städten erlebt, ist er ernüchtert über seinen Aufenthalt dort. Und wie der Vagabund reist Rawley ohne Ziel. Keine vernünftigen Erwägungen bestimmen seine Reiseroute, sondern zufällige Gelegenheiten, die das Überleben ermöglichen. Insofern entwickelt sich Rawleys Subjektivität auch nicht mehr in linearer Weise. Wie in Kapitel 2.1.3 so zeigt sich auch hier, dass sich Zufall und Linearität ausschließen.

Auch in *Moon Palace*, wo Marco Fogg eine Nachricht seines Onkels erwartet, ist die Reise durch den Kontinent nicht zielorientiert, sondern birgt eine Reihe von Gefahren, die man nicht voraus berechnen kann:

²³⁵ S. Hustvedt, „Interview“. *Thema »Paul Auster«*. G. Seligman. Arte Sendung vom 27.10.1998.

²³⁶ Z. Bauman, *Postmoderne Ethik*, 358.

I calculated that he would arrive on Tuesday, Wednesday at the latest. But Wednesday came and went, and Victor did not show up. I sent another telegram, but there was no response. The possibilities for disaster seemed infinite to me. I imagined all the things that can happen to a man between Boise and New York, and suddenly the American continent was transformed into a vast danger zone, a perilous nightmare of traps and mazes. (MP, 18)

Obwohl die Vereinigten Staaten als Land der unbegrenzten Möglichkeiten gelten, scheinen mit ihnen auch Unsicherheiten verbunden zu sein. „Die heutigen Risiken und Gefährdungen unterscheiden sich [dabei] wesentlich von den äußerlich oft ähnlichen des Mittelalters durch die *Globalität* ihrer Bedrohung (Mensch, Tier, Pflanze) und ihren *modernen* Ursachen. Es sind *Modernisierungsrisiken*. Sie sind *pauschales Produkt* der industriellen Fortschrittsmaschinerie und werden *systematisch* mit deren Weiterentwicklung verschärft.“²³⁷ Diese Modernisierungsrisiken setzen offenbar auch Ängste frei, denn Fogg bezeichnet den amerikanischen Kontinent als bösen Alptraum. „[Seine] für die postmoderne Lebenswelt typischen Leiden und Ängste – erwächst aus einer Art von Gesellschaft, die immer mehr individuelle Freiheit zum Preis von immer weniger Sicherheit bietet. Das postmoderne Unbehagen wird eher aus Freiheit denn aus Unterdrückung geboren.“²³⁸ Dementsprechend präsentieren sich die unbegrenzten Möglichkeiten hier nicht als das, was Marco Fogg oder seinem Onkel alles zur Auswahl steht, sondern im Sinne der postmodernen Odyssee als Rhizom. Fogg selbst spricht von einem Labyrinth, in dem alles plötzlich möglich werden kann. Daher vermag er die Ankunft seines Onkels nicht vorherzusagen, wiederum ein Anzeichen, dass eine lineare Entwicklung in dieser »riesigen Gefahrenzone« unmöglich ist und dass das Subjekt selbst zu einem labyrinthischen Raum werden kann. Diese labyrinthische Verirrung des Subjekts in Verbindung mit der enormen Größe des Landes wird in einer weiteren Textstelle des Romans *Moon Palace* offenkundig:

That was the trouble. The land is too big out there, and after a while it starts to swallow you up. I reached a point when I couldn't take it in anymore. All that bloody silence and emptiness. You try to find your bearings in it, but it's too big, the dimensions are too monstrous, and eventually, I don't know how else to put it, eventually it just stops being there. There's no world, no land, no nothing. It comes down to that, Fogg, in the end it's all a figment. The only place you exist is in your head. (MP, 156)

Auf seiner Reise durch den Kontinent empfindet Fogg Amerika als so groß, dass es einen verschlingen kann. “The subject experiences space as an obstacle, as a resistant ‘objectality’ at times as implacably hard as a concrete wall, being not only extremely difficult to modify in any way but also hedged about by Draconian rules prohibiting any attempt at such modification.”²³⁹ Fernab davon, die räumlichen Ge-

²³⁷ U. Beck, *Risikogesellschaft*, 29.

²³⁸ Z. Bauman, *Unbehagen in der Postmoderne*, 221.

²³⁹ H. Lefebvre, *The Production of Space*, 57.

gebenheiten ändern zu können, ist Fogg durch die Größe des Landes der Gefahr ausgesetzt, mit seiner Subjektivität in ihr verschwinden zu können. Somit dürfte man die Monstrosität, von der die Rede ist, nicht unter rein geographischem Gesichtspunkt sehen; sie berührt bereits die anderen beiden Raumdimensionen Lefebvres, denn Fogg spricht in perzeptiver Hinsicht von der Macht der Einbildung und in immanenter Hinsicht von der ausschließlichen Existenz im Kopf.

Die Wüste ist eine besondere Form des Labyrinths. Zwar ist ihre rhizomatische Struktur nicht sofort erkennbar, da der Blick weit reicht. Dennoch besteht die Gefahr, sich zu verirren, zumal die Wüste nach Baudrillard die soziale Verwüstung in ästhetischer Form spiegelt:

Denn die mentale Wüstenform, die die gereinigte Form der sozialen Verwüstung ist, wächst zusehends. Die Abstumpfung findet ihre gereinigte Form in der Entleerung der Geschwindigkeit. Was die soziale Verwüstung oder Entkernung an Kaltem und Toten hat, trifft hier, in der Hitze der Wüste, seine kontemplative Gestalt. Die Transpolitik findet hier, in der Transversalität der Wüste, in der Ironie der Geologie, ihren generischen und mentalen Raum. Die Unmenschlichkeit unserer sozialen und oberflächlichen Nachwelt begegnet hier unmittelbar ihrer ästhetischen und ekstatischen Gestalt. Denn die Wüste ist nur das eine: eine ekstatische Kritik der Kultur, eine ekstatische Form des Verschwindens.²⁴⁰

Durch ihre geologische Monumentalität würde die Wüste die Frage anregen, was der Mensch ist, wenn die Zeichen, die älter sind als er, soviel Kraft haben. Im Hintergrund dieser Frage schematisiert die Wüste das Verschwinden der Menschheit nach dem Scheitern ihrer gesellschaftlichen Organisation, vor allem in den amerikanischen Städten.²⁴¹ Die geologische Monumentalität der Wüste und das Verschwinden der Menschheit sind auch Thema in *Mr. Vertigo*, wo Meister Yehudi und Walt Rawley mit dem Auto durch New Mexico und Arizona reisen:

The most tedious part of the trip began. We spent days riding through New Mexico and Arizona, and after a while it felt like we were the only people left in the world. The master was fond of the desert, however, and once we entered that barren landscape of rocks and cacti, he kept pointing out curious geological formations and delivering little lectures on the incalculable age of the earth. (V, 210)

Für Meister Yehudi ist die Wüste keineswegs der langweiligste Teil der Reise. Er versucht Walt Rawley für die kahle Landschaft aus Felsen, Kakteen und seltsamen geologischen Formationen zu begeistern, damit die Reise durch die Wüste auch seinen Schüler anregt. Tatsächlich ergreift Walt das Gefühl, sie seien die letzten Menschen, ähnlich wie es Baudrillard formuliert. Neben dem Verschwinden der Menschheit schreibt Auster auch über die Straße nach Nirgendwo, denn Meister Yehudi und Walt fahren tagelang durch die Wüste ohne irgendwo anzukommen. "The

²⁴⁰ J. Baudrillard, *Amerika*, 15.

²⁴¹ B. Jarvis, *Postmodern Cartographies*, 37.

movement of the car facilitates an experience of instantaneity over time as depth, of landscape surfaces over histories. Driving becomes a ,‘spectacular form of amnesia’’.²⁴² Wenn die Straße durch die Wüste nirgendwohin führt, dann ist in ihr der »Experienced Space« zurückgetreten; der Kontinent präsentiert sich als »Unreal Continent« analog zu Kreutzers »Unreal City«.

Auch im Roman *Moon Palace* spricht Auster die geologische Monumentalität der amerikanischen Landschaft an:

I had not imagined that anything in America could be so old, and by the time I crossed into Utah, I felt that I was beginning to understand some of the things that Effing had talked about. It was not so much that I was impressed by the geography (everyone is impressed by it), but that the hugeness and emptiness of the land had begun to affect my sense of time. The present no longer seemed to bear any of the same consequences. Minutes and hours were too small to be measured in this place, and once you opened your eyes to the things around you, you were forced to think in terms of centuries, to understand that a thousand years is no more than a tick of the clock. For the first time in my life, I felt the earth as a planet whirling through the heavens. It wasn't big, I discovered, it was small - it was almost microscopic. Of all the objects in the universe, nothing is smaller than the earth. (MP, 303)

Die Landschaft in Utah fasziniert Marco Fogg. Neben dem geologischen Alter beeindruckt ihn erneut die ungeheure Größe und Leere des Landes, die sein Zeitgefühl beeinflussen. Wenn die Gegenwart, stellvertretend für den »Experienced Space«, nicht mehr dieselbe Rolle spielt und sich das Zeitgefühl verlangsamt, dann verändert sich Fogs Wahrnehmung des Kontinents, wovon er eine Brücke zum ganzen Universum schlägt. Die Erde erscheint ihm nun sehr klein. Man braucht nur weiter denken und das Subjekt anschließen. In eine kosmische Dimension gestellt, ist es unermesslich klein und kann sich nur verirren.

Das Spektrum, wie der nordamerikanische Subkontinent in den Romanen Austers dargestellt wird, ist breit. Auf der einen Seite beschreibt Auster einen realistischen »Experienced Space«, etwa bei den dezentralisierten suburbanen »Edge Cities«, auf der anderen Seite steht der »Unreal Continent« mit der geologischen Monumentalität der Wüste, die man eher einem »Imagined Space« zuordnen würde. „Amerika ist weder Traum noch Realität, es ist Hyperrealität. Eine Hyperrealität, weil eine Utopie, die von Anfang an als schon verwirklicht gelebt wurde. Alles ist hier wirklich und pragmatisch, alles läßt einen traumwandeln.“²⁴³ Was den »Experienced Space« bei der Reise durch den Kontinent anbetrifft, so erleben die Protagonisten dort die Rückseite des amerikanischen Traums. Was hingegen den »Imagined Space« anbetrifft, so vagabundieren die Protagonisten durch den Kontinent, der sich als postmodernes rhizomatisches Labyrinth präsentiert, eine besondere Eigenschaft

²⁴² B. Jarvis, *Postmodern Cartographies*, 37.

²⁴³ J. Baudrillard, *Amerika*, 44.

der postmodernen Odyssee. In einer Textstelle in *Moon Palace* wird deutlich, wie sich der so dargestellte Kontinent auf die Entwicklung des Subjekts auswirkt:

In Valentine, Arizona, a chubby waitress named Feg seduced me in an empty diner at the edge of town, and I wound up staying with her for ten or twelve days. In Needles, California, I twisted my left ankle and couldn't walk on it for a week, but otherwise I walked without interruption, heading toward the Pacific, borne along by a growing sense of happiness. Once I reached the end of the continent, I felt that some important question would be resolved for me. I had no idea what that question was, but the answer had already been formed in my steps, and I had only to keep walking to know that I had left myself behind, that I was no longer the person I had once been. (MP, 306)

Marco Fogg dehnt seine persönliche »New Frontier« nach Westen aus. "Journeys are equivalent to mental movements, and walking becomes an actualization of cognition itself."²⁴⁴ Zunächst hat es den Anschein, als würde sich Fogg auf seiner Reise durch den Kontinent linear weiterentwickeln, denn trotz eines verstauchten Fußknöchels nähert er sich ohne Unterbrechung dem Pazifik. Dort, am Ende des Kontinents, erwartet er die Antwort auf irgendeine wichtige Frage. Doch um welche Frage es sich handelt, ist unbestimmt, so dass universelle Wahrheiten und ein gerader Weg dorthin nicht in Aussicht stehen. Das zeigt sich auch in Foggs Ausspruch, er bräuchte nur weiterzugehen, um zu erfahren, dass er sich selbst hinter sich gelassen hätte. Damit wird angedeutet, dass sich Fogg nicht linear weiterentwickeln wird, denn wenn er sich selbst hinter sich lässt, befindet er sich nicht mehr in einem alltäglichen Erfahrungsraum, der eine lineare Entwicklung der Subjektivität bevorzugt ermöglicht. Des weiteren zeugt der Ausspruch, man würde sich selbst hinter sich lassen, von einer dezentralisierten Subjektivität, denn das Selbst ist nicht mehr mit sich selbst kongruent, das heißt im geometrischen Sinne, dass man die Subjektivität nicht mehr auf sich selbst abbilden kann, womit ein zentralisierendes Prinzip fehlt. Dass Foggs Wanderung nach Westen zu keiner universellen Wahrheit als Produkt einer linearen Entwicklung führt, zeigt die Fortsetzung dieser Textstelle:

I bought my fifth pair of boots in a place called Lake Elsinore on January 3, 1972. Three days later, all ragged with exhaustion, I climbed over the hills into the town of Laguna Beach with four hundred and thirteen dollars in my pocket. I could already see the ocean from the top of the promontory, but I kept on walking until I was all the way down to the water. It was four o'clock in the afternoon when I took off my boots and felt the sand against the soles of my feet. I had come to the end of the world, and beyond it there was nothing but air and waves, an emptiness that went clear to the shores of China. This is where I start, I said to myself, this is where my life begins. (MP, 306)

Fogg nähert sich erschöpft dem Ozean, was die Mühen, die die postmoderne Odyssee den Protagonisten abverlangt, herausstellt. Mit der Pazifikküste hat Fogg zwar das geographische Ende des Kontinents erreicht, nicht aber das Ende seiner

²⁴⁴ T. Woods, "Urban Space and the Postmodern", 111.

Odyssee, denn sein Leben soll hier erst anfangen, womit wieder alles offen ist, wie am Anfang des Romans. Foggs Exploration des Westens löst die Rhizomatik seiner Odyssee also nicht auf.

[Der] Westen ist rhizomatisch, mit seinen Indianern ohne Herkunft, seinem immer fliehenden Horizont, seinen beweglichen und verschobenen Grenzen. Im Westen eine typisch amerikanische „Karte“, wo sogar die Bäume „Rhizom machen“. Amerika hat die Richtungen vertauscht: es hat seinen Orient in den Westen verlegt, als ob die Welt sich gerade in Amerika gerundet hätte.²⁴⁵

In den Kapiteln 2.1.1 bis 2.1.7 konnte insbesondere der Teil der zentralen Hypothese verifiziert werden, wonach die lineare Entwicklung der Subjekte im »Experienced Space« abbricht; Austers Protagonisten verlassen bei ihren physischen Bewegungen eindeutig den alltäglichen Erfahrungsraum, was keine Linearität mehr ermöglicht. Dass ihre Subjektivität in eine oberflächliche Form umzukippen beginnt, wie sie etwa Foucault beschreibt, deutete sich an, ist aber im weiteren Verlauf dieser Arbeit bei der Interpretation der immanenten Abirrungen der Protagonisten im »Imagined Space« noch zu präzisieren. Damit würde man auch präzisieren, wodurch sich die postmoderne Odyssee genau auszeichnet. Doch zunächst gilt die Aufmerksamkeit den perzeptiven Veränderungen der Protagonisten im »Perceived Space«, der gemäß der zentralen Hypothese als Übergang zwischen »Experienced Space« und »Imagined Space« fungiert.

²⁴⁵ G. Deleuze und F. Guattari, *Rhizom*, 31.

2.2 Representations of Space: Perzeptive Veränderungen bei den Protagonisten im »Perceived Space«

In den Kapiteln unter 2.1 wurde als Eigenschaft der postmodernen Odyssee herausgearbeitet, dass die lineare Entwicklung der Subjekte mit ihrem Verlassen des »Experienced Space« abbricht. Der für die Kapitel unter 2.2 relevante Teil der zentralen Hypothese schließt sich daran an. Er besagte, dass die perzeptiven Veränderungen bei den Protagonisten im »Perceived Space« als Übergang zwischen ihren physischen Bewegungen im »Experienced Space« und ihren immanenten Abirrungen im »Imagined Space« fungieren. Damit kippt die lineare Entwicklung der Subjektivität stärker als im »Experienced Space« in eine als oberflächlicher Raum verstandene Subjektivität um. So wie das Verlassen des alltäglichen Erfahrungsraumes und der Abbruch der linearen Entwicklung des Subjekts die postmoderne Odyssee ausmachen, so kann auch der »Perceived Space« in den Romanen Austers spezifische Eigenschaften besitzen, die es erlauben, von einer postmodernen Odyssee zu sprechen. Das Muster der Hypothese wird sich jedoch komplizieren, weil von einer rhizomatischen Odyssee der Protagonisten ausgegangen wird, die einen einfachen linearen beziehungsweise kausalen Übergang modernistischer Prägung ausschließt. Damit ein theoretischer Hintergrund für die Interpretation der Primärzitate in den Unterkapiteln 2.2.1 bis 2.2.3 entsteht, sollen vorweg einige Grundtermini zur Perzeption, die Lefebvre, Lynch, Foucault, Baudrillard und Jameson betreffen, aufgezählt werden.

Nach Lefebvre ist der »Perceived Space« der Raum in den Konzeptionen der Wissenschaftler aus den Bereichen der Raumplanung, Stadtgeographie, Verwaltung und Sozialwissenschaften.²⁴⁶ Dieser »konzeptualisierte Raum« hat folgende Eigenschaften:

- Die Wissenschaftler identifizieren in ihren Konzeptionen das, was gelebt (lived) und wahrgenommen (perceived) wird mit dem, was erdacht (conceived) wird.²⁴⁷
- Dieser erdachte Raum wird als wahr erachtet. Sein entfernter Vorfahre ist die lineare Perspektive aus der Renaissance mit einem festen Beobachter, einem unbeweglichem Wahrnehmungsfeld und einer stabilen visuellen Welt.²⁴⁸
- Der Architekt beispielsweise gelangt durch graphische Elemente, wie Pläne, Aufrisse, Teilansichten oder Perspektiven von Fassaden, zu einer Repräsentation seines Raumes.²⁴⁹

²⁴⁶ H. Lefebvre, *The Production of Space*, 38.

²⁴⁷ Ibid., 38.

²⁴⁸ Ibid., 361.

²⁴⁹ Ibid., 361.

- Solche Konzeptionen des Raumes neigen auch dazu, ein System verbalisierter und intellektuell ausgearbeiteter Zeichen zu sein,²⁵⁰ die zu einem Emblem der Macht werden könnten.

Ganz elementar fällt auf, dass Lefebvre den »Perceived Space« mit Raumplanern, Stadtgeographen, Verwaltungsfachleuten oder Sozialwissenschaftlern in Verbindung bringt, welche in den Romanen Austers nicht auftauchen. Stattdessen sind Schriftsteller die dominierende Berufsgruppe, wie aus Kapitel 2.1.2 ersichtlich wurde. Diese einfache Tatsache schließt es dennoch nicht aus, die Wahrnehmung der Protagonisten Austers mit Hilfe von Lefebvre zu interpretieren, denn in der Postmoderne wird nicht mehr der Anspruch auf geschlossene Theoriegebäude erhoben. Im Gegenteil, eine gewisse Inkohärenz des theoretischen Ansatzes kann durchaus produktiv sein:

Es ist also klar, daß der Gedanke einer festgelegten Methode oder einer feststehenden Theorie der Vernünftigkeit auf einer allzu naiven Anschauung vom Menschen und seinen sozialen Verhältnissen beruht. Wer sich dem reichen, von der Geschichte gelieferten Material zuwendet und es nicht darauf abgesehen hat, es zu verdünnen, um seine niedrigen Instinkte zu befriedigen, nämlich die Sucht nach geistiger Sicherheit in Form von Klarheit, Präzision, »Objektivität«, »Wahrheit«, der wird einsehen, daß es nur *einen* Grundsatz gibt, der sich unter *allen* Umständen und in *allen* Stadien der menschlichen Entwicklung vertreten läßt. Es ist der Grundsatz: *Anything goes*.²⁵¹

Was nun die räumliche Wahrnehmung der Protagonisten in den Romanen Austers anbetrifft, so ist zu fragen, ob sie tatsächlich aus der linearen Perspektive eines festen Beobachters in einem unbeweglichen Wahrnehmungsfeld und einer stabilen visuellen Welt geschieht. Dies ist insofern anzuzweifeln, als dass Auster selbst eine gesicherte Wahrnehmung für fragwürdig hält, wie er in einem Essay andeutet: "In Ashbery`s work, however, the emphasis shifts. Although he, too, begins with the world of perceived objects, perception itself is problematical for him, and he is never able to rely on the empirical certitudes that nearly all our poets seem to take for granted."²⁵²

Als Pionier in der Strukturierung des komplexen Raumes ist Lefebvre bisweilen etwas kryptisch geblieben. Darum lassen sich die Eigenschaften der »Representations of Space« beziehungsweise des »Perceived Space« mit Harvey präzisieren:²⁵³

²⁵⁰ H. Lefebvre, *The Production of Space*, 39.

²⁵¹ P. Feyerabend, *Wider den Methodenzwang*, 31/32.

²⁵² P. Auster, "Ideas and Things", 104.

²⁵³ D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, 221.

	Accessibility and distanciation	Appropriation and use of space	Domination and control of space	Production of space
Representations of space (perception)	social, psychological and physical measures of distance; map-making; theories of the 'friction of distance' (principle of least effort, social physics, range of a good, central place and other forms of location theory)	personal space; mental maps of occupied space; spatial hierarchies; symbolic representation of spaces; spatial 'discourses'	forbidden spaces; 'territorial imperatives'; community; regional culture; nationalism; geopolitics; hierarchies	new systems of mapping; visual representation; communication, etc.; new artistic and architectural 'discourses'; semiotics

Tab. 3 » *Representations of Space*« nach D. Harvey.

Aus Harveys tabellarischer Aufzählung sollen drei Aspekte für die Interpretation des »Perceived Space« in den Romanen Austers hervorgehoben werden und zwar »Mental Maps«, »Forbidden Spaces« und »Visual Representation«.

Das von Lynch in seinem Buch *The Image of the City* entwickelte »Mental Mapping« zielt auf inhaltliche Verzerrungen und Pointierungen der baulichen Strukturen ab, aus denen man subjektive Präferenzen oder Orientierungsmuster erschließen will. Somit könnte das »Mental Mapping« als Bindeglied zwischen Raum und Subjekt fungieren,²⁵⁴ denn „in den kognitiven Stadtplänen kommen [...] allgemeine Orientierungsmaßstäbe, individuelle Standortbedingungen, soziale Konventionen, Gesichtspunkte des Lebensstils, emotionale Haltungen und ähnliche Faktoren zusammen.“²⁵⁵ So wie das Subjekt den Raum perzeptiert, so ist es also auch als Subjekt definiert. Lynch nennt folgende wichtige Eigenschaften des »Mental Mapping« beziehungsweise des Raumes, der dadurch entsteht:

- Die Menschen versuchen mit Hilfe der Wahrnehmung ständig, ihre Umgebung zu organisieren, strukturieren und identifizieren. Dazu sind bestimmte Umgebungen zugänglicher als andere.²⁵⁶

²⁵⁴ R. Krüger, *Die Geographie auf der Reise in die Postmoderne?*, 76.

²⁵⁵ E. Kreutzer, *New York in der zeitgenössischen amerikanischen Erzählliteratur*, 113/114.

²⁵⁶ K. Lynch, *The Image of the City*, 90.

- Die Menschen sind also keine distanzierten Beobachter, sondern selbst in diesen Bewegungen involviert, so dass ihre fragmentarische Wahrnehmung des Raumes eine Komposition ihrer subjektiven Eindrücke ist.²⁵⁷
- Wenn die Umgebung dann visuell organisiert und klar identifiziert ist, wird sie für das jeweilige Subjekt zu einem wahren und unverkennbaren Ort.²⁵⁸

Von Lefebvre über Lynch zu Auster lässt sich möglicherweise eine Entwicklungsreihe in Hinblick auf die Subjektivität der Wahrnehmung konstatieren. Während Lefebvre noch die lineare Perspektive mit einem festen Beobachter, einem unbeweglichem Wahrnehmungsfeld und einer stabilen visuellen Welt zitiert, hebt Lynch das subjektive Element in der Wahrnehmung hervor, wobei die räumliche Verortung des Subjekts funktioniert. Diese ist in den Romanen Austers jedoch problematisch geworden, wie etwa der Gang durch die Großstadt zeigte. Bei Austers Protagonisten könnte die Subjektivität der Wahrnehmung ein gewisses Maß überschritten haben, so dass mit einem Verlassen des »Experienced Space« und einem Abbruch der linearen Entwicklung nichts mehr als gesichert gilt. Infolgedessen kann sich das Subjekt nicht mehr räumlich verorten, die Subjektivität gerät ins Schwimmen. Diese pauschale Vermutung soll in den folgenden drei Kapiteln überprüft werden.

Hinter den »Forbidden Spaces« verbergen sich Foucaults Heterotopien, die er für Randbereiche der Moderne hielt.²⁵⁹ Dazu zählen Bordelle oder Friedhöfe als »andere Orte«, die mehr ein Illusionsraum als einen Realraum darstellen.²⁶⁰ Die Heterotopien wurden bereits in der Einleitung dieser Arbeit erwähnt. An dieser Stelle geht es um ihre Bedeutung für die räumliche Wahrnehmung des Subjekts:

- Heterotopien repräsentieren einen Raum, in dem unser Leben, unsere Zeit und unsere Geschichte erodiert, so dass wir aus uns selbst herausgezogen werden. Um zu diesen anderen Räumen zu gelangen, ist eine andere Art der Wahrnehmung erforderlich.²⁶¹
- Bei dieser Wahrnehmung verwischt die Grenze zwischen dem Subjekt und seiner Außenwelt.²⁶²
- „[Der Raum des Außen] ist voll von Bruchstücken und Partikeln der Subjekte, er beinhaltet Traumbruchstücke, Mythen, Phantasien, Legenden, Ängste, Traumata etc., welche in unsere Außenwelt eingeschrieben sind. In dem, was wir *draußen* sehen, erblicken wir eine *Gemengelage* materieller und immaterieller Größen, die von Fragmenten, verwandelten Partikeln unserer selbst

²⁵⁷ K. Lynch, *The Image of the City*, 2.

²⁵⁸ *Ibid.*, 92.

²⁵⁹ D. Gregory, *Geographical Imaginations*, 150/151.

²⁶⁰ K. R. Scherpe, „Nonstop nach Nowhere City“, 131.

²⁶¹ Edward W. Soja, „Heterotologies“, 15.

²⁶² B. Knaller-Vlay und R. Ritter, „Editorial“, 11/12.

bevölkert und durchsetzt sind. Die Fragen ‚Wer produziert hier wen?‘ bzw. ‚Wer wird hier von wem produziert?‘ sind in ihrer Dichotomie nicht zu beantworten. In einem derartigen Raum gibt es nicht *etwas da draußen*, das wir nur zu entziffern hätten.²⁶³

Wenn das Außen ein von Partikeln unser selbst durchsetztes Gemengelage ist, lässt sich nicht mehr eindeutig zwischen Innen und Außen unterscheiden, die Grenzen verwischen, weshalb die postmoderne Odyssee auch kein simples Gefälle von Außen nach Innen sein kann. Und wenn Auster nun hinsichtlich der Perzeption am Ende einer Entwicklungsreihe steht, wo es keine gesicherte Wahrnehmung mehr gibt, dann könnte der »Perceived Space« in seinen Romanen auch mit Foucaults Heterotopien verstanden werden, denn die Unsicherheit der Wahrnehmung ist eine ihrer Eigenschaften. Das Außen ist in den Heterotopien von den Fragmenten des Selbst durchsetzt, bedingt durch die Wahrnehmungsprobleme des fragmentierten Subjekts. Seine Fragmentierung fragmentiert perzeptiv das Außen. Wegen dieser Verbindung konvergieren der äußere Raum und die Subjektivität zueinander. Hieran schließt sich der Teil der zentralen Hypothese an, wonach die ansatzweise lineare Entwicklung der Subjekte vom »Experienced Space« zum »Imagined Space« in eine oberflächliche Subjektivität umkippt, die selbst als Raum verstanden werden kann.

Harveys Aspekt der »Visual Representation« betrifft sowohl die Hyperrealität als auch den Hyperraum, so wie sie Baudrillard und Jameson verstehen, denn das Spiel der multiplen Oberflächen, entstanden durch den Verlust der Historizität, spiegelt sich in der postmodernen Architektur und anderen visuellen und textlichen Künsten.²⁶⁴ Hyperrealität und Hyperraum wurden bereits in der Einleitung dieser Arbeit behandelt.²⁶⁵ Hier geht es um ihren Gehalt für den »Perceived Space« in den Romanen Austers:

- „Jean Baudrillard beschreibt die konsequente Tendenz der geschichtlichen Realität, ‚hinter der vermittelnden Hyperrealität‘ des ‚Simulacrums‘ zu verschwinden. In den klassischen, mimetischen Theorien der Repräsentation, die das westliche Denken vor der Moderne dominiert haben, war das Bild ein Spiegel der Realität – nicht einer kontingenten, sondern einer geordneten Realität. Das Bild war die Antizipation einer perfektionierten Realität. Heute ist dieser Spiegel zertrümmert. Seine Fragmente, in ständiger Bewegung, reflektieren nichts Beruhigendes.“²⁶⁶

²⁶³ B. Knaller-Vlay und R. Ritter, „Editorial“, 11/12.

²⁶⁴ D. Gregory, *Geographical Imaginations*, 153.

²⁶⁵ Vgl. Seite 9 dieser Arbeit.

²⁶⁶ V. Burgin, „Der Paranoide Raum“, 51/52.

- Nach Jameson besitzt der Postmodernismus zwei Merkmale, nämlich die Transformation der Realität in Vorstellungen und die Zersplitterung der Zeit in eine Serie fortwährender Augenblicke.²⁶⁷
- Beides vollzieht sich im postmodernen Hyperraum. Dort werden die Fähigkeiten des menschlichen Körpers überschritten, sich selbst zu lokalisieren, seine unmittelbare Umgebung perzeptiv zu organisieren und seine Position kognitiv in einer kartierbaren äußeren Welt festzulegen. Diese alarmierende Trennung zwischen dem Körper und der bebauten Umgebung ist selbst Symbol und Analogon eines schärferen Dilemmas, welches in der Unfähigkeit des Verstandes liegt, das große, globale, multinationale und dezentrierte kommunikativ Netzwerk aufzunehmen, in welchem sich die Subjekte gefangen finden.²⁶⁸

Genau wie in Foucaults Heterotopien, so ist die Wahrnehmung auch in Hyperrealität und Hyperraum nicht gesichert, denn in ihnen ist das Bild der Realität fragmentiert, so dass sich das Subjekt nicht mehr räumlich lokalisieren kann. Somit könnten auch Hyperrealität und Hyperraum einen theoretischen Hintergrund bilden, um die perzeptiven Veränderungen der Protagonisten Austers im »Perceived Space« zu erklären.

²⁶⁷ F. Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", 20.

²⁶⁸ Ibid., 15/16. Vgl. auch S. Homer, *Fredric Jameson*, 134.

2.2.1 Das Verschwimmen der Konturen

Es wurde angenommen, dass die perzeptiven Veränderungen bei den Protagonisten im »Perceived Space« als Übergang zwischen ihren physischen Bewegungen im »Experienced Space« und ihren immanenten Abirrungen im »Imagined Space« fungieren und die lineare Entwicklung der Subjektivität damit, stärker als im »Experienced Space«, in eine als oberflächlicher Raum verstandene Subjektivität umkippt. Welche perzeptiven Veränderungen dabei exakt vorliegen, lässt sich gut am Beispiel von Quinn in *City of Glass* aufzeigen:

Quinn was nowhere now. He had nothing, he knew nothing, he knew that he knew nothing. Not only had he been sent back to the beginning, he was now before the beginning, and so far before the beginning that it was worse than any end he could imagine. His watch read nearly six. Quinn walked home the way he had come, lengthening his strides with each new block. By the time he came to his street, he was running. It's June second, he told himself. Try to remember that. This is New York, and tomorrow will be June third. If all goes well, the following day will be the fourth. But nothing is certain. (CG, 104)

Auf dem Weg nach Hause verlängert Quinn mit jedem Häuserblock seine Schritte. Seine Bewegung durch den urbanen »Experienced Space« besitzt keine Linearität mehr. Stattdessen kommt eine beunruhigende Dynamik in der Traversierung des Raumes ins Spiel, die zur Platzierung Quinns im Nirgendwo führt. Dort müssen die räumlichen Konturen verschwommen sein, denn das Nirgendwo besitzt keine klare räumliche Grenze. Dazu geraten die zeitlichen Konturen ins Fließen, denn Quinn bemüht sich krampfhaft, das Datum zu merken. Sind die raum-zeitlichen Koordinaten erst einmal derart verschwommen, so fällt es auch schwer, den Diskurs zu den anderen zu gestalten. Daher ist in dieser Textstelle auch nur von Quinn und niemand anders die Rede. Durch dieses Verschwimmen der diskursiven Strukturen gibt es für Quinn keine logische Kette von Ereignissen, an deren Anfang eine essentielle Wahrheit steht:

Quinn is faced with the arbitrariness of the sign and its endless proliferation, based on the profound split between sign and referent as well as between signifier and signified. In fact, this movement cannot come to rest in a closure, since there is no stable signified: every signified is always already subverted by/as a signifier. Not presence, but absence – not *identity*, but *difference* is the realm of the detective. There *is* no final signified, no “Truth” to unravel.²⁶⁹

Aus diesem Grunde steht Quinn nicht am Anfang, sondern sogar vor dem Anfang, so dass er keine Ausgangsposition besitzt, um mit anderen Menschen in den Diskurs zu treten. Folglich darf er auf kein Feedback hoffen, um seine Subjektivität

²⁶⁹ B. Herzogenrath, *An Art of Desire*, 25.

in einem sozialen Gefüge konstituieren zu können. “In Quinn we see the contradictions of a destabilizing and shifting postmodern subjectivity.”²⁷⁰ Die perzeptiven Veränderungen scheinen also aus einem Verschwimmen der räumlichen, zeitlichen und diskursiven Konturen zu bestehen. In dieser Reihenfolge sollen die Primärzitate interpretiert werden, die die Wahrnehmung der Protagonisten betreffen.

Nach Lynch vermittelt ein gutes Bild der Umgebung seinem Besitzer emotionale Sicherheit zwischen sich und der äußeren Welt.²⁷¹ In den Romanen Austers können sich die Protagonisten jedoch kein sicheres Bild von ihrer Umgebung machen und demzufolge keine emotionale Sicherheit gewinnen. So ergeht es auch Anna Blume in dem Roman *In The Country of Last Things*:

In the city, the best approach is to believe only what your own eyes tell you. But not even that is infallible. For few things are ever what they seem to be, especially here, with so much to absorb at every step, with so many things that defy understanding. Whatever you see has the potential to wound you, to make you less than you are, as if merely by seeing a thing some part of yourself were taken away from you. Often, you feel it will be dangerous to look, and there is a tendency to avert your eyes, or even to shut them. Because of that, it is easy to get confused, to be unsure that you are really seeing the thing you think you are looking at. (CLT, 18/19)

Ähnlich wie Lynch kommt Anna Blume zu dem Ergebnis, dass eine stabile visuelle Wahrnehmung der Umgebung wichtig ist. Doch in ihrer eschatologischen Stadt kann man sich nicht auf sie verlassen, weil die Dinge nicht so sind, wie sie vorgeben zu sein. Das Hinsehen kann sogar gefährlich werden und so gelingt es Anna nicht, sich räumlich zu verorten. „Mit dem Wachstum der Städte und deren immer komplexerer Funktionsdifferenzierung ist den Menschen zunehmend die Basis gemeinsamer Wahrnehmungs-, Orientierungs- und Handlungsmuster abhanden gekommen.“²⁷² Das gilt auch für Anna. Ihr Wahrnehmungsfeld ist instabil, denn sie ist unsicher, ob sie wirklich das sieht, was sie betrachtet. Daher muss sie den »Experienced Space« bereits verlassen haben. Das Verschwimmen der räumlichen Konturen bewirkt Annas Verwirrung und kündigt zugleich das Verschwimmen ihrer Subjektivität im »Imagined Space« an.

Auch Sachs in *Leviathan* gelingt es nicht mehr, den alltäglichen Erfahrungsraum exakt zu erfassen. “[He] had lost the power to step out from his thoughts and take stock of where he was, to measure the precise dimensions of the space around him”(L, 130). Sachs befindet sich in einer Situation, die typisch für Heterotopien ist. Er kann das Außen nicht mehr präzise wahrnehmen, weil bereits seine Gedanken nicht mehr präzise sind. „[Sachs ist] selbst von [seinen] intimsten ‚subjektiven‘ Erfahrung, der Art und Weise, wie ‚[ihm] die Dinge erscheinen‘, von der grundlegen-

²⁷⁰ D. Barone, “Introduction”, 15.

²⁷¹ K. Lynch, *The Image of the City*, 4.

²⁷² R. Krüger, *Die Geographie auf der Reise in die Postmoderne?*, 87.

den Phantasie, die den Kern [seines] Seins ausmacht und garantiert, abgeschnitten, da [er] sie niemals bewußt erfahren und übernehmen kann.“²⁷³ Wenn weder die Perzeption des Raumes noch die Gedanken über sich selbst klar sind, so vermag Sachs auch nicht mehr aus seinen Gedanken herauszutreten, die für ihn zu einem labyrinthischen Gefängnis werden. Er hat sich an einem »anderen Ort« verirrt, der in dieser Arbeit mit Lefebvre als »Imagined Space« bezeichnet wird.

In der Wahrnehmung des alltäglichen Erfahrungsraumes ergeht es Quinn in *City of Glass* nicht anders als Sachs.

[Virginia Stillman] opened the door for [him]. As he crossed the threshold and entered the apartment, he could feel himself going blank, as if his brain suddenly shut off. He had wanted to take in the details of what he was seeing, but the task was somehow beyond him at the moment. The apartment loomed up around him as a kind of blur. (CG, 14)

Indem Quinn die Schwelle der Wohnung übertritt und den äußeren Raum nur noch verschwommen wahrnimmt, betritt er den »Imagined Space«. An dieser Schnittstelle spielt die Perzeption offenbar eine besondere Rolle, denn Quinn ist mit der Wahrnehmung des alltäglichen Raumes überfordert. Eine Voraussetzung, um den imaginativen Raum zu betreten, ist offenbar der Verzicht auf die Vernunft; Quinns Gehirn ist plötzlich abgeschaltet. „Rationalität scheint in einem wesentlichen Sinne ohne den Begriff der Subjektivität nicht gedacht werden zu können, und das war eine der Grundüberzeugungen von Descartes, Leibniz, Kant, Hegel und Husserl.“²⁷⁴ In ihrer Denktradition würde Quinn mit seinem Verzicht auf eine feste, vernünftige Wahrnehmung jedoch nicht stehen. Dementsprechend dezentralisiert sich seine Subjektivität im rhizomatischen Verlauf der postmodernen Odyssee.

Im Fall von Walt Rawley wird der »Imagined Space« durch den Himmel symbolisiert: “‘Forgive the intrusion, ma’am,’ I said. ‘My name is Walter Rawley, and I’m nine years old. I know this might sound strange, but I’d appreciate it if you told me where I am. I have a feeling this is heaven, and that don’t seem right to me’” (V, 31/32). Rawley weiß nicht mehr, in welchem Raum er sich befindet. Sein Zweifel, das es der Himmel sein muss, impliziert, dass der »Imagined Space« als Ziel der postmodernen Odyssee für die Protagonisten Austers keine finale Erlösung sein wird.

“As with his earlier theorization, Jameson continues to insist that postmodernism can be characterized as a spatial experience. Furthermore, it is a spatial experience that negates or represses temporality.”²⁷⁵ In diesem Sinne verschwimmen neben den räumlichen Konturen auch die zeitlichen, wie es beispielsweise anhand der Wahrnehmungsfähigkeit Quinns deutlich wird: “If his calculations were correct, he had been there for more than fourteen hours. Within himself, however, it felt as though his stay had lasted three or four hours at most. He shrugged at the discrepancy and

²⁷³ S. Žižek, *Das Unbehagen im Subjekt*, 45.

²⁷⁴ F. Frank, *Die Unhintergebarkeit von Subjektivität*, 13.

²⁷⁵ S. Homer, *Fredric Jameson*, 147/148.

said to himself, 'I must learn to look at my watch more often'" (CG, 36). Die Textstelle beginnt mit einem konditionalen »Wenn«, das an der richtigen Zeitberechnung von vornherein zweifeln lässt. Seinem Gefühl nach hat Quinn die Zeit noch weiter komprimiert, ein Indiz für den verlassenen »Experienced Space«. Die Einsicht, es zu lernen, öfter auf die Uhr zu sehen, signalisiert dabei den Abbruch einer linearen Entwicklung und einen gewissen Rückschritt in ein kindliches Entwicklungsstadium. Auch bei Blue in *Ghosts* besteht die perzeptive Veränderung in einer Verlangsamung des Zeitgefühls:

Life has slowed down so drastically for him that Blue is now able to see things that have previously escaped his attention. The trajectory of the light that passes through the room each day, for example, and the way the sun at certain hours will reflect the snow on the far corner of the ceiling in his room. The beating of his heart, the sound of his breath, the blinking of his eyes - Blue is now aware of these tiny events, and try as he might to ignore them, they persist in his mind like a nonsensical phrase repeated over and over again. He knows it cannot be true, and yet little by little this phrase seems to be taking on a meaning. (G, 144)

Wenn Blue imstande ist, Dinge zu sehen, die früher seiner Aufmerksamkeit entgangen sind, muss er seinen alltäglichen Erfahrungsraum mit Hilfe einer veränderten Wahrnehmung verlassen haben. Wie in der Hyperrealität und im Hyperraum ist sein Bild der Realität fragmentiert, denn er sieht die Bahn des Lichts und die Reflektionen der Sonne nicht mehr als Ganzes, sondern aus dem Ganzen isoliert. Zudem hat Blue eine distanzierte Sichtweise eingenommen. Er sieht die alltäglichen Dinge so, als hätten sie nichts mit ihm selbst zu tun:

Die Sinneswahrnehmung wird [...] zur doppelten Wahrnehmung, und zwar in dem Moment, wo sich gerade die Perspektive der distanzierten Beobachtung als eine Gefahr herausstellt. Der Beobachter folgt nicht mehr dem, was er betrachtet, er <beschattet> es und wird selbst in einen Schatten verwandelt (um es in der Sprache der Detektivgeschichte zu sagen).²⁷⁶

Blues distanzierte Beobachtung ist insofern für ihn eine Gefahr, als dass er einerseits von der Unwahrheit seiner Wahrnehmung weiß, diese Unwahrheit aber andererseits eine Bedeutung annimmt, von der er sich nicht mehr trennen kann. Was seine Subjektivität anbetrifft, so avanciert Blue zu einem Schatten, ein Symbol für eine dezentrierte Subjektivität, denn ein Schatten beinhaltet zweierlei: den originalen Körper und den Schatten, den er wirft. In *The Invention of Solitude* tritt der imaginäre Raum, der mit einer Veränderung der zeitlichen Wahrnehmung einhergeht, noch deutlicher hervor:

Winter solstice: the darkest time of the year. No sooner has he woken up in the morning than he feels the day beginning to slip away from him. There is no light to sink his teeth into, no sense of time unfolding. Rather, a feeling of doors being shut, of locks being turned. It is a hermetic season, a long moment of inwardness. The outer world, the tangible world of mate-

²⁷⁶ P. Fisher, „City Matters“, 112.

rials and bodies, has come to seem no more than an emanation of his mind. He feels himself sliding through events, hovering like a ghost around his own presence, as if he were living somewhere to the side of himself - not really here, but not anywhere else either. A felling of having been locked up, and at the same time of being able to walk through walls. (IS, 78)

Die Zeit kann sich im Sinne Jamesons gar nicht mehr entfalten, wenn der Tag entgleitet.²⁷⁷ Der Verlust des Gefühls über sie verursacht depressive Stimmungen, symbolisiert durch die Dunkelheit und die geschlossenen Türen. Auster beschreibt die Wintersonnenwende als eine hermetische Jahreszeit, was andeutet, dass der Protagonist eingeschlossen ist. Bemerkenswert ist, dass in dieser Textstelle sowohl vom Außen als auch vom Innen die Rede ist. Beide können mit Hilfe von Foucaults Begriff der Heterotopie in Verbindung gebracht werden. Danach ist das Außen von den Fragmenten des inneren Selbst durchsetzt.²⁷⁸ Genau das liegt vor, wenn der Protagonist ausdrückt, dass die eigentlich greifbare Außenwelt nur noch eine Hervorbringung seines Geistes, also eine solipsistische Projektion, zu sein scheint. Bei dieser Vermischung von Innen und Außen im Sinne der Heterotopie ist eine zentrierte Subjektivität nicht möglich. Ähnlich wie bei Blue, der ein Schatten und kein ausdifferenziertes Subjekt ist, sieht sich der Protagonist als ein Gespenst, das gewissermaßen durch den »Imagined Space« schwebt, wobei das Schweben den Fluss der Subjektivität verkörpern könnte.

Konsequenterweise erweitert Jameson seine These, dass die Dominanz der räumlichen Erfahrung in der Postmoderne die Zeitlichkeit unterdrückt, indem er in diesen Prozess auch das Verschwimmen der historischen Erfahrung einbezieht:

I believe that the emergence of postmodernism is closely related to the emergence of this new moment of late consumer or multinational capitalism. I believe also that its formal features in many ways express the deeper logic of this particular social system. I will only be able, however, to show this for one major theme: namely the disappearance of a sense of history, the way in which our entire contemporary social system has little by little begun to lose its capacity to retain its own past, has begun to live in a perpetual present and in a perpetual change that obliterates traditions of the kind which all earlier social information have had, in one way or another, to preserve.²⁷⁹

Jameson zufolge verschwindet der Sinn für die Historizität, was das verschwommene Zeitgefühl der Protagonisten Austers in eine gesellschaftliche Dimension stellen würde. Dass die Gesellschaft nicht mehr die Vergangenheit bewahren kann und die Subjekte in einer fortwährenden Gegenwart leben, lässt sich am Roman *The Music of Chance* ablesen. "We Americans are always tearing down what we build, destroying the past in order to start over again, rushing headlong into the future. But our cousins on the other side of the pond are more attached to their history,

²⁷⁷ Vgl. Seite 102 dieser Arbeit.

²⁷⁸ Vgl. Seite 97/98 dieser Arbeit.

²⁷⁹ F. Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", 20.

it comforts them to know that they belong to a tradition, to age-old habits and customs” (MC, 84). Diesen Unterschied zwischen Amerika und Europa, der die Wahrnehmung der historischen Vergangenheit betrifft, erklärt der Millionär Flower dem Protagonisten Jim Nashe vor dem folgenschweren Pokern. Flower selbst trägt zur Zerstörung der Historizität bei, indem er eine Mauer aus den Steinen eines irischen Schlosses bauen lässt. Dadurch verliert das Vergangene seinen ursprünglichen Sinn, denn aus der Umfriedung des Schlosses, die Geborgenheit verkörpert, entsteht eine Mauer, die es zu überwinden gilt.

Neben den räumlichen und zeitlichen Konturen verschwimmen in den Romanen Austers auch die des Diskurses, so dass die Protagonisten die Grundlage verlieren, um mit anderen im »Experienced Space« einfach zu kommunizieren. Dazu fehlen zunächst die sicheren Fakten, die den alltäglichen Erfahrungsraum auszeichnen, wie in *The Country of Last Things* deutlich wird: “There is so much I want to tell you. Then I begin to say something, and I suddenly realize how little I understand. Facts and figures, I mean, precise information about how we live here in the city” (CLT, 28). Kreuzer behauptet, dass „die Realitäten der Stadt [nirgends] greifbarer, ihre Eigentümlichkeiten [nirgends] anschaulicher zu fassen [sind] als in ihrem Stadtbild und in ihren Menschen.“²⁸⁰ Auch Perec denkt, wie Lefebvres Architekten in ihren »Representations of Space«, an eine faktische Bestandsaufnahme dessen, was man sieht. „Das überprüfen, dessen man sicher ist. Grundlegende Unterschiede feststellen: zum Beispiel zwischen dem, was die Stadt ist und dem, was die Stadt nicht ist.“²⁸¹ Alles dies ist im Roman *In the Country of Last Things* nicht möglich. Anna möchte sich vermitteln, doch sobald sie damit anfängt, verschwimmen die Fakten über den urbanen Alltagsraum. Insofern würde Auster tatsächlich am Ende einer Entwicklungsreihe stehen, die die Wahrnehmung betrifft, denn für Anna Blume gibt es keine stabile visuelle Welt in einem unbeweglichen Wahrnehmungsfeld. “Since we cannot live outside representations of space, and there is no clear dividing line between an authentic *place* and one that may have been constructed along the way, Anna Blume tends to be always negotiating various locales in the city, continuously working to make sense of and articulate both place and event.”²⁸²

Auch in *Ghosts* mangelt es an sicheren wahrnehmbaren Fakten. So gilt, dass im „amerikanischen Gegenwartsroman [...] die Stadt als Gegenstand des Erzählens abhandeln gekommen [ist]; denn selbst wo sie in scheinbar ungebrochener Referentialität als Ort erzählten Geschehens benannt und für den Leser empirisch identifizierbar wird, gibt sie sich zugleich als Phantasie- und Wortstadt zu erkennen.“²⁸³

Faced with the facts of the Black case, however, Blue grows aware of his predicament. There is the notebook, of course, but when he looks through it to see what he has written, he is

²⁸⁰ E. Kreuzer, *New York in der zeitgenössischen amerikanischen Erzählliteratur*, 98.

²⁸¹ G. Perec, *Träume von Räumen*, 76.

²⁸² T. Woods, “Urban Space and the Postmodern”, 110.

²⁸³ H. Ickstadt, „Kommunikationsmüll und Sprachcollage“, 197.

disappointed to find such paucity of detail. It's as though his words, instead of drawing out the facts and making them sit palpably in the world, have induced them to disappear. (G, 147)

Obgleich Blue für seinen Fall ein Notizbuch angelegt hat, gibt es keine sicheren Fakten für den Diskurs darüber. Im Gegenteil, die Worte bringen die Tatsachen sogar zum Verschwinden. Wenn die Worte derart verschwimmen, kann man die Konturen nicht mehr beschreiben und wenn die Konturen immer mehr verschwimmen, gehen die Worte noch weiter verloren, ein Teufelskreis. Noch in einer weiteren Textstelle des Romans *In the Country of Last Things* wird deutlich, dass das, was wahrgenommen wird, nicht mehr in Worte gekleidet werden kann:

The words come only when I think I won't be able to find them anymore, at the moment I despair of ever bringing them out again. Each day brings the same struggle, the same blankness, the same desire to forget and then not to forget. When it begins, it is never anywhere but here, never anywhere but at this limit that the pencil begins to write. The story starts and stops, goes forward and then loses itself, and between each word, what silences, what words escape and vanish, never to be seen again. (CLT, 38)

Wenn Anna Blume die Worte nur noch einfallen, wenn sie bezweifelt, sie je wieder hervorbringen zu können, dann gilt für den Diskurs das gleiche wie beim Herausfordern des Schicksals: Erkenntnisse oder Einsichten sind nur möglich, wenn die Protagonisten zum Risiko bereit sind; nur an dieser Grenze beginnt der Stift zu schreiben. Das Risiko ist der Fall, wenn sich die Protagonisten auf eine Odyssee begeben. Diese ist postmodern, weil universelle Wahrheiten auf sich warten lassen. Auch das bestätigt sich im Verschwinden der Worte, von dem Anna spricht, denn Wahrheiten können nur wahr sein, wenn man sie formulieren kann.

Löst sich der Diskurs zu den anderen durch das Verschwimmen der Worte auf, so bleibt den Protagonisten der bereits interpretierte Rückzug in die Abgeschiedenheit des Zimmers,²⁸⁴ wie im Roman *The Invention of Solitude*: "By staying in this room for long stretches at a time, he can usually manage to fill it with his thoughts, and this in turn seems to dispel the dreariness, or at least make him unaware of it" (IS, 77). Perec fragt: „Was heißt das, ein Zimmer bewohnen? Heißt einen Ort bewohnen, ihn sich aneignen? Was heißt, sich einen Ort aneignen? Ab wann wird ein Ort wirklich der Ihre?“²⁸⁵ Perec hält es scheinbar für möglich, ähnlich wie Lynch, dass man sich einen Ort aneignen kann. In *The Invention of Solitude* geschieht dies allerdings nicht durch eine bewusste Wahrnehmung, sondern dadurch, dass der Protagonist das Zimmer mit Gedanken »anfüllt«. Während »Ausfüllen« das Erfassen eines Zimmers als materiell definierbaren Raum meint, bekundet »Anfüllen«, dass sich die Gedanken in einer Vorstellungswelt vermehren. Somit erhellt ihre Multiplikation, wie sich der »Imagined Space« aufbläht. Wenn der Protagonist in dieser

²⁸⁴ Vgl. Kapitel 2.1.1 und 2.1.2 dieser Arbeit.

²⁸⁵ G. Perec, *Träume von Räumen*, 32.

Raumdimension die Eintönigkeit seiner Existenz nicht vertreiben, sondern nur verdrängen kann, so deutet sich zweierlei an, nämlich dass sich die Subjektivität nicht mehr linear entwickelt und dass der »Imagined Space« kein finales Ziel der postmodernen Odyssee sein wird.

Um den Rückzug in die Abgeschiedenheit infolge eines Verschwimmens der Wahrnehmung sowie der Diskursfähigkeit geht es auch in einer Textstelle in *Moon Palace*:

I struggled to achieve some equilibrium within myself, but it was no use: everything was instability, turmoil, outrageous whim. At one moment I was engaged in a philosophical quest, supremely confident that I was about to join the ranks of the illuminati; at the next moment I was in tears, collapsing under the weight of my own anguish. My self-absorption was so intense that I could no longer see things for what they were: objects became thoughts, and every thought was part of the drama being played out inside me. (MP, 54)

Marco Fogg ist bereits aus dem Gleichgewicht geraten, das eine Verankerung im »Experienced Space« vermittelt; die rationale Beschäftigung mit philosophischen Fragen ist für ihn eine vergebliche Mühe. Sein »Perceived Space« als Übergang zeichnet sich durch eine unsichere Wahrnehmung aus. Wenn Gegenstände dabei zu Gedanken werden, zeigt sich Fogs Weg in den »Imagined Space«. Da er aus Wankelmut, Unruhe und entsetzlichen Launen besteht, ist seine Subjektivität dort dezentriert. Eine Launenhaftigkeit beinhaltet darüber hinaus verschiedene Gesichter eines Menschen, weshalb man den Begriff der Schizophrenie verwenden kann. „Bei der Schizophrenie stellt die Wahrnehmung der gesamten äußeren (von der inneren schlecht differenzierten) Realität eine Gefahr dar, und der Verlust des Realitätssinns ist unbedingte Gewähr für das Gefühl der Einzigartigkeit des Selbst.“²⁸⁶ Fogs Wahrnehmung der äußeren Realität stellt insofern eine Gefahr dar, als dass er durch sie tief in sich versinkt und nur so die Einzigartigkeit seines Selbst empfindet.

Die perzeptiven Veränderungen bei den Protagonisten der Romane Austers bestehen aus einem Verschwimmen der räumlichen, zeitlichen und diskursiven Konturen des »Experienced Space«. Was die Wahrnehmung anbetrifft, so ist dieses Verschwimmen symptomatisch für die postmoderne Odyssee. Räumlich gesehen gelingt es den Protagonisten nicht mehr, sich ein exaktes Bild ihres alltäglichen Erfahrungsraumes zu machen und ihre Subjektivität dadurch zu zentrieren. Stattdessen vervielfältigen sich ihre Imaginationen, und sie verirren sich im labyrinthischen Gefängnis des »Imagined Space«. Parallel verlangsamt sich das Zeitgefühl. Das Bild der Realität fragmentiert, wie es für die Hyperrealität und den Hyperraum typisch ist. Diese entsprechen nicht mehr dem »Experienced Space«. Wenn die räumlichen und zeitlichen Konturen dermaßen verschwimmen, verschwimmen auch die Konturen des Diskurses; die Protagonisten verlieren die Grundlage, um mit anderen im sozialen Gefüge des »Experienced Space« einfach zu kommunizieren. Dazu fehlen auch die

²⁸⁶ D. Anzieu, *Das Haut-Ich*, 137.

sicheren Fakten, die den alltäglichen Erfahrungsraum auszeichnen. Wenn dann die Worte verschwimmen, verschwindet schließlich jede Hoffnung, die räumlichen und zeitlichen Konturen überhaupt noch beschreiben zu können, ein Teufelskreis.

2.2.2 Der Verlust der Heimat

Mit dem Verschwimmen der räumlichen Konturen geht in der postmodernen Odyssee auch die Wahrnehmung von Heimat und Ziel verloren. „Der Gang durch ein derartiges Labyrinth wird dann zu einer Folge von unvorhersehbaren Versuchen, vom Ausgangs- zum Zielpunkt zu gelangen. Die postmoderne Variante des Labyrinths stellt allerdings selbst die Existenz dieser beiden Punkte in Frage.“²⁸⁷ Um ihre Perzeption durch die Protagonisten geht es in diesem und im nächsten Kapitel. Die Unwirtlichkeit der Heimat, das Gefühl der Heimatlosigkeit, die Empfindung des Abschieds, die Perzeption der Entfernung und die Heimat als Heterotopie sind Aspekte des von den Protagonisten wahrgenommenen Heimatverlustes in den Romanen Austers. Analog zu dieser Reihenfolge verschiebt sich die Lokalisierung der Heimat vom »Experienced Space« über den »Perceived Space« zum »Imagined Space«, wobei die Protagonisten eine Subjektivität herausbilden, die immer mehr als oberflächlicher Raum verstanden werden kann. Hinsichtlich des Heimatverlustes, der Raumdimension und der Subjektivität ließe sich die folgende hypothetische Zuordnung treffen:

Aspekt des Heimatverlustes	Raumdimension	Subjektivität
Unwirtlichkeit der Heimat	Experienced Space	Lineare Entwicklung
Gefühl der Heimatlosigkeit	Perceived Space	Übergang
Empfindung des Abschieds	Perceived Space	Übergang
Perzeption der Entfernung	Perceived Space	Übergang
Heimat als Heterotopie	Imagined Space	Oberflächlicher Raum

Tab. 4 Zuordnung von Heimatverlust, Raumdimension und Subjektivität.

In *The Invention of Solitude* drückt sich die Unwirtlichkeit der Heimat durch den väterlichen Haushalt aus, den der Protagonist auflöst:

The house became the metaphor of my father's life, the exact and faithful representation of his inner world. For although he kept the house tidy and preserved it more or less as it had been, it underwent a gradual and ineluctable process of disintegration. He was neat, he always put things back in their proper place, but nothing was cared for, nothing was ever cleaned. The furniture, especially in the rooms he rarely visited, was covered with dust, cobwebs, the signs of total neglect; the kitchen stove was so encrusted with charred food that it had become unsalvageable; in the cupboard, sometimes languishing on the shelves for years [...]. The house became shabby, depressing to walk into. You felt as if you were entering the house of a blind man. (IS, 9/10)

²⁸⁷ D. Wrobel, *Postmodernes Chaos – Chaotische Postmoderne*, 378.

Das Elternhaus verkörpert im allgemeinen die Heimat. Doch im Zuge der Auflösung der familiären Bindungen ist sie durch den Tod des Vaters verloren gegangen. Dieser kann als typischer »self-made man« bezeichnet werden:

Der *self-made man*, die archetypische Verkörperung des amerikanischen Traumes vom Erfolg, verdankte sein Weiterkommen den Tugenden von Fleiß, Nüchternheit, Mäßigung, Selbstdisziplin und der Vermeidung von Schulden. Er lebte für die Zukunft, indem er unachgiebig blieb gegen sich und ebenso eifrig wie geduldig Besitztümer ansammelte; und solange die allgemeinen Zukunftsaussichten alles in allem so glänzend waren, fand er im Hinausschieben von Vergnügen und Genuß nicht nur seine hauptsächliche Befriedigung, sondern auch eine reiche Gewinnquelle.²⁸⁸

Wie ein »self-made man« hat der Vater die Tugend der Ordnung nach Außen demonstriert. Dennoch ist der Zerfallsprozess unaufhaltbar, so dass sich die allgemeinen Zukunftsaussichten mit einer stetigen Entwicklung seines Erfolges und seiner Subjektivität für ihn verschlechtert haben müssen. Staubige Möbel, Spinnweben, ein Küchenherd mit verkohlten Essensresten und vergammelte Vorräte kennzeichnen den Zustand des »Experienced Space«, der das väterliche Leben und das Ende des amerikanischen Traums metaphorisiert. Bei diesem Zerfallsprozess spielt auch die Wahrnehmung eine Rolle, denn wenn der Vater den entstandenen Schmutz übersehen hat, muss sich der Fokus seiner Wahrnehmung vom alltäglichen Erfahrungsraum auf eine andere Raumdimension verschoben haben, daher das Gefühl des Ich-Erzählers, das Haus eines Blinden zu betreten.

Ist die Heimat im »Experienced Space« (objektiv) und im »Perceived Space« (subjektiv) unwirtlich geworden, so kann sie schnell als verloren empfunden werden, wie bei Anna Blume im Roman *In the Country of Last Things*: "My only consolation had been the thought of home, and now that suddenly had been taken from me as well. For the first time since coming to the city, I was engulfed by pessimism" (IS, 89). Der Gedanke an die Heimat ist für Anna der einzige Trost auf ihrer postmodernen Odyssee durch die eschatologische Großstadt gewesen. "In the 'hypermodern' world, the individual is always and yet never 'at home', frontier zones no longer open on to wholly unfamiliar worlds."²⁸⁹ Indem ihr auch diese feste Wahrnehmung genommen wird, verliert Anna die heimatlichen Fixpunkte, die sie braucht, um ihre Subjektivität zu festigen. Anders als bei Lynch gelingt es ihr nicht, die Umgebung perzeptiv zu organisieren und zu strukturieren. Mit dem Verlust der Heimat, die mit dem »Experienced Space« identifiziert werden könnte, schwimmt auch die Subjektivität. Insofern sieht Anna der Zukunft zum erstenmal seit ihrem Eintreffen in der Stadt pessimistisch entgegen. Auch Marco Fogg in *Moon Palace* ist vom Gefühl der Heimatlosigkeit übermannt:

²⁸⁸ C. Lasch, *Das Zeitalter des Narzißmus*, 77.

²⁸⁹ G. Benko, "Introduction", 26. Vgl. auch Z. Baumann, *Ansichten der Postmoderne*, 228.

Night was approaching, and before too many more hours had passed, I would have to find a place to sleep. Remarkable as it seems to me now, I had not given any serious thought to this problem. I had assumed that it would somehow take care of itself, that trusting in blind dumb luck would be sufficient. Once I began to survey the prospects around me, however, I saw how dismal they really were. (MP, 54)

Indem er seine Wohnung aufgibt und als Vagabund im Freien übernachtet, verlässt Fogg den »Experienced Space«, den er nicht mehr exakt wahrnimmt, schließlich macht er sich im Vertrauen auf den Zufall keine ernstlichen Gedanken, wo er übernachten soll. Unsicherheit in Hinblick auf die Zukunft ist die Folge. Wie Anna Blume hält Fogg seine Aussichten für düster, ein Hinweis, das der anstehende »Imagined Space« in den Romanen Austers kein sicheres Refugium ist, sondern ein Labyrinth, in dem sich die Protagonisten im Versuch ihrer Subjektivierung verirren. Dazu ist der Central Park, in dem Fogg Schutz sucht, wie geschaffen. „Eine der Attraktionen eines amerikanischen Parks: Sie betreten ein Labyrinth, in dem Sie verloren und hilflos sind, aus dem Sie nicht mehr herauskommen. Das dauert eine oder zwei Stunden, je nachdem, was für ein Ticket Sie am Eingang gekauft haben, und dann werden Sie von einem Helikopter befreit.“²⁹⁰ Mit diesem labyrinthischen Charakter könnte der Central Park durchaus den »Imagined Space« symbolisieren.

Das Gefühl der Heimatlosigkeit resultiert in den Romanen Austers auch aus Auflösungserscheinungen im Sozialraum der Protagonisten, wie anhand von zwei Textstellen in *Ghosts* deutlich wird. Dort verliert Blue seine Verlobte infolge seiner Obsession, Black zu beschatten. Später trifft er sie zufällig auf der Straße mit einem Anderen:

This brief scene, so unexpected and devastating, turns Blue inside out. By the time he regains his composure and manages to return home, he realizes that he has thrown away his life. It's not her fault, he says to himself, wanting to blame her but knowing he can't. He might have been dead for all she knew, and how can he hold it against her for wanting to live? Blue feels tears forming in his eyes, but more than grief he feels anger at himself for being such a fool. He has lost whatever chance he might have had for happiness, and if that is the case, then it would not be wrong to say that this is truly the beginning of the end. (G, 164/165)

Nachdem er seine Fassung wiedergewonnen hat, ist Blue zwar imstande nach Hause zurückzukehren, aber da seine Verlobte nicht mehr dort sein wird, ist sein heimatlicher Sozialraum zerstört. Blue trauert, aber weil er den Zorn auf sich stärker empfindet als den Kummer, thematisiert er sich selbst, wie es für Austers Protagonisten typisch ist. Blue hat die Chance auf ein einfaches Leben mit seiner Verlobten und auf Glück im »Experienced Space« vertan. Was dieser Raumdimension folgt, ist ungewiss, denn Blue redet unter konditionalen Einschränkungen vage vom Anfang des

²⁹⁰ J. Baudrillard, *Amerika*, 194.

Endes, ein Bereich, in dem auch die stabile Wahrnehmung in Gefahr ist, wie die folgende Textstelle beweist:

The letter goes on in that vein for several pages, never once broaching the subject of Blue's torments and anxieties. Blue feels betrayed by the man who was once like a father to him, and when he finishes the letter he feels empty, the stuffing all knocked out of him. I'm on my own, he thinks, there's no one to turn to anymore. This is followed by several hours of despondency and self-pity, with Blue thinking once or twice that maybe he'd better off dead. (G, 157)

Blue hat seinen väterlichen Mentor Brown in einem Brief um Rat gebeten, wie er im Fall Black verfahren soll. Doch Brown antwortet nur oberflächlich und belanglos; Blues heimatlicher Sozialraum hat sich bereits aufgelöst. Seine Schlussfolgerung, er könne sich an niemanden mehr wenden, belegt das Verschwimmen der diskursiven Strukturen im »Experienced Space«, der durch Blues veränderte Perzeption bei der Beschattung Blacks langsam in den »Imagined Space« übergeht. Auf sich allein gestellt zu sein, bedeutet auch, dass Blue dort sein Selbst stärker thematisiert, so dass seine Wahrnehmung des Außen von Fragmenten seines Selbst durchsetzt ist. So lässt sich auch Blues stundenlanges Grübeln erklären. Sein schließlicher Todeswunsch verdeutlicht den Abbruch der linearen Entwicklung der Subjektivität.

Der Verlust des Heimatgefühls kann auch den tatsächlichen Abschied aus dem heimatlichen »Experienced Space« bedingen, wie bei Foggs Onkel Victor in *Moon Palace*, der mit seiner Band auf Tournee gehen will:

'The endings, the farewells, the famous last words. Pulling up stakes, I think they call it in the Westerns. If you don't hear from me often, Phileas, remember that you're in my thoughts. I wish I could say I know where I'll be, but new worlds suddenly beckon to us both, and I doubt there will be many chances for writing letters.' Uncle Victor paused to light another cigarette, and I could see that his hand trembled as he held the match. 'No one knows how long it will last,' he continued, 'but Howie is very optimistic. The bookings are extensive so far, and no doubt others will follow. Colorado, Arizona, Nevada, California. We'll be setting a westerly course, plunging into the wilderness. It should be interesting, I think, no matter what comes of it. A bunch of city slickers in the land of the cowboys and Indians. But I relish the thought of those open spaces, of playing my music under the desert sky. Who knows if some new truth will not be revealed to me out there?' (MP, 12)

Foggs Onkel bricht die Zelte ab, eine Formulierung, die den Nomadismus der Protagonisten Austers auf ihrer postmodernen Odyssee andeutet. Wenn er selbst nicht weiß, wo er landen wird, kann sich seine Subjektivität kaum linear entwickeln. Das wäre vornehmlich im alltäglichen Erfahrungsraum unter der Bedingung einer gesicherten Wahrnehmung möglich. Doch Onkel Victor ist unsicher, als er von seinen Zukunftsplänen erzählt. Seine Hände zittern, weil er im Zuge seiner sich verändernden Wahrnehmung den folgenden »Imagined Space« nicht definieren kann.

Zwar sind die Wüstenstaaten Colorado, Arizona, Nevada und Kalifornien das geographische Ziel, doch hinter der Äußerung, ihn reize der Gedanke, unterm Wüstenhimmel zu musizieren, verbirgt sich wiederum die Wüste als hyperrealer Raum im Sinne Baudrillards,²⁹¹ die mit der herkömmlichen Wahrnehmung nicht erfasst werden kann. Das belegt Onkel Victors Bezeichnung der hyperrealen Wüste als ein weites Land, eine Umschreibung, die die Größe des »Imagined Space« gegenüber dem lediglich materiellen »Experienced Space« verheißt. So ist es nicht verwunderlich, dass sich Onkel Victor dort die Enthüllung einer neuen Wahrheit verspricht. “No matter how far he roams, the individual will ultimately meet himself; he is inclined to be at home everywhere, since he is not at home in his own house.”²⁹²

In *Moon Palace* wird die Mondlandung erwähnt, woran sich interpretieren lässt, wie die zunehmende Entfernung beziehungsweise Distanzierung von der Heimat wahrgenommen wird:

Then the president spoke. In a solemn, deadpan voice, he declared this to be the greatest event since the creation of man. The old-timers at the bar laughed when they heard this, and I believe I managed to crack a smile or two myself. But for all the absurdity of that remark, there was one thing no one could challenge: since the day he was expelled from Paradise, Adam had never been this far from home. (MP, 31)

Der amerikanische Präsident bezeichnet die Mondlandung zwar als das größte Ereignis seit der Erschaffung der Menschen, doch eigentlich ist sie „ein um so weniger überraschendes Ereignis, als es in der Flugbahn von Fortschritt und Wissenschaft bereits vorprogrammiert war. Man mußte es tun. Man hat es getan. Aber auch dieses Ereignis hat den tausendjährigen Traum vom Raum nicht wiederentdeckt. Es hat ihn in gewisser Weise erledigt.“²⁹³ Dementsprechend belustigen sich die Alten an der Bar über den unangebrachten Pathos. Fest steht jedoch, dass sich der Mensch mit der Mondlandung am weitesten von seiner Heimat, der Erde, entfernt hat. Wenn die Mondlandung damit das Verlassen des »Experienced Space« symbolisiert, dann zeigt sich in der Entfernung zur Erde die Problematik, aus dem folgenden »Imagined Space« wieder in den alltäglichen Erfahrungsraum zurückkehren zu können. Diese fehlende Option der Rückkehr ist insofern bedeutend, als dass der Mond für den Menschen so unwirtlich ist, wie das Haus des Vaters für den Ich-Erzähler in *The Invention of Solitude*.²⁹⁴ Gerade wegen der Unwirtlichkeit des Mondes bestätigt sich Baudrillards Behauptung, die dortige Landung habe den Traum von der Wiederentdeckung des Raumes erledigt. Auster selbst äußert sich in einem Interview über die Symbolik des Mondes, die in seinem Roman *Moon Palace* eine entscheidende Rolle spielt:

²⁹¹ Vgl. Seite 90 dieser Arbeit.

²⁹² P. Bruckner, “Paul Auster, or The Heir Intestate”, 29.

²⁹³ J. Baudrillard, *Amerika*, 34/35.

²⁹⁴ Vgl. Seite 109 dieser Arbeit.

The moon is many things all at once, a touchstone. It's the moon as myth, as "radiant Diana, image of all that is dark within us"; the imagination, love, madness. At the same time, it's the moon as object, as celestial body, as lifeless stone hovering in the sky. But it's also the longing for what is not, the unattainable, the human desire for transcendence. And yet it's history as well, particularly American history. First there's Columbus, then there was the discovery of the West, then finally there is outer space: the moon as the last frontier. But Columbus had no idea that he'd discovered America. He thought he had sailed to India, to China. In some sense, *Moon Palace* is the embodiment of that misconception, an attempt to think of America as China. But the moon is also repetition, the cyclical nature of human experience. There are three stories in the book, after all, and each one is finally the same. Each generation repeats the mistakes of the previous generation. So it's also a critique of the notion of progress. And if America is the land of progress, what are we to make of ourselves then? And so on and so on and so on. Fogg wends his way among all these ideas, this pinball machine of associations, struggling to find a place for himself. By the end of the book I think he manages to get somewhere. But he only reaches the beginning, the brink of his adult life. And that's where we leave him getting ready to begin.²⁹⁵

Der Mond stehe für das Bestreben des Menschen nach Transzendenz. In postmoderner Terminologie müsste man allerdings von Immanenz sprechen, denn Transzendenz kennzeichnet eine Bemühung, die mehr oder weniger linear zu einem Ziel führt. In *Moon Palace* ist die lineare Entwicklung von Foggs Subjektivität jedoch gestört, da er am Ende seiner postmodernen Odyssee erst den Anfang erreicht hat. Auch so lässt sich Austers Bemerkung, der Mond sei eine Kritik an der Vorstellung von der Progression verstehen.

Im bisherigen Verlauf der postmodernen Odyssee konnte der »Imagined Space« in den Romanen Austers noch nicht exakt definiert werden. Das ändert sich nun, wo die Heimat als Heterotopie wahrgenommen wird, wie in *Moon Palace*; »Imagined Space« und Heterotopie erscheinen als kongeniale Begriffe: "This was New York, but it had nothing to do with the New York I had always known. It was devoid of associations, a place that could have been anywhere" (MP, 56). Quinns Standort im geographischen Gitternetz ist ohne Zweifel New York. Doch in seiner Wahrnehmung hat die Stadt nichts mehr mit der zu tun, die er kannte. Quinn hat also den eindeutigen materiellen »Experienced Space« verlassen, was belegt, dass der »Perceived Space« als Übergang fungiert. Wenn er nun gleichzeitig in New York ist, ohne wirklich da zu sein, dann avanciert die Stadt zu einem Ort außerhalb aller Orte, in dem die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert sind. So versteht Foucault eine Heterotopie.²⁹⁶ Ihr entsprechend heißt es in *City of Glass*, New York hätte überall sein können. Die mit einer Heterotopie verbundene Auflösung der materiellen Welt und die Unmöglichkeit einer exakten geographischen Lokalisierung, die Lynch Thesen entgegen stehen, wird auch von Baudrillard thematisiert:

²⁹⁵ P. Auster, "Interview with Larry McCaffery and Sinda Greogry", 324.

²⁹⁶ Vgl. Seite 8 dieser Arbeit.

America`s materiality is thus dissolved into a self-referential play of ghostly images and this etherealisation is the aim of *America*. [...] In this respect Baudrillard`s mapping of America as everywhere and nowhere is the culmination of tendencies evident throughout postmodern culture. All that is solid melts into signs - only to asphyxiate in simulation.²⁹⁷

Folgt man Baudrillard, so würde sich Quinn nicht in New York, sondern in einer Simulation New Yorks befinden, bei der die Stadt, anstatt materiell greifbar zu sein, überall und nirgendwo ist. Obwohl sie mit Zeichen angefüllt ist, weckt sie keine Assoziationen, wie es auch in der zitierten Textstelle aus *City of Glass* heißt. „According to Baudrillard, we live in a hyperreal world of fluctuating and aleatory codes, of simulacra and simulations, of floating signifiers which are indeterminate, non-referential and unconscious.“²⁹⁸ In einer solchen Welt aus fluktuierenden Codes und unbestimmten Signifikaten verliert auch die Subjektivierung ihre verlässlichen Fixpunkte im Raum und passt sich der Unbestimmtheit an. In diesem Sinne kennt Quinn seine Heimatstadt nicht mehr. Noch in einer weiteren Textstelle in *City of Glass* tritt der »Experienced Space« zurück. Anstatt dort heimisch zu sein, lebt Quinn in einer Mülltonne, der postmodernen Variante der Tonne des Diogenes:

At the back of the alley there was a large metal bin for garbage, and whenever it rained at night Quinn would climb into it for protection. Inside, the smell was overpowering, and it would permeate his clothes for days on end, but Quinn preferred it to getting wet, for he did not want to run the risk of catching cold or falling ill. Happily, the lid had been bent out of shape and did not fit tightly over the bin. In one corner there was a gap of six or eight inches that formed a kind of air hole for Quinn to breathe through - sticking his nose out into the night. (CG, 116)

Quinn hat die Mülltonne als Standort ausgewählt, um von dort Peter Stillmans Wohnung zu observieren; später wird sich herausstellen, dass jene leer ist. In dieser unwirtlichen Heimat beziehungsweise »Unreal City«²⁹⁹ wartet Quinn eine lange Zeit. „Auf diese Art zur Verfügung zu stehen, zu warten, ist eine entmutigende Aufgabe. Sie strapaziert das Selbst bis an die Grenzen der Belastbarkeit; es kommt zu nahe an diese Grenzen heran, um ein Überschreiten noch vermeiden zu können.“³⁰⁰ In Beckettscher Manier vegetiert Quinn in seiner Tonne. Er gibt vor, noch auf alltägliche Belange, wie dem Erkältungsrisiko, zu achten. Tatsächlich hat er den alltäglichen Erfahrungsraum längst verlassen, und die Mülltonne könnte den »Imagined Space« symbolisieren, denn Quinn ist dort auf seine reinen Vorstellungen reduziert. Zum Leben braucht er nur noch ein Luftloch, um die Nase in die Nacht hinausstrecken und atmen zu können. Somit wird der »Imagined Space« mit der Dunkelheit assoziiert. Der Deckel der Tonne könnte die fehlende Option einer Rückkehr in den alltäglichen Erfahrungsraum verkörpern, hat man erst einmal die

²⁹⁷ B. Jarvis, *Postmodern Cartographies*, 41.

²⁹⁸ S. Homer, *Fredric Jameson*, 133.

²⁹⁹ Vgl. Seite 75 dieser Arbeit.

³⁰⁰ Z. Bauman, *Postmoderne Ethik*, 135.

Grenze zum »Imagined Space« überschritten. Die Tatsache, dass sich Quinn in der Tonne nicht bewegen kann, lässt sich so auslegen, dass hinsichtlich seiner Subjektivierung keine lineare Entwicklung mehr möglich ist. Nachdem es Quinn aufgegeben hat, Stillman von der Mülltonne aus zu observieren, will er nach langer Zeit in seine Wohnung zurückkehren:

He walked back to 107th Street. The keys to his house were still in his pocket, and as he unlocked his front door and walked up the three flights to his apartment, he felt almost happy. But then he stepped into the apartment, and that was the end of that. Everything had changed. It seemed like another place altogether, and Quinn thought he must have entered the wrong apartment by mistake. He backed into the hall and checked the number on the door. No, he had not been wrong. (CG, 123)

Quinn hat die Hausschlüssel und damit die Option der Rückkehr in den gewohnten Erfahrungsraum noch in der Tasche. Auf der anderen Seite fühlt er sich nur beinahe glücklich, ein Hinweis, dass die Rückkehr misslingt; seine Wohnung wird inzwischen von einer unbekanntem Frau bewohnt. Da sie für Quinn kein einfacher »Experienced Space« mehr ist, liegt es nahe, sie als Heterotopie zu verstehen, bei der Lefebvres Raumdimensionen eng miteinander verwoben sind. Objektiv wahrgenommen befindet sich Quinn in der 107th Straße, sein heimatlicher Standort ist also exakt lokalisiert. Allerdings hat sich alles verändert, so dass Quinn im Sinne der Heterotopie an einem Ort, der mehrere Orte repräsentiert, gleichzeitig anwesend und abwesend ist. An diese Wahrnehmung des Hauses lässt sich die Frage nach dem Subjekt anschließen. „Das Haus, vorgestellt als ein konzentrisches Wesen. Es weckt in uns ein Zentralisierungsbewußtsein.“³⁰¹ Die Auflösung des Hauses kennzeichnet hier die Auflösung des Subjekts. Zwar kann Quinn gezielt in seine Wohnung zurückkehren, doch da sie mehr »Imagined Space« als »Experienced Space« geworden ist, befindet er nicht am Ziel, so dass auch die lineare Entwicklung seiner Subjektivität abgebrochen ist. Stattdessen muss Quinn auf die Straße zurückkehren, wo seine Subjektivität nicht verankert werden kann. In dem Maße, wie ihm sein zu Hause kein Zentralisierungsbewusstsein mehr ermöglicht, dezentralisiert sich seine Subjektivität.

Die perzeptiven Veränderungen im »Perceived Space« bestehen hinsichtlich der Heimat im Übergang von ihrer stabilen Wahrnehmung im »Experienced Space« zu einer instabilen im »Imagined Space«. Anders als bei Lynch gelingt es den Protagonisten nicht, ihre Heimat perzeptiv zu organisieren und zu strukturieren und mit dem Verschwimmen der raum-zeitlichen Konturen gehen auch die heimatlichen Fixpunkte verloren, die gebraucht werden, um die Subjektivität zu festigen. Das gleiche gilt für die diskursiven Strukturen. Diesbezüglich sind die Protagonisten auf sich alleine gestellt und rücken dabei ihr Selbst in den Vordergrund, so dass ihre Wahrnehmung des Außen von Fragmenten des Selbst durchsetzt ist. Durch die derart instabil gewordene Wahrnehmung fokussieren die Protagonisten immer weniger den alltägli-

³⁰¹ G. Bachelard, *Poetik des Raumes*, 43.

chen Erfahrungsraum. Stattdessen rückt der »Imagined Space« perzeptiv in den Vordergrund, wobei Foucaults Heterotopie, Baudrillards Hyperrealität und Lefebvres »Imagined Space« als kongenial erscheinen. Was Foucaults Begriff anbetrifft, so nehmen die Protagonisten ihre Heimat zunehmend als Heterotopie wahr, wo sie sich an einem undefinierbaren Ort wahren, der überall sein könnte, an einem unrealen Ort oder an einem, der gleichzeitig zu Hause und nicht zu Hause ist. Was Baudrillards Begriff anbetrifft, so fällt auf, dass der hyperreale Heimatraum nicht mehr mit den Mitteln der herkömmlichen Wahrnehmung erfasst werden kann, weil er als Simulation nicht materiell greifbar ist. Was schließlich Lefebvres Begriff anbetrifft, so nehmen die Protagonisten die Heimat nicht als sicheres Refugium, sondern als Labyrinth wahr, in dem sie sich beim Versuch der Subjektivierung zu verirren scheinen. Aus diesem Grunde ist der imaginäre »Imagined Space« gegenüber dem materiellen »Experienced Space« hypertroph. Eine einfache Rückkehr in den alltäglichen Erfahrungsraum ist den Protagonisten auf ihrer postmodernen Odyssee nicht möglich.

2.2.3 Der Verlust des Ziels

Im vorigen Kapitel wurde deutlich, wie die Protagonisten ihre Heimat im Zusammenhang mit dem Verschwimmen der räumlichen, zeitlichen und diskursiven Konturen verlieren. Wenn die Heimat keine verlässliche Koordinate mehr ist, dann lässt sich auch keine Gerade als kürzeste Verbindung zu einem Ziel zeichnen. Dem Verlust der Heimat kann somit kein neues Ziel folgen, weshalb der Zielverlust eine Folgekomplikation des Heimatverlustes ist. Aufgrund dieser Logik muss die postmoderne Variante des Labyrinths beziehungsweise die postmoderne Odyssee die Existenz dieser beiden Punkte in Frage stellen.³⁰² Darüber hinaus „gibt es [im postmodernen Lebensraum] keine »zielsetzende« Agentur, die mit der Fähigkeit oder dem Ehrgeiz ausgestattet ist, umfassend zu steuern und zu koordinieren [...]“³⁰³ Auster selbst problematisiert den Zielverlust bereits in seinem Essay *Pages for Kafka*: “He wanders toward the promised land. That is to say: he moves from one place to another, and dreams continually of stopping. And because this desire to stop is what haunts him, is what counts most for him, he does not stop. He wanders. That is to say: without the slightest hope of ever going anywhere.”³⁰⁴ Auster sieht Kafka als jemanden, der bei seiner Suche nach dem gelobten Land nicht anhalten kann. In der Terminologie der zentralen Hypothese sucht Kafka auf einer (postmodernen) Odyssee nach einem übergeordneten Sinn, den er nicht lokalisieren kann. So wandert er von einem Ort zum anderen ohne Aussicht auf ein konkretes Ziel. Dabei durchmisst er Lefebvres Raumdimensionen. Statt eines Ziels, das das Ende der Odyssee kennzeichnet, erreicht er den »Imagined Space«, wo die Subjektivität zu einem oberflächlichen Raum mutiert. Ein solcher Verlust eines konkreten Ziels, der alle Raumdimensionen betrifft, zeigt sich an vielen Stellen der Romane Austers, zum Beispiel in *Ghosts*:

The real problem boils down to identifying the nature of the problem itself. To start with, who poses the greater threat to him, White or Black? White has kept up his end of the bargain: the cheques have come on time every week, and to turn against him now, Blue knows, would be to bite the hand that feeds him. And yet White is the one who set the case in motion - thrusting Blue into an empty room, as it were, and then turning off the light and locking the door. Ever since, Blue has been groping about in the darkness, feeling blindly for the light switch, a prisoner of the case itself. All well and good, but why would White do such a thing? When Blue comes up against this question, he can no longer think. His brain stops working, he can get no farther than this. (G, 169)

³⁰² Vgl. Seite 109 dieser Arbeit.

³⁰³ Z. Bauman, *Ansichten der Postmoderne*, 227.

³⁰⁴ P. Auster, “Pages for Kafka”, 23.

Wie es dem »Experienced Space« angemessen ist, stellt Blue relativ vernünftige Überlegungen zum Fall Black an. Dazu gehören die Fragen nach der Bedrohung und der Bezahlung. Der »Perceived Space« wird insofern thematisiert, als dass Blue seine Wahrnehmungsfähigkeit verliert, weil er sich von White in ein dunkles Zimmer gestoßen sieht und dort blind nach dem Lichtschalter tastet. In diesem Zimmer verliert Blue sich und sein Ziel; weiter als dorthin kommt er nicht. Sein Gehirn hört auf, logisch zu denken, was den Abbruch seiner linearen Entwicklung und den Beginn eines oberflächlichen Dahintreibens im »Imagined Space« markiert.

Da der Zielverlust offenbar alle drei Raumdimensionen Lefebvres betrifft, wird er in ihrer Reihenfolge abgehandelt, wobei der Aspekt der Wahrnehmung zentral ist. Zunächst werden die Textstellen interpretiert, in denen das Ziel, noch Sache des »Experienced Space«, langsam außer Sicht gerät, so dass die lineare Entwicklung der Subjektivität in Frage gestellt wird. Dies verstärkt sich im »Perceived Space« als Übergang zum »Imagined Space«, wo die Protagonisten erstens keine stabile Wahrnehmung mehr besitzen, zweitens durch eine geringe Verankerung im materiellen Raum ziellos dahintreiben, so wie es Auster in seinem Essay über Kafka impliziert, und drittens so eine als oberflächlichen Raum zu verstehende Subjektivität herausbilden.

Die Bedeutung von Zielen für das Leben ist elementar. Wer kein Ziel hat, kann keines erreichen und darum seine Subjektivität nicht linear entwickeln. Diese Einsicht formuliert auch der Ich-Erzähler in *The Invention of Solitude*: "To get somewhere you have to know in advance where you are going" (IS, 86). Wenn das Ziel jedoch verloren geht, kann man auch nirgendwohin gelangen. Das einzige denkbare Ziel der daraus resultierenden postmodernen Odyssee wäre dann der labyrinthische »Imagined Space«, in dem die Protagonisten die stabile Wahrnehmung verlieren und sich in ihren Vorstellungen verirren.

In einer anderen Textstelle des gleichen Romans geht der Ich-Erzähler noch einen Schritt weiter und beginnt den Verlust von Weg und Ziel zu erkennen: "Slowly, I am coming to understand the absurdity of the task I have set for myself. I have a sense of trying to go somewhere, as if I knew what I wanted to say, but the farther I go the more certain I am that the path towards my object does not exist" (IS, 32). Wenn der Ich-Erzähler versucht, irgendwohin zu gelangen, dann sucht er nicht auf einer linearen, sondern auf einer rhizomatischen Odyssee nach einem Sinn. Sie scheint im alltäglichen Erfahrungsraum zu beginnen, wo er noch zum Diskurs fähig ist. Schließlich weiß er noch, was er sagen will. Doch je länger die Odyssee währt, desto mehr verliert sich der konkrete Weg. Wenn infolgedessen auch das Ziel nicht mehr fixiert werden kann, dann verlagert sich die postmoderne Odyssee automatisch vom »Experienced« in den »Imagined Space«.

Der »Perceived Space« spielt bei diesem Übergang eine wichtige Rolle, auch was den Zielverlust betrifft. So kommt Quinn in *City of Glass* die stabile Wahrnehmung

mung abhanden und damit auch sein konkretes Ziel: “It was not until he had his hand on the doorknob that he began to suspect what he was doing. ‘I seem to be going out,’ he said to himself. ‘But if I am going out, where exactly am I going?’”(CG, 12)? Quinn weiß nicht, was er tut; er ahnt es nur. Sein Fortgehen ist ähnlich ungewiss. Beides belegt das Verschwimmen der räumlichen und zeitlichen Konturen in Quinns Wahrnehmungsfeld. Infolgedessen gibt es auf seiner postmodernen Odyssee auch kein konkretes räumliches Ziel, das im »Experienced Space« lokalisiert wäre. Die Protagonistin des Romans *In the Country of Last Things* kann den Raum ebenfalls nicht mehr aus der linearen Perspektive eines festen Beobachters wahrnehmen, womit auch ihr Ziel außer Sicht gerät:

The crossing took ten days, and I was the only passenger. But you know that already. You met the captain and the crew, you saw my cabin, and there`s no need to go over that again. I spent my time looking at the water and the sky and hardly opened a book for the whole ten days. We came into the city at night, and it was only then that I began to panic a little. The shore was entirely black, no lights anywhere, and it felt as though we were entering an invisible world, a place where only blind people lived. But I had the address of William`s office, and that reassured me somewhat. All I had to do was go there, I thought, and then things would take care of themselves. At the very least, I felt confident that I would be able to pick up William`s trail. But I had not realized that the street would be gone. It wasn`t that the office was empty or that the building had been abandoned. There was no building, no street, no anything at all: nothing but stones and rubbish for acres around. (CLT, 18)

Die Überfahrt dauert genau zehn Tage. Daraus lässt sich schließen, dass Annas zeitliche Wahrnehmung anfangs noch intakt ist. Indem sie den Kapitän und die Besatzung kennenlernt, ist sie in einen gesicherten Sozialraum eingebunden und agiert damit im »Experienced Space«. Der Kurs des Schiffes ist naturgemäß gradlinig, was die lineare Entwicklung von Annas Subjektivität in diesem Stadium verkörpern könnte. Unterwegs schaut Anna das Wasser und den Himmel an, eine Tätigkeit, die den »Perceived Space« betrifft. Auffällig dabei ist, dass Anna keine Gegenstände mehr fokussiert; ihre Wahrnehmungsfähigkeit verändert sich. Diese Entwicklung setzt sich bei ihrer Ankunft im Hafen der Stadt fort.

In diesem Zusammenhang ist ganz allgemein bezeichnend, dass das perspektivische Potential New Yorks als kontinentaler Hafenstadt nicht mehr im Sinne des traditionell symbolischen Eingangstors der Flüchtigen und Heimkehrer aktualisiert wird, sondern umgekehrt im Sinne des Fluchtmöglichkeit bietenden, zur Welt hin sich öffnenden und Leben verheißenden Ausgangstors.³⁰⁵

Anders als bei Kreutzer ist der Hafen der Stadt für Anna ein Eingangstor. Hat sie es jedoch erst einmal durchschritten, ist eine Flucht aus der eschatologischen Großstadt unmöglich. Dementsprechend dunkel ist die Atmosphäre. Die Küste ist vollkommen schwarz, und es finden sich nirgendwo Lichter, was Annas zunehmende

³⁰⁵ E. Kreutzer, *New York in der zeitgenössischen amerikanischen Erzählliteratur*, 104/105.

Orientierungslosigkeit kennzeichnet. Nicht umsonst fühlt sie sich, als würde sie eine unsichtbare Welt betreten. In diesem »Imagined Space« ist Annas lineare Entwicklung beendet. Dem materiellen Alltag entrückt, gelingt es ihr nicht, Williams Spur zu finden. Schutt und Steine liegen im weiten Umkreis seiner Straße, ein Anzeichen, dass Annas »Experienced Space« mit ihrer Ankunft in der Stadt als Ziel irreversibel zerstört ist.

Die Auflösung der familiären Bindungen und die Entstehung einer seelischen Krise haben bereits angedeutet, dass die Protagonisten im »Imagined Space« stärker als zuvor auf sich selbst verwiesen werden. „Dieses »auf sich selbst zurückfallen« läßt sich entweder als Symptom eines Rückzugs und einer Kapitulation oder als Zeichen der Reifung deuten.“³⁰⁶ Was davon für die Romane Austers zutrifft, lässt sich anhand einer Textstelle aus dem Roman *Leviathan* entscheiden. “[Ben Sachs] had thought of it as a journey, as a long voyage into the darkness of his soul, but now that he was on his way, he couldn't be sure if he was traveling in the right direction or not” (L, 198). Dass Sachs von einer Reise spricht, legitimiert es einmal mehr, von einer Odyssee der Protagonisten auszugehen. Diese lange Reise führt in die Finsternis der Seele. Dennoch liegt hier kein simples Gefälle von Außen nach Innen vor, wie es für moderne Romane typisch ist. Stattdessen verliert Sachs infolge einer Wahrnehmungsschwäche das Ziel, was den postmodernen Charakter seiner Odyssee ausmacht. Die Finsternis spricht dabei für den »Imagined Space« und die fehlende Orientierung für den dortigen Abbruch der linearen Entwicklung der Subjektivität beziehungsweise für eine Verirrung beim Versuch der Immanenz. Somit müsste man den Verweis auf sich selbst eher als Kapitulation deuten.

Gemäß der zentralen Hypothese sollte der »Perceived Space« den Übergang zum »Imagined Space« bilden. Was den Zielverlust der Protagonisten Austers auf ihrer postmodernen Odyssee anbetrifft, so ist nunmehr zu bestimmen, wie der »Imagined Space« unter diesem Aspekt zu definieren ist. Darüber gibt unter anderem der Roman *Mr. Vertigo* Aufschluss, in dem der Protagonist Walt Rawley ebenfalls seine Ziele verloren hat:

I had no idea what was wrong with me. I had always been so fast, so quick to pounce on opportunities and turn them to my advantage, but now I felt sluggish, out of sync, unable to keep up with the flow. The world was passing me by, and the oddest thing about it was that I didn't care. I had no ambitions. I wasn't on the make or looking for an edge. I just wanted to be left in peace, to scrape along as best I could and go where the world took me. I'd already dreamed my big dreams. They hadn't gotten me anywhere, and now I was too exhausted to think of any new ones. Let someone else carry the ball for a change. I'd dropped it a long time ago, and it wasn't worth the effort to bend down and pick it up. (V, 278)

Im »Experienced Space« war Rawley ein Pragmatiker, der jede Gelegenheit zu seinem Vorteil nutzte. Doch nun ist er nach eigener Aussage unfähig, mit dem Strom

³⁰⁶ Z. Bauman, *Ansichten der Postmoderne*, 124.

zu schwimmen, was zeigt, dass er diese Raumdimension mit ihrer Linearität verlassen hat. „Von Angst, Depressionen, vagen Mißgestimmtheiten und dem Gefühl innerer Leere gequält, sucht der *Homo psychologicus* des 20. Jahrhunderts weder individuelle Selbsterhöhung noch die Transzendenz, sondern Seelenfrieden, und das unter zunehmend schwierigeren Bedingungen.“³⁰⁷ Diese Umschreibung Laschs trifft ohne weiteres auf Rawley zu. Seine innere Leere macht deutlich, dass er seine Ziele aufgegeben hat und sich nicht mehr linear entwickelt; die großen Träume sind ausge-träumt und hätten sowieso nirgendwohin geführt. Dementsprechend misslingt Rawley die Transzendenz, denn sie setzt das Überschreiten in eine andere Bewusstseinsform als gesetztes Ziel voraus. Gleichsam möchte er sich nicht mehr selbst erhöhen, was sich an seinen fehlenden Ambitionen ablesen lässt. Stattdessen zieht Rawley die Ruhe beziehungsweise die Suche nach Seelenfrieden vor. Zudem dreht sich die Welt an ihm vorüber. Derart nähert er sich dem »Imagined Space«, wo er sich treiben lässt, was einmal mehr die Bedeutung des Zufalls veranschaulicht. Ihm unterworfen, wird er sich in dieser Raumdimension nur rhizomatisch entwickeln können. Aufschluss über die dortige Entwicklung der Subjektivität gibt die Formulierung »out of sync«, die in der deutschen Übersetzung mit »unentschlossen« übersetzt wurde.³⁰⁸ Im Sinne der zentralen Hypothese könnte »out of sync« auch bedeuten, dass Rawley unstimmig mit sich selbst ist und eine dezentrierte Subjektivität besitzt.

Eine Textstelle aus dem Roman *In the Country of Last Things* erklärt, warum die Protagonisten Austers ihre Ziele verlieren müssen: “The closer you come to the end, the more there is to say. The end is only imaginary, a destination you invent to keep yourself going, but a point comes when you realize you will never get there. You might have to stop, but that is only because you have run out of time. You stop, but that does not mean you have come to the end” (CLT, 183). Dass der Protagonist am Ende mehr zu sagen hat, mag an der Dominanz der Einbildungskraft im »Imagined Space« liegen. Seine verlorene Wahrnehmung eines Ziels lässt sich durch den fiktiven Charakter von Zielen in dieser Raumdimension erklären. Wenn dort kein reales Ziel existiert, kann man unmöglich eines erreichen. Durch die fortwährende Bewegung auf der postmodernen Odyssee, bedingt durch den Zielverlust, wird die Subjektivität potentiell zu einem imaginären Raum, der den alltäglichen Erfahrungsraum ersetzt und sich mit seiner Größe messen kann.

Ohne Ziele treiben die Protagonisten Austers im »Imagined Space« dahin, wie es ihrer dezentrierten, oberflächlichen Subjektivität ohne räumliche, zeitliche und diskursive Verankerung angemessen ist. Das zeigt sich im Roman *Leviathan*: “It was impossible to know what had happened, and he never found the courage to ask. He simply went with it, floating along on a wave of inexplicable happiness, wanting nothing else but to be exactly where he was” (L, 211). Der Protagonist Ben Sachs lässt sich auf einer Woge unerklärlichen Glücks dahintreiben. Anstatt sein Leben

³⁰⁷ C. Lasch, *Das Zeitalter des Narzißmus*, 30.

³⁰⁸ P. Auster, *Mr. Vertigo* übersetzt von W. Schmitz, 302/303.

selbstbewusst zu bestimmen und sich damit linear nach den eigenen Möglichkeiten zu entwickeln, vertraut er dem zufälligen Glück. Darum ist sein Ziel unbestimmt, was typisch für den »Imagined Space« ist.

Postmoderne Männer und Frauen haben ein Stück ihrer Sicherheitsmöglichkeit gegen ein Stück Glück eingetauscht. Das Unbehagen in der Moderne erwuchs aus einer Art Sicherheit, die im Streben nach dem individuellen Glück zuwenig Freiheit tolerierte. Das »Unbehagen der Postmoderne« entsteht aus einer Freiheit, die auf der Suche nach Lustgewinn zuwenig individuelle Sicherheit toleriert.³⁰⁹

Sachs genießt die Freiheit, sich einfach treiben zu lassen, ohne dabei, im alltäglichen Erfahrungsraum verankert, sicher zu sein, was letzten Endes auch seinen Tod herbeiführt. Auch Nashe im Roman *The Music of Chance* treibt ziellos dahin: "Nashe did not have any definite plan. At most, the idea was to let himself drift for a while, to travel around from place to place and see what happened. He figured he would grow tired of it after a couple of months, and at that point he would sit down and worry about what to do next" (MC, 11). Nashe gedenkt, sich von einem Ort zum anderen treiben zu lassen. Es ist von keinem bestimmten Ort die Rede, den er bewusst wahrnimmt und anvisiert. Darum erinnert Nashes Verhalten an Foucaults Heterotopien, den anderen Orten, an denen man durch eine veränderte Wahrnehmung aus sich selbst herausgezogen wird,³¹⁰ ein Prozess, der sich beim Dahintreiben im »Imagined Space« automatisch einstellt. In diesem Sinne nimmt Nashe an, er würde in ein paar Monaten vom Dahintreiben genug haben, ohne zu ahnen, dass er sich auf seiner postmodernen Odyssee irreversibel darin verfängt.

Anhand von Quinn zeigt sich die Verbindung zwischen dem ziellosen Dahintreiben und den Heterotopien noch deutlicher: "Motion was the essence, the act of putting one foot in front of the other and allowing himself to follow the drift of his own body. By wandering aimlessly, all places became equal and it no longer mattered where he was" (CG, 4). Beim Dahintreiben dominiert der Körper über den Geist, was auch für Quinn gilt. „Innerhalb der postmodernen philosophischen Problematik [...] tritt der physische Körper als menschliches Leben an die Stelle des metaphysischen Subjekts.“³¹¹ Durch das ziellose Wandern werden für Quinn alle Orte gleich, so dass es nicht mehr wichtig ist, wo er sich konkret im materiellen Raum befindet. Stattdessen wandert Quinn auf seiner postmodernen Odyssee in den »Imagined Space« beziehungsweise in eine Heterotopie. Dort verlagert sich der Raum in den Körper des Subjekts, wie es auch Lefebvre formuliert:

Space – *my space* – is not the context of which I constitute the 'textuality': instead, it is first of all *my body*, and then it is my body's counterpart or 'other', its mirror-image or shadow: it is the shifting intersection between that which touches, penetrates, threatens or benefits my

³⁰⁹ Z. Bauman, *Unbehagen in der Postmoderne*, 11.

³¹⁰ Vgl. Seite 97 dieser Arbeit.

³¹¹ P. Zima, *Moderne/Postmoderne*, 118.

body on the one hand, and all other bodies on the other. Thus we are concerned, once again, with gaps and tensions, contacts and separations.³¹²

Austers Protagonisten verlieren auf der postmodernen Odyssee ihre stabile Wahrnehmung. Sie sind nicht mehr in der Lage, konkrete Ziele zu fixieren, die im materiellen Alltagsraum lokalisiert sind. Durch den dortigen Verlust von Heimat und Ziel ist die lineare Entwicklung ihrer Subjektivität nicht mehr möglich. So bleibt der »Imagined Space« als einziges Ziel, wohin sich die postmoderne Odyssee aufgrund der ungesicherten Wahrnehmung automatisch verlagert. Nach den bisherigen Ergebnissen zeichnet sich der »Imagined Space« in den Romanen Austers durch folgende Eigenschaften aus:

- Er löst die Verankerung im alltäglichen Erfahrungsraum.
- Er ermöglicht keine stabile Wahrnehmung.
- Er verleitet zu einem ziellosen Dahintreiben.
- Er ähnelt Foucaults Heterotopien.
- Er zieht die zentrierte Subjektivität aus den Protagonisten heraus.
- Er bedingt den Abbruch ihrer linearen Entwicklung.
- Er lässt die Subjektivität zu einem imaginären, oberflächlichen Raum werden, der den alltäglichen Erfahrungsraum ersetzt und sich mit seiner Größe messen kann.

Was den »Perceived Space« anbetrifft, der in den letzten Kapiteln untersucht wurde, so verschwimmen den Protagonisten die räumlichen, zeitlichen und diskursiven Konturen, so dass sie sich weder auf eine feste Heimat noch auf ein festes Ziel gründen können. Auf ihrer postmodernen Odyssee verlassen sie den »Experienced Space«, brechen ihre lineare Entwicklung ab und verändern ihre Wahrnehmung im »Perceived Space«. Bei ihrer Ankunft im »Imagined Space« sind sie nicht mehr zielorientiert, weshalb sie sich in dieser Raumdimension im oberflächlichen Raum ihrer eigenen Subjektivität leicht verirren können. Besonders dieser Aspekt wird in Kapitel 2.3 zu klären sein.

³¹² H. Lefebvre, *The Production of Space*, 184.

2.3 Spaces of Representation: Immanente Abirrungen der Protagonisten im »Imagined Space«

In Kapitel 2.1 und 2.2 konnte die Hypothese verifiziert werden, dass die lineare Entwicklung der Subjektivität bereits in »Experienced und Perceived Space« in eine als oberflächlichen Raum verstandene, dezentrierte Subjektivität umkippt. Diese Subjektivität bildet sich im »Imagined Space« gänzlich heraus. Aus diesem Grunde kommt es in der theoretischen Einleitung zu Kapitel 2.3, das die immanenten Abirrungen der Protagonisten in dieser Raumdimension behandelt, zwangsläufig zu Wiederholungen. Sie betreffen die Eigenschaften von »Imagined Space« (Lefebvre, Harvey, Soja), Hyperrealität (Bachelard versus Bauman) und Heterotopie (Borges, Foucault) sowie die Abkehr von einer linearen Subjektivierung zugunsten einer dezentrierten, bei der das Subjekt als oberflächlicher Raum begriffen werden kann (Foucault). Diese Wiederholungen sind als Vertiefung des Interpretationswerkzeugs zu verstehen und orientieren sich an der Reihenfolge der aufgezählten Autoren.

Was Lefebvre unter den »Spaces of Representation« und damit unter dem »Imagined Space« versteht, ist in der Einleitung dieser Arbeit bereits umrissen worden.³¹³ Nun sind die Eigenschaften dieser Raumdimension weiter zu präzisieren:

- Der »Imagined Space« wird durch die Zeichen und Symbole, die mit ihm verbunden sind, direkt erlebt.³¹⁴
- Dabei überlagert die Vorstellung den physischen Raum, indem sie seine Objekte auf symbolische Weise benutzt. So versucht sie wieder das zu ändern, wovon im physischen Raum Besitz ergriffen wurde.³¹⁵

Harvey verdeutlicht diese Umschreibung des »Imagined Space« in Form einer Tabelle, wie umseitig dargestellt:³¹⁶

³¹³ Vgl. Seite 6/7 dieser Arbeit.

³¹⁴ H. Lefebvre, *The Production of Space*, 39.

³¹⁵ *Ibid.*, 39.

³¹⁶ D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, 221.

	Accessibility and distancing	Appropriation and use of space	Domination and control of space	Production of space
Spaces of representation (imagination)	attraction/repulsion; distance/desire; access/denial; transcendence 'medium is the message'	familiarity; hearth and home; open places; places of popular spectacle (streets, squares, markets); iconography and graffiti; advertising	unfamiliarity; spaces of fear; property and possession; monumentality and constructed spaces of ritual; symbolic barrier and symbolic capital; construction of 'tradition'; spaces of repression	utopian plans; imaginary landscapes; science fiction ontologies and space; artists' sketches; mythologies of space and place; poetics of space; spaces of desire

Tab. 5 »Spaces of Representation« nach D. Harvey.

Diese Tabelle enthält ein breites Spektrum von Eigenschaften, die der »Imagined Space« annehmen kann. Es reicht von räumlichen Wunschvorstellungen bis zu räumlichen Ängsten. Diesbezüglich ist zu fragen, ob das kreative Potential im Sinne Lefebvres oder das resignative Potential, wie es sich in »Experienced und Perceived Space« angedeutet hat, im »Imagined Space« der Romane Austers dominiert.

Soja bezeichnet Lefebvres »Imagined Space« als »Thirdspace«. Auch wenn seine Definition nicht ganz mit der Harveys übereinstimmt, könnte sie hilfreich sein, um die Eigenschaften dieser Raumdimension herauszustellen:

- »Thirdspace« ist eine Erweiterung der »Firstspace-Perspektive«, die die reale materielle Welt fokussiert, und der »Secondspace-Perspektive«, die diese Realität anhand von räumlichen Vorstellungen interpretiert.³¹⁷
- »Thirdspace« ist im Sinne Lefebvres eine Maschine zur Erzeugung von Möglichkeiten.³¹⁸
- Die Entdeckung des »Thirdspace« kann mittels Reisen zu Orten beschrieben werden, die zugleich real und imaginär sind.³¹⁹
- »Thirdspace« ist ein Raum von radikaler Offenheit und sozialer Gegensätze.³²⁰

³¹⁷ E. Soja, *Thirdspace*, 6.

³¹⁸ *Ibid.*, 81.

³¹⁹ *Ibid.*, 11.

- Im »Thirdspace« kommt alles zusammen: Subjektivität und Objektivität, das Abstrakte und Konkrete, das Reale und Imaginäre, das Erfahrbare und Unvorstellbare, Körper und Geist, Bewußtsein und Unbewußtheit, Alltagsleben und unendliche Geschichte.³²¹

Wenn der »Thirdspace« durch Reisen zu realen und imaginären Orten erschlossen werden kann, legitimiert das den Ansatz dieser Arbeit, von einer postmodernen Odyssee zu sprechen. Lassen sich »Thirdspace« und postmoderne Odyssee durch den Aspekt der Reise grundsätzlich verbinden, drängt sich erneut die mit dem »Thirdspace« verbundene Frage nach dem Verbleib des kreativen Potentials in der postmodernen Odyssee auf. Entweder potenzieren sich dort die Möglichkeiten für die Protagonisten oder sie reduzieren sich.

Da der »Imagined Space« Orte bezeichnet, die zugleich real und fiktiv sind, ist er eng mit dem Begriff der Hyperrealität verbunden. Baudrillard rückt damit von einer absoluten Realität ab und sieht den Widerspruch zwischen ihr und der Fiktion ebenfalls überbrückt. In Harveys Tabelle könnte sich der Aspekt der Hyperrealität hinter dem Gegensatz von »Spaces of repression« und »Spaces of desire« verbergen. Da der »Perceived Space« gemäß der zentralen Hypothese Übergang zum »Imagined Space« ist, wurde auch dem Begriff der Hyperrealität, die eine andere, ungesicherte Wahrnehmung der Realität bedingt, bereits mehrfach Rechnung getragen.³²² Zur weiteren Verdeutlichung kann er hier von Bachelards Topophilie abgegrenzt werden:

- In der Topophilie werden Bilder des glücklichen Raumes untersucht.³²³
- Sie zielt darauf ab, den menschlichen Wert der geliebten Besitzräume zu bestimmen.³²⁴
- Zu ihrem realen Schutzwert kommen imaginierte Werte hinzu, die bald dominieren.³²⁵
- Der von der Einbildungskraft erfasste Raum wird nicht nur in seinem realen Dasein erlebt, sondern mit allen Parteinahmen der Einbildungskraft.³²⁶

Baudrillards Begriff der Hyperrealität, so wie ihn auch Bauman kommentiert, kennzeichnet hingegen nicht mehr einen glücklichen, geliebten oder gesicherten Raum:

- Die Hyperrealität ist ein Stapel von Bildern, ein Haufen von Informationen beziehungsweise eine Schar von Bedürfnissen.³²⁷

³²⁰ E. Soja, *Thirdspace*, 68.

³²¹ *Ibid.*, 56/57.

³²² Vgl. Seite 97 dieser Arbeit.

³²³ G. Bachelard, *Poetik des Raumes*, 25.

³²⁴ *Ibid.*, 25.

³²⁵ *Ibid.*, 25.

³²⁶ *Ibid.*, 25.

³²⁷ Z. Bauman, *Ansichten der Postmoderne*, 184.

- „Derartig vervielfacht stellen die Bilder nur noch sich selbst dar, die Informationen informieren nicht, Bedürfnisse werden zum Selbstzweck.“³²⁸
- Die Welt ist nicht mehr eine Bühne oder eine Szene, sondern eine Menge Lärm und Geschäftigkeit, ohne Handlung, Szenario und Regisseur.³²⁹
- „Der Lebensraum erscheint als ein Raum des Chaos, der chronischen *Unbestimmtheit*, ein Territorium, das rivalisierenden und widersprüchlichen bedeutungsverleihenden Ansprüchen unterworfen und deshalb dauerhaft *ambivalent* ist.“³³⁰

Topophilie und Hyperrealität ist zwar gemeinsam, dass die Imagination zum entscheidenden Faktor wird, doch während diese bei Bachelard ein verlässlicher Wert ist, hebt Bauman die mit der Imagination verbundenen Unsicherheiten hervor. Hinsichtlich der postmodernen Odyssee ist zu fragen, ob der »Imagined Space« eher ein sicherer Raum im Sinne Bachelards ist oder einer, der keine Sicherheit gewährleistet, weil er von Bildern überquillt, die sich nur noch auf sich selbst und nicht auf eine absolute Realität beziehen, so dass in der Welt keine klaren Entwicklungsrichtungen mehr erkennbar sind.

Genau wie die Hyperrealität, so sind Foucaults Heterotopien in dieser Arbeit mehrfach thematisiert worden, weil bereits »Experienced und Perceived Space« die Tendenz zum »Imagined Space« und zur dortigen Subjektivität als oberflächlicher Raum enthalten. In diese Thematik fallen auch die Heterotopien, die sich auf eine Erzählung von Borges zurückführen lassen, in der das Aleph ein Punkt ist, der alle Punkte in sich enthält:

Der Name Zunni beeindruckte mich; seine Kanzelei Ecke Caseros und Tacuarí ist von sprichwörtlicher Seriösität. Ich fragte, ob er den Fall bereits übernommen habe. Daneri sagte, er wolle noch an diesem Nachmittag mit ihm sprechen. Er wurde unsicher und äußerte mit jener glatten, unpersönlichen Stimme, die wir anzunehmen pflegen, wenn es sich um etwas sehr Persönliches handelt, dass ihm, um die Dichtung zu Ende zu führen, das Haus unentbehrlich sei, denn in einem Winkel des Kellergeschosses befinde sich ein Aleph. Er erklärte, ein Aleph sei einer jener Punkte im Raum, die alle Punkte in sich enthalten.³³¹

Foucault hat sein eigenes Verständnis von Heterotopien in dem Vortrag *Des Espaces Autres* anhand von sechs Grundsätzen definiert:

- Erster Grundsatz: Heterotopien sind eine Konstante jeder menschlichen Gruppe. Sie nehmen sehr unterschiedliche Formen an; vielleicht gibt es keine Heterotopieform, die absolut universal ist.³³²

³²⁸ Z. Bauman, *Ansichten der Postmoderne*, 184.

³²⁹ *Ibid.*, 184.

³³⁰ *Ibid.*, 228.

³³¹ J. L. Borges, *Das Aleph*, 140.

³³² M. Foucault, „Andere Räume“, 29-33.

- Zweiter Grundsatz: Eine Gesellschaft kann im Laufe ihrer Geschichte eine immer noch existierende Heterotopie anders funktionieren lassen. Der Friedhof ist ein Beispiel.³³³
- Dritter Grundsatz: Die Heterotopie vermag an einen einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Platzierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind.³³⁴
- Vierter Grundsatz: „Die Heterotopie erreicht ihr volles Funktionieren, wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen.“³³⁵
- Fünfter Grundsatz: „Die Heterotopien setzen immer ein System von Öffnungen und Schließungen voraus, das sie gleichzeitig isoliert und durchdringlich macht. Im allgemeinen ist ein heterotopischer Platz nicht ohne weiteres zugänglich.“³³⁶
- Sechster Grundsatz: Entweder schaffen die Heterotopien einen Illusionsraum, der den Realraum als noch illusorischer denunziert oder sie schaffen einen anderen wirklichen Raum, der so vollkommen, so sorgfältig, so wohlgeordnet ist, wie der unsrige ungeordnet, missraten und wirr ist.³³⁷

Auf dem ersten Blick treffen der vierte und fünfte Grundsatz für die Romane Austers zu. Bei der Interpretation des »Perceived Space« wurde deutlich, wie die zeitlichen Konturen verschwimmen, was dazu beiträgt, dass die Protagonisten in den »Imagined Space« abdriften. Dass ein heterotopischer Platz nicht ohne weiteres zugänglich ist, bestätigt der rhizomatische Verlauf der postmodernen Odyssee. Die Protagonisten müssen erst den »Experienced Space« verlassen und ihre Wahrnehmung im »Perceived Space« ändern, ehe sie in den heterotopischen »Imagined Space« gelangen können. An dieser Stelle ist noch einmal an das problematische Begriffsverhältnis zwischen »Thirdspace«, Heterotopie und Rhizom zu erinnern, das im Kapitel über die immanenten Abirrungen der Protagonisten im »Imagined Space« geklärt werden könnte.³³⁸ Sowohl Heterotopien als auch Rhizome akkumulieren die Zeit und sind durch Macht und Widerstand geprägt. Während Heterotopien Differenzen an einem Ort beherbergen und nicht frei zugänglich sind, besitzen Rhizome eine unbegrenzte Anzahl offener Verbindungen³³⁹ und wie die Heterotopien, so ist auch der »Thirdspace« ein Raum der Gegensätze.

Offen ist noch, in welcher Weise die Heterotopien der Subjektivierung dienen. Sie zu erreichen setzt scheinbar den Abbruch der linearen Entwicklung als Zugangs-

³³³ M. Foucault, „Andere Räume“, 33.

³³⁴ Ibid., 33.

³³⁵ Ibid., 35.

³³⁶ Ibid., 35.

³³⁷ Ibid., 37.

³³⁸ Vgl. Seite 20 dieser Arbeit.

³³⁹ A. Graafland, „Denkmodelle“, 89.

berechtigung voraus, sie erreicht zu haben, könnte diesen Abbruch zu einem Problem werden lassen, wenn die neue oberflächliche Subjektivität die Funktionen der alten, zentrierten Subjektivität nicht vollständig ersetzt.

In der *Archäologie des Wissens* beschäftigt sich Foucault zwar nicht explizit mit dem Abbruch der linearen Entwicklung der Subjektivität, dennoch finden sich in ihr eine Reihe von Textstellen, in denen Diskontinuitäten anstelle von Kontinuitäten im Mittelpunkt der Betrachtung stehen, was auch den Modus der Subjektivierung tangiert:

- „An Stelle der kontinuierlichen Chronologie der Vernunft, die man gleichbleibend bis zum unzugänglichen Ursprung, bis zu ihrem Anfangsgrund rücklaufen ließ, [sind] mitunter kurze, voneinander verschiedene, einem einheitlichen Gesetz sich widersetzende Abstufungen erschienen, die oft Trägerinnen eines Geschichtstyps sind, der jeder von ihnen eigen ist, und die auf das allgemeine Modell eines Bewußtseins sich nicht zurückführen lassen, das erwirbt, fortschreitet und sich erinnert.“³⁴⁰
- „Hat man diese unmittelbaren Formen der Kontinuität einmal suspendiert, findet sich in der Tat ein ganzes Gebiet befreit. Ein immenses Gebiet, das man aber definieren kann: es wird durch die Gesamtheit aller effektiven Aussagen (*énonces*) (ob sie gesprochen oder geschrieben worden sind, spielt dabei keine Rolle) in ihrer Dispersion von Ereignissen und in der Eindringlichkeit, die jedem eignet, konstituiert. Bevor man in aller Gewißheit mit einer Wissenschaft oder mit Romanen, mit politischen Reden oder dem Werke eines Autors oder gar einem Buch zu tun hat, ist das Material, das man in seiner ursprünglichen Neutralität zu behandeln hat, eine Fülle von Ereignissen im Raum des Diskurses im allgemeinen.“³⁴¹
- „Eine solche Analyse würde nicht versuchen, kleine Flecken der Kohärenz zu isolieren, um deren innere Struktur zu beschreiben; sie würde sich nicht die Aufgabe stellen, die latenten Konflikte zu vermuten und ans volle Licht zu bringen; sie würde Formen der Verteilung untersuchen. Oder auch: anstatt *Ketten von logischen Schlüssen* (wie man es oft in der Geschichte der Wissenschaften oder der Philosophie tut) zu rekonstruieren, anstatt *Tafeln der Unterschiede* (wie es die Linguisten tun) aufzustellen, würde sie *Systeme der Streuung* beschreiben.“³⁴²
- „In der vorgeschlagenen Analyse manifestieren die verschiedenen Modalitäten der Äußerung, anstatt auf *die* Synthese oder auf *die* vereinheitlichende Funktion *eines* Subjekts zu verweisen, seine Dispersion.“³⁴³

³⁴⁰ M. Foucault, *Archäologie des Wissens*, 17.

³⁴¹ *Ibid.*, 41.

³⁴² *Ibid.*, 58.

³⁴³ *Ibid.*, 81/82.

Die bisherige postmoderne Odyssee der Protagonisten Austers durch den »Experienced und Perceived Space« bestätigt das Ende einer kontinuierlichen Chronologie der Vernunft, durch die sich die Protagonisten nicht mehr leiten lassen. Das Ende eines Subjekts, das erwirbt, fortschreitet und sich erinnert, ist dementsprechend an vielen Textstellen offenkundig geworden. Das einzige Ziel der postmodernen Odyssee ist der »Imagined Space«, den man mit Foucault als System der Streuung beschreiben könnte, das die Dispersion des Subjekts einschließt. Was das genau für die immanenten Abirrungen der Protagonisten im »Imagined Space« bedeutet, wird im Detail zu klären sein.

Wenn der »Imagined Space« ein System der Streuung ist und das Subjekt sich dort durch seine Dispersion auszeichnet, dann konvergieren Raum und Subjekt in ihren Eigenschaften zueinander, was der zentralen Hypothese entsprechen würde, wonach das Subjekt selbst zu einem oberflächlichen Raum mutiert. In diesem Fall wäre es kaum möglich, eine Topo-Analyse im Sinne Bachelards als „systematische[s] psychologische[s] Studium der Örtlichkeiten unseres inneren Lebens“³⁴⁴ durchzuführen, weil Innen und Außen durch die postmoderne Kongenialität von Raum und Subjekt als Gegensatz nicht mehr existieren. Das Subjekt als oberflächlicher Raum ohne den Gegensatz von Innen und Außen und mit einem heterogenen Gemengelage von Beziehungen kann ebenfalls mit Foucault beschrieben werden:

- „Weder verborgen noch sichtbar befindet sich das Aussageniveau an der Grenze der Sprache: es ist in sich keine Menge von Merkmalen, die sich, selbst auf nicht-systematische Weise, der unmittelbaren Erfahrung gäben, aber es ist ebenso wenig hinter dieser der rätselhafte und stumme Rest, den sie nicht übersetzt. Sie definiert die Modalität ihres Auftauchens: ihre Peripherie eher als ihre innere Organisation, ihre Oberfläche eher als ihren Inhalt.“³⁴⁵
- „Es ist, als ob die Beziehungen des Außen sich falteten, sich krümmten, um eine Doppelung zu bewirken und einen Bezug zu sich entstehen zu lassen, um ein Innen zu konstituieren, das sich in einer ihm eigentümlichen Dimension vertieft und entwickelt.“³⁴⁶
- „Der Raum, in dem wir leben, durch den wir aus uns herausgezogen werden, in dem sich die Erosion unseres Lebens, unserer Zeit und unserer Geschichte abspielt, dieser Raum, der uns zernagt und auswäscht, ist selber auch ein heterogener Raum. Anders gesagt: wir leben nicht in einer Leere, innerhalb derer man Individuen und Dinge einfach situieren kann. Wir leben nicht innerhalb einer Leere, die nachträglich mit bunten Farben eingefärbt wird. Wir leben innerhalb einer Gemengelage von Beziehungen, die Plazierungen definie-

³⁴⁴ G. Bachelard, *Poetik des Raumes*, 35.

³⁴⁵ M. Foucault, *Archäologie des Wissens*, 163.

³⁴⁶ G. Deleuze, *Foucault*, 139/140.

ren, die nicht aufeinander zurückzuführen und nicht miteinander zu vereinen sind.“³⁴⁷

Im Folgenden ist nachzuweisen, dass das Subjekt tatsächlich kein reines, zentriertes Innen als Innen besitzt, sondern ein Innen, das durch Faltung des Außen entsteht, eine Faltung, die sich mit dem Weg vom »Experienced« über den »Perceived« zum »Imagined Space« konkretisiert. Das heißt, die Faltung des Außen als Innen manifestiert sich durch die postmoderne Odyssee. Ferner ist darzustellen, was beim entstanden Subjekt im »Imagined Space« beziehungsweise beim Subjekt als oberflächlicher Raum ein Gemengelage von Beziehungen ist.

Foucault hat einen wichtigen allgemeinen Beitrag zum Verhältnis von Innen und Außen beim Subjekt geleistet. Indem er das autonome Innen negiert, stellt er die klassische Tiefenpsychologie in ein kritisches Licht. Anzieu dagegen verbindet in seinem Buch *Das Haut-Ich* Positionen der Freudschen Tiefenpsychologie mit einer Vorstellung vom Subjekt, die dessen Oberfläche durch den Begriff des Haut-Ichs stärker berücksichtigt. Da in der zentralen Hypothese dieser Arbeit vermutet wurde, dass die Protagonisten bei ihren Abirrungen im »Imagined Space« eine Subjektivität herausbilden, die als oberflächlicher Raum verstanden werden kann, könnte Anzieus Verbindung von Tiefe und Oberfläche ein wichtiges Interpretationswerkzeug sein. Vielleicht könnten besonders die seelischen Probleme der Protagonisten sowie ihre schizophrenen Anwandlungen in Kapitel 2.3.3 mit dem Begriff des Haut-Ichs verstanden werden, weil die Protagonisten narzisstische Züge besitzen und sich in einem imaginären Raum bewegen. Anzieu definiert das Haut-Ich folgendermaßen:

- „Die Einführung des Begriffs Haut-Ich ist sinnvoll, weil es dem Bedürfnis nach einer narzißtischen Hülle entspricht und das Gefühl konstanter Zuverlässigkeit eines basalen Wohlbefindens vermittelt.“³⁴⁸
- „So wie die Haut eine Stützfunktion für das Skelett und die Muskulatur hat, dient das Haut-Ich dem Zusammenhalt [*fonction de maintenance*] der Psyche.“³⁴⁹
- „Ähnlich der Haut, die den ganzen Körper umhüllt, liegt es im Bestreben des Haut-Ichs, den ganzen psychischen Apparat zu umhüllen, ein - wie sich später herausstellt, übertriebener - Anspruch, der jedoch am Anfang notwendig ist. Das Haut-Ich wird dann als Rinde dargestellt, das triebhafte Es als Kern, und jeder dieser beiden Begriffe bedarf des anderen. Das Haut-Ich ist erst dann Behälter, wenn es Triebimpulse beinhalten, diese in körperlichen Quellen lokalisieren und später differenzieren muß. Der Trieb wird erst dann als Drang, als motorische Kraft wahrgenommen, wenn er auf Grenzen und spezifische Eintrittspunkte in den psychischen Raum trifft, in dem er sich ausbrei-

³⁴⁷ M. Foucault, „Andere Räume“, 25.

³⁴⁸ D. Anzieu, *Das Haut-Ich*, 60.

³⁴⁹ *Ibid.*, 131.

tet, und wenn seine Quellen auf Körperregionen projiziert werden, die eine besondere Erregbarkeit aufweisen. Diese Komplementarität der Rinde und des Kerns liegt dem Gefühl der Kontinuität des Selbst zugrunde.”³⁵⁰

- „Das Haut-Ich ist phantasmatische Wirklichkeit. Es findet in Wahnvorstellungen und Träumen, in der Umgangssprache, in Körperhaltung und Denkstörungen Ausdruck und bietet andererseits einen imaginären Raum an, aus dem heraus Phantasien, Träume, Gedanken und Psychopathologien entstehen.”³⁵¹

Mit Hilfe des theoretischen Werkzeugs, das vorangehend skizziert wurde, soll der »Imagined Space« und die dortige Subjektivierung in den Romanen Austers erfasst werden. Er wird im Einzelnen durch den Rückzug in die Einsamkeit, dem Zwang zum Weitermachen, der Entstehung einer Schizophrenie, dem Versuch der Transzendenz, dem Versanden in der Immanenz, dem Verschwinden des Autors und dem Verschwinden des Subjekts thematisiert. Darum soll es in den nächsten Unterkapiteln gehen.

³⁵⁰ D. Anzieu, *Das Haut-Ich*, 135.

³⁵¹ *Ibid.*, 14.

2.3.1 Der Rückzug in die Einsamkeit

Die Bedeutung der Einsamkeit manifestierte sich bereits bei der Auflösung der familiären Bindungen und der Entstehung einer seelischen Krise. Wie Auster selbst hervorhebt, sollen seine Protagonisten „einen Raum durchmessen, der nichts anderes ist als der Raum der Einsamkeit.“³⁵² Im Folgenden soll überprüft werden, inwieweit dieser Raum zum »Imagined Space« zählt. Hypothetisch wird davon ausgegangen, dass der Rückzug in die Einsamkeit bei Auster durch drei Eigenschaften bestimmt wird. Zum ersten erhoffen sich die Protagonisten damit eine Erweiterung ihrer Möglichkeiten, insbesondere was ihre kreative Selbstverwirklichung anbetrifft. Sie fordern die Einsamkeit heraus, begreifen sie als ideale, asketische Festung und glauben, diesen Prozess kontrollieren zu können. Das deckt sich mit Austers Überzeugung, wonach die Einsamkeit einen prinzipiellen Wert besitzt:

Einsamkeit ist nichts Negatives, sie ist eine Tatsache. Sie ist die Wahrheit, um die unser Leben kreist, sie ist genau das, und sonst nichts. Man ist allein. In der englischen Sprache gibt es zwei Ausdrücke für Einsamkeit: Es gibt *solitude*, aber auch *loneliness*. *Loneliness* umschreibt ein Gefühl der Verlassenheit. Es bedeutet: Ich will nicht allein sein, ich fühle die Bürde der Einsamkeit, ich will mit anderen zusammen sein. *Solitude* ist auf Englisch neutral. Es handelt sich einfach um die Beschreibung eines Zustandes: Man ist allein. In *loneliness* liegt mehr Gefühl.³⁵³

Doch der Raum der Einsamkeit erweist sich weder als ideale Festung noch ermöglicht er eine kreative Selbstverwirklichung. Somit kristallisiert sich als zweite Eigenschaft eine Reduktion der Möglichkeiten heraus, bei der die Protagonisten resignieren. Infolgedessen erfahren sie den Raum der Einsamkeit als unsicheren Raum im Gegensatz zu Bachelards Topophilie. Der Rückzug in die Einsamkeit gerät aus der Kontrolle und ängstigt die Protagonisten, was pauschal den »Spaces of fear« in Harveys Tabelle entspricht. Das ist die dritte Eigenschaft des Rückzugs in die Einsamkeit. Die Binnengliederung des vorliegenden Kapitels orientiert sich an diesen drei Eigenschaften.

Der Feuerwehrmann Jim Nashe, Protagonist des Romans *The Music of Chance*, fordert die Einsamkeit regelrecht heraus: “Every morning he would go to sleep telling himself that he had enough, that there would be no more of it, and every afternoon he would wake up with the same desire, the same irresistible urge to crawl back into the car. He wanted that solitude again, that nightlong rush through emptiness, that rumbling of the road along his skin”(MC, 7). Nashe hat dem Alltagsleben den Rücken gekehrt und lässt sich mit seinem roten Saab durch die Vereinigten Staaten

³⁵² P. Auster und G. de Cortanze, *Die Einsamkeit des Labyrinths*, 53.

³⁵³ *Ibid.*, 80/81.

treiben. „Der rote Sportwagen ist mythisch kodiert [...].“³⁵⁴ Seine Funktion als Fortbewegungsmittel im »Experienced Space« ist damit sekundär. Für Nashe ist der Sportwagen stattdessen eine halluzinatorische Droge, durch die er in den »Imagined Space« gelangt. Diesen empfindet er als leeren Raum, durch den er nächtelang rast. Da Nashe in ihn hineinkriechen muss, ist der »Imagined Space« hermetisch abgeriegelt und wie eine Heterotopie nicht so ohne weiteres zu erreichen. „Es geht [Nashe] nicht mehr darum, die Natur zu erobern oder neue, gesellschaftliche Herausforderungen zu suchen, sondern um [kreative] Selbstverwirklichung.“³⁵⁵ Sein narzisstisches Rasen, durch das er in den einsamen »Imagined Space« gelangt, überträgt die Vibration der Straße auf seine Haut. Das Außen der Straße überträgt sich also über das Medium der Haut in Nashes Inneres, das im Sinne einer Faltung somit von Partikeln des Äußeren durchdrungen wäre.³⁵⁶ Eine besondere Nuance in dieser Textstelle stellt das Wort »solitude« dar, das in der deutschen Übersetzung pauschal mit »Einsamkeit« übersetzt wurde.

But solitude is a rather complex term for [Auster]; it's not just a synonym for loneliness or isolation. Most people tend to think of solitude as a rather gloomy idea, but [Auster doesn't] attach any negative connotations to it. It's simply a fact, one of the conditions of being human, and even if we're surrounded by others, we essentially live our lives alone: real life takes place inside us.³⁵⁷

»Solitude«, bei Blanchot die wesentliche Einsamkeit, die »solitude essentielle«, ist eine Grundbedingung der menschlichen Existenz und kann darum nicht einfach mit einer negativen Konnotation belegt werden. „Nicht um Alleinsein im umgangssprachlichen Wortsinne geht es dabei, sondern um den Verlust des Selbst, wobei dieses durch den Bezug auf andere bestimmt ist.“³⁵⁸ Wenn das wirkliche Leben in unserer eigenen Einsamkeit stattfindet, dann könnten dabei auch Freiheit und Unabhängigkeit erträumt werden, die die Möglichkeiten der Protagonisten erweitern sollen. “In many of his novels, Auster's focus falls on the single or isolated individual's efforts to realize a degree of independence and freedom.”³⁵⁹ Auch Marco Fogg in *Moon Palace* strebt danach, indem er seine Welt auf sich selbst reduziert und einsam über den nächtlichen Highway rast:

I kept on going for the next twelve hours. Night fell as I crossed into Iowa, and little by little the world was reduced to an immensity of stars. I became hypnotized by my own loneliness, unwilling to stop until my eyes wouldn't stay open anymore, watching the white line of the highway as though it was the last thing connected me to the earth. (MP, 302)

³⁵⁴ P. Zima, *Moderne/Postmoderne*, 101.

³⁵⁵ C. Lasch, *Das Zeitalter des Narzißmus*, 45. Vgl. auch H.-G. Vester, *Die Thematisierung des Selbst in der postmodernen Gesellschaft*, 196.

³⁵⁶ Anzieus Thesen über das Haut-Ich werden in Kapitel 2.3.3 aufgegriffen.

³⁵⁷ P. Auster, „Interview with Larry McCaffery and Sinda Greogory“, 313.

³⁵⁸ P. Bürger, *Das Verschwinden des Subjekts*, 200.

³⁵⁹ T. Woods, “The Music of Chance”, 143.

Die Tatsache, dass Fogg zwölf Stunden ohne anzuhalten fährt, kennzeichnet die notwendige Bemühung, den »Imagined Space« zu erreichen. Die Überquerung der Grenze nach Iowa könnte zwar als exakte geographische Ortsangabe im »Experienced Space« verstanden werden, aber der Eintritt in den unsicheren »Imagined Space« ist wahrscheinlicher, denn über Fogg senkt sich die Nacht herab. Die Unendlichkeit der Sterne stellt seine Einsamkeit in eine kosmische Dimension. Fogg ist von ihr fasziniert, was besagt, dass er nicht mehr rational denkt. Stattdessen lässt er sich solange von der Geschwindigkeit und der Überwindung des Raumes berauschen, bis seine Augen vor Müdigkeit zufallen. Der Geschwindigkeit kommt eine besondere Funktion zu:

Die Geschwindigkeit erzeugt reine Objekte, sie ist selbst reines Objekt, da sie den Boden und die Bezugspunkte auslöscht, da sie in der Zeit zurückgeht, um sie zu vernichten, da sie schneller als ihre Ursache läuft und ihren Ablauf zurückverfolgt, um sie ungeschehen zu machen. Die Geschwindigkeit ist der Triumph der Wirkung über die Ursache, der Triumph des Augenblicks über die Zeit als Tiefe, der Triumph der Oberfläche und der reinen Gegenständlichkeit über die Tiefe des Begehrens. Die Geschwindigkeit schafft einen Initiationsraum, der den Tod einschließt und dessen einzige Regel lautet, die Spuren zu verwischen. Triumph des Vergessens über das Gedächtnis, barbarischer, erinnerungsloser Rausch. Oberflächlichkeit und Umkehrbarkeit des reinen Objekts in seiner reinen Wüstengeometrie. Fahren erzeugt eine gewisse Unsichtbarkeit, Transparenz und Transversalität der Dinge dank der Leere. Eine Art Selbstmord im Zeitlupentempo aufgrund der Auszehrung der Formen und der genüßlichen Form ihres Verschwindens. Die Geschwindigkeit ist nicht vegetativ, sie steht dem Mineralischen und der kristallinen Deflektion näher, sie ist immer schon der Ort einer Katastrophe und eines Verzehrs in der Zeit. Vielleicht macht nur diese Leere ihre Faszination aus, während es keine Verführung ohne Geheimnis gibt. Die Geschwindigkeit ist nur der Initialraum des Leeren: die Sehnsucht nach der unbeweglichen Umkehrbarkeit der Formen hinter der Zuspitzung der Beweglichkeit.³⁶⁰

In der Tat löscht die Geschwindigkeit, mit der Fogg sich fortbewegt, den Boden und die Bezugspunkte aus. Im »Perceived Space« verschwimmen die Konturen, so dass die weiße Linie des Highway die letzte Verbindung zum konkreten materiellen Raum ist. Strapaziert man diese Metapher etwas, so fällt auf, dass die weißen Mittellinien einer Straßen oft keine durchgängigen Linien sind, was den Abbruch der linearen Entwicklung der Subjektivität visualisiert. Wenn die Geschwindigkeit der Triumph der Oberfläche über die Tiefe des Begehrens ist, dann würde Fogg durch sie zu einer oberflächlichen Subjektivität gelangen, denn die Geschwindigkeit verhindert eine tiefe Verankerung seiner Subjektivität im »Experienced Space«. Fogg rauscht über dessen Oberfläche, so dass er seine alltägliche Wahrnehmung zu verlieren beginnt, bis die im materiellen Alltagsraum zentrierte Subjektivität irgendwann durch eine Subjektivität als oberflächlicher Raum ersetzt wird. Das Dahintreiben an der

³⁶⁰ J. Baudrillard, *Amerika*, 16/17.

Oberfläche des Alltagsraumes infiziert gewissermaßen die im Raum zentrierte Subjektivität mit dem Virus einer oberflächlichen Dezentralisierung.

Im Roman *Ghosts* ist die Rückzug in die Einsamkeit, vor allem in die des abgeschiedenen Zimmers, ein zentrales Thema. Anfangs glauben Protagonist und Antagonist noch an die Einsamkeit als ideale Festung in einem asketischen, hermetischen Raum. Aus ihren Zimmern, die im Sinne Thoreaus spartanisch eingerichtet sind, beobachten sie sich gegenseitig:

It's the same monk's cell he saw in his mind: the small, neatly made bed in one corner, the kitchenette in another corner, everything spotless, not a crumb to be seen. Then, in the centre of the room facing the window, the wooden table with a single stiffbacked wooden chair. Pencils, pens, a typewriter. A bureau, a night table, a lamp. (G, 184/185)

Nach dem Vorbild des Mönchtums ist der »Experienced Space« auf das Wesentliche reduziert. Dem Schreibtisch kommt eine besondere Bedeutung zu, weil er in der Mitte des Raumes steht. Die Arbeit an ihm könnte den Eintritt in den »Imagined Space« sowie das kreative Potential in dieser Raumdimension symbolisieren. In einer solchen Mönchszelle soll sich die Subjektivität von Protagonist und Antagonist konstituieren, wie es schon vorher beim modernen Subjekt der Fall war. Das heißt Askese und Subjektivierung stehen in einem Zusammenhang:

Montaigne richtet sich im Turm seines Landsitzes bei Bordeaux einen Bibliothekssaal ein, um ungestört arbeiten zu können. Descartes verlegt die Urszene seines Denkens ebenfalls an einen Ort der Zurückgezogenheit: den *poêle*, das gut geheizte Zimmer im Winterquartier bei Ulm, wo er sich allein und ohne allen geselligen Austausch daran macht, nach einer ersten unumstößlichen Gewißheit zu suchen. Die Situation der beiden Autoren, die wesentlich zur Herausbildung der modernen Subjektivität beigetragen haben, weist deutliche Gemeinsamkeiten auf. Nicht in unmittelbarer Auseinandersetzung mit der Welt entsteht das moderne Subjekt, sondern in der Abgeschiedenheit eines Zimmers, in dem der Denker mit sich allein ist. Montaigne umgibt sich mit Büchern und holt so die Welt in seine Abgeschiedenheit herein; Descartes dagegen unterhält sich nur mit seinen Gedanken.³⁶¹

Bei Descartes funktionierte die Verbindung zwischen Askese und Subjektivierung, weil es mittels der Askese möglich wurde, sich selbst zu erkennen und die Subjektivität durch die Erkenntnis »Ich denke, also bin ich« zu zentrieren. Auch Quinn in *City of Glass* idealisiert die mit der Einsamkeit verbundene Askese: "Rather, he kept the total fast in his mind as an idea, a state of perfection he could aspire to but never achieve" (CG, 114). Ähnlich wie der spartanische Lebensstil soll das Fasten die Meditation fördern und schließlich zur Selbsterkenntnis verhelfen:

In den Übungen zur Abstinenz und Zügelung, welche die notwendige *áskesis* ausmachen, nimmt die Selbsterkenntnis [im Zuge der Kultur seiner selbst] einen wichtigeren Platz ein: die Aufgabe, sich zu erproben, sich zu überprüfen, sich in einer Reihe wohlbestimmter

³⁶¹ P. Bürger, *Das Verschwinden des Subjekts*, 37.

Übungen zu kontrollieren, versetzt die Frage der Wahrheit – der Wahrheit dessen, was man ist, dessen, was man tut, und dessen, was man zu tun vermag – ins Zentrum der Konstitution des Moralsubjekts.³⁶²

Im Fall von Quinn ist es jedoch fraglich, ob es ein Zentrum der Konstitution des Moralsubjekts gibt, denn Quinn hält das Fasten für einen idealen Zustand, den er anstreben, aber letztlich nicht erreichen kann. Blue ist anfangs noch optimistischer, was die kreativen Möglichkeiten der Vereinsamung anbetrifft: “It might be better to stand alone than to depend on anyone else. Blue thinks about this for a while and decides there is something to be said for it. He is no longer an apprentice. There is no master above him anymore. I’m my own man, he says to himself. I’m my own man, accountable to no one but myself” (G, 157). Auch Blue geht es nicht um die Konstitution einer moralischen Subjektivität, sondern um seine Autonomie als ihr entscheidendes Merkmal; er will sein eigener Herr sein. Doch für seinen Rückzug in die Einsamkeit wird er einen hohen Preis zahlen müssen, denn „als moralische Person [ist er] allein, obwohl [er] als soziale Person immer *mit* anderen [ist].“³⁶³ Im Fall von Blue löst sich dieser Widerspruch schließlich im negativen Sinne auf, weil er durch seinen Rückzug in das abgeschiedene Zimmer auch sozial vereinsamt. Dabei verschwimmen die diskursiven Konturen für ihn:

Der vertrauteste Kontext, in dem und durch den Sprechakte und Zwecke verständlich werden, ist das Gespräch. Das Gespräch ist ein so allgegenwärtiger Bestandteil der menschlichen Welt, dass es dazu neigt, sich der philosophischen Aufmerksamkeit zu entziehen. Aber man nehme dem menschlichen Leben das Gespräch – was bliebe dann übrig?³⁶⁴

Im weiteren Verlauf der Handlung entfaltet sich die Problematik des Rückzugs in die Einsamkeit und die Hoffnung auf ihr kreatives Potential kompliziert sich in dem komplexen Verhältnis zwischen Black und Blue, der seinen Widersacher in der Verkleidung eines alten Landstreichers aushorchen will:

Assuming that Black is for real, then loneliness cannot be an issue. Everything about his life to this point has been part of a determined plan to remain alone, and it would be absurd to read his willingness to talk as an effort to escape the throes of solitude. Not at this late date, not after more than a year of avoiding all human contact. If Black is finally resolved to break out of his hermetic routine, then why would he begin by talking to a broken-down old man on a street corner? No, Black knew that he was talking to Blue. And if he knew that, then he knows who Blue is. No two ways about it, Blue says to himself: he knows everything. (G, 177/178)

Da sich Black in sein Zimmer zurückgezogen hat und dort als Schriftsteller kreativ arbeitet, lebt er in einer Welt der Vorstellungen, weshalb es nahe liegt, ihn im »Imagined Space« zu vermuten. Diesen Rückzug bezeichnet Blue als hermetisch.

³⁶² M. Foucault, *Sexualität und Wahrheit* 3, 93.

³⁶³ Z. Bauman, *Postmoderne Ethik*, 96.

³⁶⁴ A. MacIntyre, *Der Verlust der Tugend*, 281.

Demnach besitzt der »Imagined Space« die Eigenschaft des heterotopischen Platzes, nicht so ohne weiteres zugänglich zu sein. Blue mutmaßt, dass die dortige Abgeschlossenheit für Black kein Problem ist. Doch wie MacIntyre, so erinnert auch Zima an die notwendige Einbettung des Subjekts in einen Kommunikationszusammenhang. „Ein individuelles Subjekt [ist] nur im Kommunikationszusammenhang zu verstehen [...], in dem es anderen Subjekten dialogisch-polemisch begegnet.“³⁶⁵ Weil sich Black und Blue in ihre Zimmer zurückgezogen haben, wo sie immer stärker ihren Vorstellungen ausgeliefert sind, ist ihr Kommunikationszusammenhang nicht mehr intakt. Aus diesem Grunde ist auch die Gesprächssituation zwischen ihnen kompliziert. Blue verkleidet sich, damit Black ihn nicht erkennt, ahnt aber dennoch, dass Black ihn durchschaut, ohne dies erkennen zu lassen. Dies entspricht einer hyperrealen Gesprächssituation, da Blue die Kopie eines Landstreichers ist, die sich nicht auf eine vorhandene zentrierte Subjektivität beziehen kann.

Nashe und Fogg möchten sich durch den Rückzug in den einsamen »Imagined Space« selbst verwirklichen, womit sich der Eindruck dieser Raumdimension als eine Maschine zur Erzeugung von Möglichkeiten nach Lefebvre und Soja bestätigen würde. Was jedoch Black und Blue anbetrifft, so wird diese Hoffnung immer komplizierter:

For several days, Blue does not bother to look out the window. He has enclosed himself so thoroughly in his own thoughts that Black no longer seems to be there. The drama is Blue's alone, and if Black is in some sense the cause of it, it's as though he has already played his part, spoken his lines, and made his exit from the stage. For Blue at this point can no longer accept Black's existence, and therefore he denies it. Having penetrated Black's room and stood there alone, having been, so to speak, in the sanctum of Black's solitude, he cannot respond to the darkness of that moment except by replacing it with a solitude of his own. (G, 190)

Wenn Blue sich nicht mehr die Mühe macht, aus dem Fenster zu sehen, nimmt er den Alltagsraum nicht mehr wahr. Indem er sich vollständig in seine eigenen Gedanken eingeschlossen hat, befindet er sich im hermetischen »Imagined Space«. Durch seine Observation ist Blue dort immer weiter in Blacks Subjektivität involviert worden. „Es versteht sich von selbst, daß, wenn – gemäß idealistischer Prämisse – jede Bestimmtheit das Werk einer Entgegensetzung ist, das Subjekt – überhaupt seiner Individualität sich nur bemächtigen könnte, wenn es sich anderen Subjekten entgegensetzt.“³⁶⁶ In diesem Sinne versucht Blue seine Subjektivität zu konstituieren, indem er sich zunächst der Blacks entgegensetzt. Dabei hat er seinen eigenen alltäglichen Erfahrungsraum verlassen und sich auf ein unsicheres Terrain begeben, wo Blacks Spielregeln gelten. Ohne dass Blue etwas dagegen tun könnte, findet schließlich eine Art Metempsychose statt; Blue nimmt immer mehr Blacks Subjektivität an,

³⁶⁵ P. V. Zima, *Theorie des Subjekts*, 11.

³⁶⁶ M. Frank, *Die Unhintergebarkeit von Individualität*, 65.

auch was dessen Einsamkeit anbetrifft, die Blue zu seiner eigenen macht. “But is there a possibility of mutual recognition? Lacan suggests that intersubjectivity can never be fully attained because we can never enter another person`s consciousness completely.”³⁶⁷ Vielleicht ist das ein Grund, weshalb Blue am Ende des Romans nicht zu seiner zentrierten Subjektivität zurückfindet, sondern sich mit seiner Subjektivität im »Imagined Space« auflöst, ein Vorgang, von dem später noch explizit die Rede sein wird. Auch im Roman *The Invention of Solitude* wird die Unmöglichkeit, sich gegenseitig zu erkennen, deutlich. “Impossible, I realize, to enter another`s solitude. If it is true that we can ever come to know another human being, even to a small degree, it is only to the extent that he is willing to make himself known” (IS, 19/20).

In den interpretierten Textstellen erfüllen sich die Hoffnungen nicht, die sich die Protagonisten vom Rückzug in den einsamen »Imagined Space« versprochen haben. Der Raum der Einsamkeit ist weder eine ideale Festung noch ermöglicht er eine kreative Selbstverwirklichung. Im Gegenteil, Resignation macht sich breit. Diese Umkehr wird am Beispiel von Mr. Bones, dem Hund im Roman *Timbuktu*, deutlich. Wie Nashe und Fogg, so erlebt auch er die Einsamkeit unter freiem Himmel. Doch während diese die Einsamkeit idealisieren und sich von ihr eine Erweiterung ihrer Möglichkeiten versprechen, überkommen Mr. Bones wehmütigere Empfindungen:

He spent the night in a vacant lot, cowering under a profusion of weedy growths and pin-prick stars, barely able to keep his eyes shut for more than five unbroken minutes. Bad as the day had been, the night was even worse, for this was the first night he had ever spent alone, and Willy`s absence was so strong, so palpable in the air around him, that Mr. Bones did little else but lie there on his patch of ground and long for the closeness of his master`s body. (T, 93)

Mr. Bones ist nicht von der Einsamkeit unter dem Firmament fasziniert. Er hat sich durch den schlimmen Alltag gemüht und den »Imagined Space« erreicht, worauf die hereinbrechende Nacht hinweist. Es ist die erste Nacht, die Mr. Bones alleine verbringt. Wenn sie für den »Imagined Space« steht, dann ist die Einsamkeit die exklusive Zugangsbedingung. Wieder wird deutlich, dass der heterotopische »Imagined Space« nicht so ohne weiteres zugänglich ist. Zwischen »Experienced und Imagined Space« liegt der »Perceived Space«, der sich dadurch auszeichnet, dass Mr. Bones das Strahlen der Sterne als stechend empfindet, was seine feste Wahrnehmung bedroht.

Thomas Effing, eine Figur des Romans *Moon Palace*, drückt die Umkehr von der Hoffnung auf kreative Selbstverwirklichung zur Resignation beim Rückzug in die Einsamkeit noch deutlicher aus. “He had worked steadily for the past seven months at being alone, struggling to build bis solitude into something substantial, an absolute stronghold to delimit the boundaries of his life, but now that someone had

³⁶⁷ M. Sarup, *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, 13.

been with him in the cave, he understood how artificial his situation was” (MP, 176). Die Tatsache, dass sich Effing in den vergangenen sieben Monaten unentwegt damit beschäftigt hat, alleine zu sein, legitimiert es auch in seinem Fall, von einer postmodernen Odyssee zu sprechen, durch die er alleine im »Imagined Space« ankommt. Effing wollte die Einsamkeit zu einer vollkommenen Festung ausbauen und so die Grenzen seines Lebens ausloten. Die Metapher der Festung verdeutlicht, dass ein heterotopischer Platz erst einmal zu erreichen ist, denn eine Festung muss erobert werden. Von der Seite des Verteidigers belegt die Metapher der Festung, dass der heterotopische »Imagined Space« ein hermetischer Ort ist. Am Ende erkennt Effing, wie künstlich seine Situation war, denn wenn er einen Raum der Einsamkeit durchmisst, löst er sich aus dem diskursiven Zusammenhang heraus, was kaum möglich ist. Diese Ansicht wird auch von Auster vertreten:

It isn't possible for a person to isolate himself from other people. No matter how apart you might find yourself in a physical sense – whether you've been marooned on a desert island or locked up in a solitary confinement – you discover that you are inhabited by others. Your language, your memories, even your sense of isolation – every thought in your head has been born from your connection with others.³⁶⁸

Auch Quinn im Roman *City of Glass* ist kritischer gegenüber der einst angestrebten Einsamkeit geworden:

For the past five years, in fact, he had actively sought it. But it was only now, as his life continued in the alley, that he began to understand the true nature of solitude. He had nothing to fall back on anymore but himself. And of all the things he discovered during the days he was there, this was the one he did not doubt: that he was falling. What he did not understand, however, was this: in that he was falling, how could he be expected to catch himself as well? Was it possible to be at the top and the bottom at the same time? (CG, 117)

Quinn hat das Alleinsein in den letzten fünf Jahren absichtlich gesucht, um ein reines Selbst, frei vom sozialen Kontext, zu erreichen. Sein Streben nach Einsamkeit impliziert, dass sich seine Subjektivität letztlich nicht im »Experienced Space« herausbildet. Durch seinen Rückzug in die Einsamkeit konstituiert sich Quinns Subjektivität vielmehr im »Imagined Space«. Dort stellt er sich selbst immer stärker in den Mittelpunkt, ohne als Subjekt zentriert zu sein, was offenbar einen Druck auf seine Subjektivierung ausübt. Folge kann der bereits mehrfach besprochene Narzissmus sein, oder, wie im Fall von Quinn, eine melancholische Grundstimmung, die schon in der Moderne auszumachen war:

Was [in Miltons Gedichten] zum Ausdruck kommt, ist das spezifisch »poetische« Melancholiegefühl der Moderne – ein sich beständig aus sich selbst erneuerndes Doppelgefühl, in dem die Seele ihre eigene Einsamkeit genießt, um sich durch eben diesen Genuß ihrer Einsamkeit erneut bewußt zu werden, »die Freude im Kummer«, »die trauervolle Freude«, »der traurige

³⁶⁸ P. Auster, "Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory", 315.

Luxus des Leids«, um die Worte von Nachfolgern Miltons zu gebrauchen. Dieses moderne Melancholiegefühl ist im wesentlichen ein gesteigertes Ich-Gefühl, da das Ich die Achse ist, um die sich jene Kugel von Lust und Wehmut dreht.³⁶⁹

Dieses Melancholiegefühl der Moderne, gekennzeichnet durch den Genuss der Einsamkeit einerseits und der daraus entstehenden Melancholie andererseits, charakterisiert auch Quinn. Die Entwicklungsrichtung seiner Subjektivität ist auf dem ersten Blick linear, denn Quinn redet davon, dass sein Leben in einer Gasse weitergeht, aber eine Gasse ist per Definition eine enge Straße, was darauf hindeutet, dass die lineare Entwicklung eingeschnürt wird. Durch diesen Prozeß beginnt Quinn das wahre Wesen der Einsamkeit zu verstehen. Ein gewisser Druck scheint erforderlich, um in den hermetischen »Imagined Space« einzutreten, wo das Subjekt zu sich selbst finden soll. Doch ob das gelingt, ist höchst fraglich. "We are separated from others by those very things that also connect us; we are separated from ourselves by the illusion of self-knowledge. Just as we must forget ourselves in order to reach a certain level of self-truth, we must also leave others in order to find them in the prism of memory or separation."³⁷⁰ Das Problem des Rückzugs in die Einsamkeit besteht darin, dass sich das Subjekt außerhalb des sozialen Kontexts nur schwer zentrieren kann, weil es paradox ist, wenn es andere verlassen muss, um diese in der Erinnerung wieder zu finden. Quinn jedenfalls fällt auf seiner postmodernen Odyssee auf sich selbst zurück und verbindet das zunächst mit einer Abwärtsbewegung. Am Ende erkennt er aber keine klaren Bewegungsrichtungen mehr und fragt, ob es möglich ist, zugleich oben und unten zu sein, wodurch sich die Umschreibung der hyperrealen Welt im »Imagined Space« als Szenario ohne Regisseur bestätigt.

Auch der Ich-Erzähler des Romans *The Locked Room* thematisiert sein Selbst durch den Rückzug von seinen Freunden. Er versucht sich auf der postmodernen Odyssee in die Einsamkeit selbst zu vergessen, um sich so selbst erkennen zu können. "I returned to Paris, but once there I found myself with nothing to do. I didn't want to look up any of the people I had seen before, and I didn't have the courage to go back to New York. I became inert, a thing that could not move, and little by little I lost track of myself" (LR, 293).

Nashe im Roman *The Music of Chance*, kommt schließlich auch weit davon ab, den Rückzug in die Einsamkeit als kreativ zu empfinden, seine Resignation dominiert: "He was more cut off from the world now than ever before, and there were times when he could feel something collapsing inside him, as if the ground he stood on were gradually giving way, crumbling under the pressure of his loneliness" (MC, 177). Nashe hat seine Isolation maximiert und den Punkt erreicht, wo etwas in ihm zusammenbricht. „Wenn Hegel den Wahnsinn als ein sich Zurückziehen vor der gegebenen Welt bestimmt, so ist die Verschließung der Seele in sich selbst, ihre ‚Kon-

³⁶⁹ R. Klibansky u.a., *Saturn und Melancholie*, 338.

³⁷⁰ P. Bruckner, "Paul Auster, or The Heir Intestate", 28.

traktion', das sich Abtrennen von den Kabeln zur externen Realität.'³⁷¹ Im Sinne Hegels hätte Nashe, vor allem durch das Verschwimmen der raum-zeitlichen Konturen, das Stadium des Wahnsinns erreicht. Er spürt, wie er den Boden unter den Füßen verliert; seine zentrierte Subjektivität zerbröckelt unter dem Druck der Einsamkeit. Damit ist sie fragmentiert.

Die dritte Eigenschaft des einsamen »Imagined Space« ist seine Unsicherheit im Gegensatz zu Bachelards Sichtweise des Raumes, die den Schutzwert betont. Diese Unsicherheit entsteht durch die Resignation der Protagonisten. Mit der Einsamkeit ist nicht zu spaßen, und der Rückzug in ihr stellt ein riskantes Experiment dar, so dass es gerechtfertigt ist, den »Imagined Space« als »Space of fear« darzustellen. Das wird in den folgenden Textstellen deutlich, zum Beispiel im Roman *City of Glass*, wo Quinn sein Leben in eine Beckettsche Mülltonne verlagert, um seinen anfänglichen Auftraggeber Peter Stillman junior von dort zu observieren, was für die imaginäre »Unreal City«³⁷² und die zugleich fassbare Einsamkeit in ihr steht:

At the back of the alley there was a large metal bin for garbage, and whenever it rained at night Quinn would climb into it for protection. Inside, the smell was overpowering, and it would permeate his clothes for days on end, but Quinn preferred it to getting wet, for he did not want to run the risk of catching cold or falling ill. Happily, the lid had been bent out of shape and did not fit tightly over the bin. In one corner there was a gap of six or eight inches that formed a kind of air hole for Quinn to breathe through - sticking his nose out into the night. (CG, 116)

Wenn Quinn in einer Mülltonne lebt, um sich vor Erkältungen zu schützen und durch einen schmalen Spalt atmet, dann hat er den alltäglichen Erfahrungsraum weit hinter sich gelassen; sein Leben lässt sich nicht mehr mit den Kategorien des »Experienced Space« erfassen. Jenseits der alltäglichen Realität entspricht es eher dem Leben in einer »Unreal City«³⁷³ beziehungsweise dem im »Imagined Space«. Wenn dieser mit Lefebvre eine Maschine zur Erzeugung von Möglichkeiten ist, dann stellt sich die Frage, welche Möglichkeiten dort genau erzeugt werden. Was Quinn anbetrifft, so scheint der Raum, in dem er seine Einsamkeit zelebriert, ein unsicherer Raum zu sein, in dem lediglich Angst, Wahnsinn und Schizophrenie möglich werden.

Die mit dem Rückzug in den Raum der Einsamkeit verbundene Unsicherheit zeigt sich am Beispiel von Nashe, dem Protagonisten des Romans *The Music of Chance*. Nashe ist die Einsamkeit als Mensch und droht, wie Nietzsche, wahnsinnig zu werden. "Crazy with loneliness. Every time Nashe thought of the girl, those were the first words that entered his head: *crazy with loneliness*. Eventually, he repeated that phrase so often to himself, it began to lose its meaning" (MC, 201). Nashe denkt

³⁷¹ S. Žižek, *Das Unbehagen im Subjekt*, 33.

³⁷² Vgl. Seite 115 dieser Arbeit.

³⁷³ Vgl. Seite 75 dieser Arbeit.

an das Mädchen, Worte gelangen in seinen Kopf. Das sind Anzeichen der imaginären Welt des »Imagined Space«, wo Nashe keine Sicherheit erfährt, weil er dort der Gefahr des Wahnsinns ausgesetzt ist. In dieser Welt ist der Sinn auf doppelte Weise abhanden gekommen. Zunächst einmal bezeichnet sich Nashe selbst als verrückt. Darüber hinaus wiederholt er diese Einsicht so oft, bis sie ihren Sinn verliert. Dadurch ist nicht einmal der Wahnsinn sicher.

Bei Blue in *Ghosts* konkretisiert sich der mit dem Rückzug in die Einsamkeit verbundene unsichere Wahnsinn in schizophrenen Anwendungen:

There are times when he feels totally removed from Black, cut off from him in a way that is so stark and absolute that he begins to lose the sense of who he is. Loneliness envelops him, shuts him in, and with it comes a terror worse than anything he has ever known. It puzzles him that he should switch so rapidly from one state to another, and for a long time he goes back and forth between extremes, not knowing which one is true and which one false. (G, 156)

Blue fühlt sich Black völlig fern. Die einfache menschliche Nähe im »Experienced Space« fehlt. Ohne die dortigen sozialen Kontakte verliert Blue seine feste Subjektivität. Ganz alleine hat er den »Imagined Space« erreicht und wenn ihn die Einsamkeit dort umschließt, zeigt sich einmal mehr, dass diese Raumdimension hermetisch abgeschlossen ist, hat man sie erst einmal erreicht. Darüber hinaus verunsichert sie Blue in seiner zentrierten Subjektivität, denn es verwirrt ihn, dass er so schnell von einem Zustand zum anderen wechseln kann, was als schizophrene Anwendung einer entstandenen dezentrierten Subjektivität gedeutet werden kann. "The schizophrenic changes with time, redefining identity with every moment to a degree that the concept of continuous identity becomes invalid. The schizophrenic condition is an experience of the self as a multitude of disconnected selves that appear and disappear in time without seriality."³⁷⁴

Die Einsamkeit ist in den Romanen Austers eine Grundbedingung der menschlichen Existenz. Nur in der Einsamkeit glauben sich die Protagonisten selbst erkennen zu können. Räumlich gesehen zählt der Rückzug in ihr zum »Imagined Space«. Es scheint, als wenn dieser nur alleine erreicht werden kann. Dabei spielt Foucaults Begriff der Heterotopie eine Rolle. Heterotopien setzen immer ein System von Öffnungen und Schließungen voraus, das sie gleichzeitig isoliert und durchdringlich macht.³⁷⁵ Dieser Grundsatz gilt offensichtlich für den einsamen »Imagined Space« als einziges Ziel der postmodernen Odyssee. Durch den Rückzug in die Einsamkeit wird ein Druck auf das Subjekt ausgeübt, das dadurch in den »Imagined Space« gelangt. Der Rückzug in die Einsamkeit als exklusive Zugangsbedingung öffnet sozusagen diese Raumdimension. Ist dies geschehen, so tritt ihr hermetischer Charakter in

³⁷⁴ H. Schier, *Going Beyond*, 124.

³⁷⁵ Vgl. Seite 129 dieser Arbeit.

den Vordergrund, und der einsame »Imagined Space« avanciert zu einem Käfig, den die Protagonisten nicht wieder verlassen können.

Die drei Eigenschaften des Rückzugs in die Einsamkeit, nämlich die anfängliche Hoffnung der Protagonisten auf kreative Selbstverwirklichung, die Umkehr in die Resignation und schließlich die Unsicherheit, wurden offenkundig. Die Protagonisten versuchen sich selbst zu verwirklichen und ihre Möglichkeiten durch den Rückzug zu erweitern. Sie fordern die Einsamkeit heraus, begreifen sie als ideale, asketische Festung und glauben, diesen Prozeß kontrollieren zu können. Dabei stehen Askese und Subjektivierung in einem Zusammenhang, denn mittels der Askese soll sich das Subjekt in zentrierender Absicht selbst erkennen. Damit würde sich der Eindruck dieser Raumdimension als eine Maschine zur Erzeugung von Möglichkeiten bestätigen. Doch die Hoffnungen, die sich die Protagonisten vom Rückzug in den einsamen »Imagined Space« versprochen haben, erfüllen sich nicht. Der Raum der Einsamkeit ist weder eine ideale Festung noch ermöglicht er eine kreative Selbstverwirklichung. Im Gegenteil, Resignation macht sich breit, weshalb der »Imagined Space« auch keine Maschine zur Erzeugung von Möglichkeiten sein kann. Schließlich gerät der Rückzug in die Einsamkeit, was die Subjektivierung anbetrifft, aus der Kontrolle. Mit der Einsamkeit ist nicht zu spaßen, und der Rückzug in ihr stellt ein riskantes Experiment dar. Durch die Resignation der Protagonisten entsteht Unsicherheit in Form von Angst, Wahnsinn und Schizophrenie. Dabei manifestieren besonders die schizophrenen Anwandlungen die Dezentralisierung des Subjekts.

2.3.2 Der Zwang zum Weitermachen

In Kapitel 2.1.4 wurde bereits interpretiert, wie die Protagonisten bei ihren physischen Bewegungen im »Experienced Space« leidenschaftlich bestimmte Aufgaben, Aufträge oder Missionen verfolgen, deren Sinn immer vager wird. Bei den immanenten Abirrungen der Protagonisten im »Imagined Space« wird dieses Thema durch den Zwang zum Weitermachen noch einmal aufgenommen. Hinter dieser Wiederholung verbirgt sich die Juxtaposition von Chaos und Ordnung im rhizomatischen Netzwerk der postmodernen Odyssee. Das Chaos offenbarte sich nicht nur bei der Gewalt von Schlüsselerlebnissen und zufälligen Ereignissen, sondern in der ganzen Odyssee, die die lineare Subjektivierung der Protagonisten durcheinanderwirbelt. In der Chaos-Theorie werden allerdings Wege vom Chaos zur Ordnung dargestellt, die sich dadurch nicht gegenseitig ausschließen. An sich unvereinbar, existieren sie gleichzeitig, wie in einer heterotopischen Situation, wo mehrere an sich unvereinbare Platzierungen zusammengelegt sind.³⁷⁶ Ein Beispiel für die Juxtaposition von Chaos und Ordnung ist die fraktale Geometrie des Mathematikers Mandelbrot, nach der fraktale Gestalten auf immer kleinerer Skala selbstähnlich sind.³⁷⁷ In diesem Sinne wären die Entwicklung einer Leidenschaft im »Experienced Space« und der Zwang zum Weitermachen als kleinere Skala im »Imagined Space« selbstähnlich und stehen damit in einem Ordnung stiftenden Verhältnis.

In seltenen Fällen empfinden die Protagonisten das Weitermachen als konstruktiv, meist kristallisieren sich schnell die fatalen Folgen heraus. Die Reihenfolge vom Konstruktiven zum Destruktiven, wo die Zwanghaftigkeit des Weitermachens hervortritt, bestimmt die Binnengliederung dieses Kapitels. Die Protagonisten entscheiden sich zunächst für das Weitermachen als bewusstes Motto, dann beginnt es immer mehr unter dem Vorzeichen der alternativlosen Notwendigkeit und des äußeren Schicksals zu stehen. Je positiver das Weitermachen empfunden wird, desto größer ist die Aussicht auf eine lineare Entwicklung. Je negativer das Weitermachen umgekehrt ist, desto irreversibler sind die Protagonisten im »Imagined Space« verstrickt. Bei diesen proportionalen Verhältnissen soll der »Imagined Space« im Vordergrund der Interpretation stehen, da nun nicht mehr das Umkippen der linearen Entwicklung der Subjektivität in »Experienced und Perceived Space« im Mittelpunkt steht, sondern der »Imagined Space« als Nährboden für eine dezentralisierte und oberflächliche Subjektivierung. Im Roman *Mr. Vertigo* ist es Meister Yehudi, der das Weitermachen zu seinem Motto erhoben hat:

Master Yehudi was the last of a breed, and I've never run across the likes of him since: a man who felt perfectly at home in the jungle. He might not have been the king, but he under-

³⁷⁶ Vgl. Seite 129 dieser Arbeit.

³⁷⁷ J. Briggs und F. D. Peat, *Die Entdeckung des Chaos*, 138.

stood its laws better than anyone else. Bash him in the gut, spit in his face, break his heart, and he'd bounce right back, ready to take on all comers. Never say die. He didn't just live by that motto, he was the man who invented it. (V, 205)

Egal was ihm widerfährt, Meister Yehudi steht immer wieder auf. Wenn er nie aufgibt, dann macht er logischerweise immer weiter. Die Raumdimension, in der dies geschieht, ist offenbar der »Imagined Space«. Wenn in ihm alles zusammen kommt, so wie es Lefebvre und Soja definieren,³⁷⁸ dann ist der Dschungel, in dem sich Meister Yehudi zu Hause fühlt, die perfekte Metapher für diese Raumdimension, denn der Dschungel ist undurchdringlich und verwirrend. Da man sich in ihm nur schwer orientieren kann, gibt es dort für die Subjektivierung keine Linearität mehr.

Auch Marco Fogg im Roman *Moon Palace* hat das Weitermachen zu seinem Motto erkoren: "Perhaps that was all I had set out to prove in the first place: that once you throw your life to the winds, you will discover things you had never known before, things that cannot be learned under any other circumstances" (MP, 58). Wenn man nicht der Linie folgt, die der Verstand vorgibt, sondern sich mit den wechselnden Winden treiben lässt und auf diese Art und Weise weitermacht, entdeckt man ungeahnte Dinge. Das heißt, die Aufgabe der linearen Entwicklung ist die Voraussetzung zu einer Selbsterkenntnis, die mit Kräften spielt, die außerhalb der Möglichkeiten des Subjekts liegen. Das besagt die Metapher des Windes.

Fanshawe, der Antagonist des Romans *The Locked Room*, sucht als Jugendlicher Herausforderungen in Form von Mutproben, die eine spezifische Form des Weitermachens darstellen:

At heart, the Fanshawe I knew was not a bold person. Nevertheless, there were times when he shocked me by his willingness to jump into dangerous situations. Behind all the surface composure, there seemed to be a great darkness: an urge to test himself, to take risks, to haunt the edges of things. As a boy, he had a passion for playing around construction sites, clambering up ladders and scaffolds, balancing on planks over an abyss of machinery, sandbags, and mud. I would hover in the background as Fanshawe performed these stunts, silently imploring him to stop, but never saying anything - wanting to go, but afraid to lest he should fall. As time went on, these impulses became more articulate. Fanshawe would talk to me about the importance of 'tasting life'. Making things hard for yourself, he said, searching out the unknown - this was what he wanted, and more and more as he got older. (LR, 214/215)

Fanshawe will sich nicht im alltäglichen Erfahrungsraum konstruktiv weiterentwickeln, sondern in einem außerordentlichen Raum, der Baustelle. Sie könnte einerseits den wachsenden Reichtum der Gesellschaft verkörpern, andererseits auch das wachsende Risiko.³⁷⁹ Auf der Baustelle will Fanshawe seinen Mut erproben, indem

³⁷⁸ Vgl. Seite 127 dieser Arbeit.

³⁷⁹ U. Beck, *Risikogesellschaft*, 25.

er auf Planken über einen Abgrund von Maschinen, Sandsäcken und Schlamm balanciert. Auf diese Weise kreist er um einen tödlichen Abgrund. Für Fanshawe ist die Baustelle der Raum, in dem er seine Subjektivität erbauen will. Man kann das Leben nur erfahren, wenn man die Gefahr in einem nicht alltäglichen Raum sucht. So gesehen könnte die Baustelle den »Imagined Space« symbolisieren, wo Fanshawe das Unbekannte sucht. Ist diese Raumdimension eine Maschine zur Erzeugung von Möglichkeiten, so wird dort auch das Unbekannte erzeugt. Durch die Suche danach will Fanshawe seine Subjektivität konstituieren. Dominiert es jedoch, wird er sich kaum linear weiter entwickeln können, weshalb der »Imagined Space« zu Recht als dunkle Seite des Lebens bezeichnet werden könnte.

Auch Jim Nashe im Roman *The Music of Chance* sucht gefährliche Situationen im Dienste der Selbsterkenntnis eher im »Imagined Space«. “I promised myself I’d see it through to the end. I’m not asking you to understand it, but I’m just not going to run away. I’ve done too much of that already, and I don’t want to live like that anymore. If I sneak out of here before the debt is paid off, I won’t be worth a god-damned thing to myself” (MC, 166). Nashe will nicht weitermachen, indem er einfach wegläuft, ohne sich der Situation zu stellen. Er hat sich eine andere Art des Weitermachens in den Kopf gesetzt, die sich durch ihre Notwendigkeit auszeichnet. Nashe glaubt nämlich, dass er eine Rechnung zu begleichen hat und darum weitermachen muss. Dadurch, dass er sich förmlich zum Weitermachen zwingt, erzeugt er selbst einen Druck, um der Selbsterkenntnis nicht mehr ausweichen zu können. „Die Autonomie des individuellen Subjekts wird immer wieder durch Heteronomie, Unterwerfung und Entsagung erkaufte.“³⁸⁰ In diesem Sinne manövriert sich Nashe regelrecht in die Selbsterkenntnis hinein, was typisch für die Subjektivierung der Protagonisten auf der postmodernen Odyssee ist; sie entpuppt sich als eine Tour de force in Sachen der Selbsterkenntnis.

Noch in einer weiteren Textstelle des Romans *The Music of Chance* wird der Zwang zum Weitermachen deutlich, der dazu dient, Grenzen auszuloten und sich selbst zu erkennen: “Then Nashe told Pozzi about the conversation he had had with Murks that afternoon. It was a terrible prospect (at one point, it even looked as though the kid was about to start crying), but little by little they came around to the idea that they would have to stay with the wall a bit longer. There just wasn’t any choice” (MC, 150). Nashe hat ein Gespräch mit Murks, dem Haushälter der beiden Millionäre, geführt. Dessen Name, ein »Speaking name«, bedeutet soviel wie Dunkelheit, Traurigkeit und Schwermut. Es hat den Anschein, als wenn Nashe Pozzi von seiner fatalistischen Grundhaltung des Weitermachens, die sich in diesen Bedeutungen spiegelt, überzeugen kann, denn Pozzi ist derart angetan, dass er zu weinen anfängt. So ist es nicht verwunderlich, dass sich beide dafür entscheiden, die Mauer weiter zu bauen. Sie symbolisiert auf der einen Seite eine Grenze, die überwunden

³⁸⁰ P. Zima, *Theorie des Subjekts*, 91.

werden muss. Auf der anderen Seite verbaut sie, ist sie erst einmal errichtet, das Weitermachen. Gerade wegen dieser Doppeldeutigkeit könnte die Mauer den Zugang zu einem heterotopischen »Imagined Space« verkörpern, denn die Möglichkeit des Durchbruchs einerseits und die Barriere andererseits ist typisch für eine Heterotopie, die laut Foucault sowohl durch Isolation und Durchdringlichkeit gekennzeichnet ist.³⁸¹

In der *New York Trilogy*, zum Beispiel im Roman *Ghosts*, wird das Weitermachen vielerorts mit dem Schicksal assoziiert: "It goes on and on, Blue thinks. If he doesn't take care of Black now, there will never be any end to it. This is what the ancients called fate, and every hero must submit to it. There is no choice, and if there is anything to be done, it is only the one thing that leaves no choice" (G, 187). Wenn es immer weiter geht, wie Blue denkt, scheint die lineare Entwicklung der Subjektivität möglich zu sein. Kompliziert wird diese Prozess jedoch dadurch, dass es immer weiter geht, was Auster als unausweichliches Schicksal definiert. Gerade weil man sich ihm unterwerfen muss, kompliziert sich die lineare Entwicklung der Protagonisten auf der rhizomatischen postmodernen Odyssee „Ein Rhizom kann an jeder beliebigen Stelle gebrochen und zerstört werden; es wuchert entlang seiner eigenen oder anderen Linien weiter.“³⁸² Das einfache Weitermachen im materiellen Alltagsleben ist für Blue ausgeschlossen, doch die Option des Weitermachen besteht an einer anderen Stelle und zwar dort, wo sich Blue dem Schicksal als radomisierende Form des Weitermachens unterwirft.

Auch Quinn stellt einen Zusammenhang zwischen dem Weitermachen, dem Schicksal und der unendlichen Fortsetzung her. "It was fate, then. Whatever he thought of it, however much he might want it to be different, there was nothing he could do about it. He said yes to a proposition, and now he was powerless to undo that yes. That meant only one thing: he had to go through with it" (CG, 111). Quinn stuft das Schicksal höher ein als den Einfluss anderer, was nach Bauman typisch für die Postmoderne ist. „In der Postmoderne [...] herrscht ein ständiger Druck hin zum Abbau aller kollektiven Eingriffe in das Schicksal des einzelnen, hin zur Deregulierung und Privatisierung.“³⁸³ Das heißt, die postmoderne Odyssee führt in einen Raum, in dem das Subjekt seine Entscheidungsgewalt abgegeben hat und weil es dort nur die eine Möglichkeit gibt, bis zum Ende durchzuhalten, scheint es bis auf das Weitermachen als solches keinen übergeordneten Sinn zu geben.

Die Protagonisten sehen das Weitermachen als alternativlose Notwendigkeit und als äußeres Schicksal. Durch ihren Glauben, unbedingt weitermachen zu müssen, auch wenn dies aus der Sicht der Vernunft nicht geboten wäre, entsteht ein Druck auf die Subjektivität. Somit wirkt sich der Zwang zum Weitermachen immer negativer

³⁸¹ Vgl. Seite 129 dieser Arbeit.

³⁸² G. Deleuze und F. Guattari, *Rhizom*, 16.

³⁸³ Z. Bauman, *Unbehagen in der Postmoderne*, 33/34.

auf die Subjektivierung aus und verstrickt die Protagonisten in den labyrinthischen »Imagined Space«. Diese Umkehr im Anschein des Weitermachens zeigt sich deutlich in den Romanen der *New York Trilogy* zum Beispiel in *City of Glass*. “‘The cheque bounced.’ ‘I don’t believe you.’ ‘You can come here and see the letter from the bank, if you want. It’s sitting here on my desk. The cheque was no good.’ ‘That’s absurd.’ ‘Yes, it is. But it hardly matters now, does it?’ ‘Of course it matters. I need the money to go on with the case.’ ‘But here is no case. It’s all over’” (CG, 122). Eigentlich gibt es für Quinn keinen Grund mehr, an dem Fall weiterzuarbeiten, denn Professor Stillman ist von der Brooklyn-Bridge gesprungen und hat seinem Leben so ein Ende gesetzt. Das will Quinn nicht wahrhaben. Sein daraus folgendes Weitermachen verselbstständigt sich unabhängig von dem Fall und nimmt einen Zwangscharakter an. Weil Stillman durch seinen Selbstmord dem irdischen Leben den Rücken gekehrt hat, kann es für Quinn auch keinen »Experienced Space« mehr geben, der mit dem Fall Stillman zu tun hat. Dass er sich durch sein sinnloses Weitermachen dann in den »Imagined Space« verstrickt, zeigt die folgende Textstelle:

He was ransacking the chaos of Stillman’s movements for some glimmer of cogency. This implied only one thing: that he continued to disbelieve the arbitrariness of Stillman’s actions. He wanted there to be a sense to them, no matter how obscure. This, in itself, was unacceptable. For it meant that Quinn was allowing himself to deny the facts, and this, as he well knew, was the worst thing a detective could do. Nevertheless, he decided to go on with it. (CG, 69)

Quinn sucht im Chaos der rhizomatischen Odyssee Stillmans nach „einem Ansatz von zwingender Notwendigkeit“. Weil Stillmans Handlungen, etwa sein Gang durch die Großstadt, willkürlich sind und es dadurch keinen übergeordneten Sinn in seinen Bewegungen gibt, kann Quinn das Chaos nicht einfach ordnen; das rhizomatische Netzwerk der postmodernen Odyssee gewährt zu viele Optionen. „Immer dem Rhizom folgen: durch Bruch, die Fluchtlinie verlängern, ausdehnen, wechseln, ändern bis die abstrakteste und verschlungenste Linie produziert wird, die n Dimensionen hat und deren Richtungen gebrochen sind.“³⁸⁴ Das es keinen klaren Sinn gibt, passt zum »Imagined Space« als eine Welt ohne Regisseur³⁸⁵, in der man sich verstricken kann. Quinn scheint dies zu tun, da er einen verdunkelten Sinn in Erwägung zieht, was dem rhizomatischen Charakter des »Imagined Space« entspricht.

So wie Quinn seinen Auftrag über das vernünftige Maß hinaus verfolgt, so setzt der Ich-Erzähler im Roman *The Locked Room* seine Suche nach Fanshawe fort, obgleich die realen Chancen ihn zu finden, gering geworden sind:

The mistake I was looking for had never surfaced. There were no leads, no clues, no tracks to follow. Fanshawe was buried somewhere, and his whole life was buried with him. Unless he wanted to be found, I didn’t have a ghost of a chance. Still, I pushed ahead, trying to

³⁸⁴ G. Deleuze und F. Guattari, *Rhizom*, 19.

³⁸⁵ Vgl. Seite 128 dieser Arbeit.

come to the end, to the very end, burrowing blindly through the last interviews, not willing to give up until I had seen everyone. (LR, 289)

Der Ich-Erzähler besitzt keine Hinweise, wo sich Fanshawe befindet. Die fehlenden Spuren stehen für die unterbrochene Linearität bei seiner vergeblichen Suche. Da Fanshawes postmoderne Odyssee keinen im »Experienced Space« sichtbaren Weg markiert, ist er nicht an einem konkreten Ort begraben, sondern irgendwo. Diese Unbestimmtheit lässt an den »Imagined Space« denken, der wegen seines fehlenden Bezugs zum materiellen Alltagsraum ähnlich unbestimmt ist. Da Fanshawe nicht zu finden ist, muss der Ich-Erzähler sich selbst zu suchen, was er rastlos betreibt. „Weil nicht Fülle inneren Erlebens, sondern Leere den Menschen charakterisiert, bedarf er rastloser Aktivität, die, worauf auch immer sie sich richten mag, nichts anderes ist als Zerstreung. [...] Denn was immer der Mensch auch tun mag, er verfolgt damit, ohne es zu wissen, nur das *eine* Ziel: der eigenen Leere zu entkommen.“³⁸⁶ Doch weder die Suche nach Fanshawe noch die nach sich selbst verhilft den Ich-Erzähler letztlich dazu, aus seiner eigenen inneren Leere zu entkommen.

Trotz der schlechten Aussichten, seinen Jugendfreund zu finden, ist der Ich-Erzähler bereit, bis zum äußersten Ende zu gehen. Wenn bei solchen Aktionen einerseits die Linearität fehlt, aber andererseits eine Radikalität durch den Zwang zum Weitermachen besteht, dann gerät die Subjektivierung unter einen Druck und der Zwang zum Weitermachen verkehrt sich ins Negative. Der »Imagined Space« ist der Ort, an dem dies geschieht, denn dort verstricken sich die Protagonisten nachdem sie den Zutritt in diese Raumdimension durch den selbst aufgebauten Druck erzwungen haben. Diese Entwicklung lässt sich am Beispiel von Quinn nachweisen:

In the restaurant he realized that he had come to a decision about things. Without his even knowing it, the answer was already there for him, sitting fully formed in his head. The busy signal, he saw now, had not been arbitrary. It had been a sign, and it was telling him that he could not yet break his connection with the case, even if he wanted to. (CG, 110/111)

Quinn befindet sich im »Imagined Space«, der im Sinne Baudrillards mit Zeichen angefüllt ist, wie das Besetztsymbol des Telefons andeutet. Dieses Zeichen legt Quinn so aus, dass er mit dem Fall Stillman weiterzumachen hat; eine Umkehr dieses Vorstoßes in diese Raumdimension gibt es nicht. Seine Entscheidung weiterzumachen hat Quinn in seinem Kopf geformt, was belegt, dass die imaginative Welt des »Imagined Space« hermetisch abgeriegelt ist, was seine dortige Verstrickung nahe legt.

Auch Nashe zwingt sich zum Weitermachen und verstrickt sich dadurch im »Imagined Space«: “The question was: Why didn't he get up at that point and do what he had just done in the dream? There was nothing to prevent him from trying to escape, and yet he continued to balk at it, refused even to consider it as possible”

³⁸⁶ P. Bürger, *Das Verschwinden des Subjekts*, 45.

(MC, 176). Nashe und Pozzi arbeiten durch den Bau der Mauer die Schulden ab, die sie beim Pokern mit den beiden Millionären Flower und Stone gemacht haben. Objektiv gesehen kann Nashe einen Fluchtversuch unternehmen, doch er schreckt immer wieder davor zurück, womit die Mauer hier die hermetische Abriegelung des »Imagined Space« symbolisiert, in dem Nashe sich träumend verstrickt.

Die Interpretation der Textstellen belegt die Hypothese, dass die Protagonisten sich zunächst für das Weitermachen als konstruktives Motto entscheiden, das dann immer mehr unter dem Vorzeichen der alternativlosen Notwendigkeit und des äußeren Schicksals zu stehen beginnt. Je negativer das Weitermachen dabei wird, desto irreversibler verstricken sich die Protagonisten im »Imagined Space«. Konstruktiv ist der Zwang zum Weitermachen zunächst insofern, als dass er dazu dient, Grenzen auszuloten, um sich auf diese Art und Weise selbst zu erkennen. Die Protagonisten zwingen sich förmlich zum Weitermachen und erzeugen so einen Druck, dass sie auf dem Weg der Selbsterkenntnis nicht mehr umkehren können. Somit ist die postmoderne Odyssee eine Tour de force in Sachen der Selbsterkenntnis. Die Protagonisten nähern sich ihr nicht einfach auf lineare Weise, sondern indem sie um einen tödlichen Abgrund kreisen, was die Postmoderne von der Moderne unterscheidet:

In ethische Ausdrücke übersetzt ist die Opposition von Begehren und Trieb folglich die Opposition zwischen der Haltung des „Betreten verboten!“, des Respektierens des Geheimnisses des Anderen, des Innehaltens kurz vor dem tödlichen Bereich der *jouissance*, und die Kehrseite der Haltung des „bis-zum-Äußersten-Gehens“, der unbeschränkten Insistenz, die ihrem Weg ungeachtet aller „pathologischen“ Verstrickungen folgt. Und ist dies nicht auch die Opposition zwischen Moderne und Postmoderne? Ist die kompromißlose Haltung des „bis ans Ende zu gehen“ nicht das zentrale Merkmal des Modernismus, während die postmoderne Haltung durch die radikale Ambiguität der „unmöglichen“ Beziehung des Subjekts zum Ding charakterisiert ist - wir beziehen Energie aus ihm, kommen wir ihm aber zu nahe, wird uns seine letale Anziehungskraft verschlingen? Wie der unglückliche Erzähler aus Edgar A. Poes Erzählung „Hinab in den Malstrom“, der die Schiffskatastrophe überlebt und dadurch, daß er das Wrackteil, auf dem er sitzt und das um den Malstrom herumgerissen wird, geschickt steuert, erstaunlicherweise vermeidet, vom gigantischen Auge des Stroms verschluckt zu werden, muß das postmoderne Subjekt die Kunst des Überlebens der Erfahrung einer radikalen Limitierung lernen - lernen, um den tödlichen Abgrund zu kreisen, ohne von ihm verschluckt zu werden.³⁸⁷

Dieses Kreisen um einen tödlichen Abgrund geschieht in der postmodernen Odyssee der Romane Austers nicht im materiellen Alltagsraum, sondern im »Imagined Space«, denn die Protagonisten können das Leben nur erfahren, wenn sie die Gefahr in einem nicht alltäglichen Raum suchen. Dort machen sie unter dem Eindruck radomisierender Kräfte weiter und geben ihre eigene Entscheidungsgewalt ab. Ohne sie wollen sie bis zu einem äußersten Ende durchhalten, ein anderer überge-

³⁸⁷ S. Žižek, *Das Unbehagen im Subjekt*, 124/125.

ordneter Sinn als das bloße Weitermachen ist nicht auszumachen. Da das Weitermachen zu keinem sinnstiftenden Ziel führt, sondern selbst das Ziel ist, gibt es keine lineare Bewegungsrichtung. Stattdessen schlagen die Protagonisten multiple rhizomatische Bewegungsrichtungen ein und verstricken sich so im labyrinthischen »Imagined Space«.

2.3.3 Die Entstehung einer Schizophrenie

Auf der postmodernen Odyssee bricht die lineare Entwicklung der Subjektivität ab. Infolgedessen geraten die Protagonisten aus dem psychischen Gleichgewicht und scheinen anfällig für seelische Krankheiten zu werden. Walt Rawley im Roman *Mr. Vertigo* entwickelt beispielsweise paranoide Züge:

Feeling the dirt on top of you is one thing, the pressure and coldness of it, the panic of death-like immobility, but the true terror doesn't begin until later, until after you've been unburied and can stand up and walk again. From then on, everything that happens to you on the surface is connected to those hours you spent underground. A little seed of craziness has been planted in your head, and even though you've won the struggle to survive, nearly everything else has been lost. Death lives inside you, eating away at your innocence and your hope, and in the end you're left with nothing but the dirt, the solidity of the dirt, the everlasting power and triumph of the dirt. (V, 44)

Um das Fliegen zu erlernen, muss Rawley verschiedene Prüfungen bestehen, die seinen Willen brechen sollen. Dazu gehört auch das Begräbnis bei lebendigem Leib. Im Zusammenhang mit Plutarch und Epiktet analysiert Foucault den Sinn solcher Proben. „Die Proben, denen man sich unterzieht, sind keine Stufen wachsenden Entzuges; sie sind eine Weise, die Unabhängigkeit zu messen und zu bestätigen, die man gegenüber alledem, was nicht unverzichtbar und wesentlich ist, besitzt.“³⁸⁸ Indem Meister Yehudi seinen Schüler unter die Erde verbannt, wird dieser unabhängig von den überflüssigen Belangen des »Experienced Space«. Nicht tatsächlich, sondern in diesem Sinne lernt Rawley das Fliegen, das die Loslösung von den Fesseln des Alltags verkörpert. Auch wenn das Begräbnis bei lebendigem Leib den Eintritt in den folgenden »Imagined Space« symbolisieren könnte, ist es nicht die größte Tortur. Diese besteht in der problematischen Rückkehr, wodurch der »Imagined Space« Eigenschaften einer Heterotopie besitzt, die laut Foucault unter anderem ein geschlossener Ort ist.³⁸⁹ Wenn alles, was man oben erlebt, mit den unter der Erde verbrachten Stunden verbunden ist, dann hat sich die Perzeption soweit verändert, dass der alltägliche Erfahrungsraum nicht mehr wie gewohnt gesehen werden kann. Auch das ist eine Eigenschaft der Heterotopie, die erst voll funktioniert, wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen.³⁹⁰ Einerseits gelingt das Rawley durch seinen Aufenthalt unter der Erde. Andererseits sieht er durch die fehlende Option der Rückkehr ein Saatkorn des Wahnsinns in seinen Kopf gepflanzt.

³⁸⁸ M. Foucault, *Sexualität und Wahrheit* 3, 81.

³⁸⁹ Vgl. Seite 129 dieser Arbeit.

³⁹⁰ Vgl. Seite 129 dieser Arbeit.

Hassan ordnet die Paranoia in seinem Schema dem Modernismus zu.³⁹¹ Doch wegen der dezentrierten Subjektivität der Protagonisten Austers ist es fraglich, ob ihre seelische Entwicklung rein tiefenpsychologisch und damit modernistisch gesehen werden kann.

[Auch] von Psychoanalytikern ist schon häufig geäußert worden, dass die seit der klassischen Periode Freuds anhaltende Zeit, in der das Gros ihrer Patienten an Hysterie, Phobien und Zwangsvorstellungen litt, neuerdings zu Ende gegangen und von einer Periode abgelöst worden ist, in der im Mittelpunkt der meisten Beschwerden so etwas steht wie »Ichverlust«, ein Gefühl der Leere, Fadheit, Vergeblichkeit, Zwecklosigkeit oder der Verlust der Selbstachtung.³⁹²

In der Tat ist die Gefühlswelt der Protagonisten Austers durch solche Attribute gekennzeichnet. Doch sie entstammen nicht der Tiefe der Seele, sondern entstehen durch das oberflächliche Dahindriften bei der postmodernen Odyssee. Infolge der mangelnden Verankerung im Alltagsraum und der dabei entstehenden dezentralisierten Subjektivität besitzen die Protagonisten keine Persönlichkeit mit übereinandergelagerten Schichten oder aus dem Unbewussten strömenden Trieben, wie Freud es sich vorstellte. Die dezentrierte Subjektivität steht mehr mit der Schizophrenie im Zusammenhang, so wie es auch dem Schema Hassans zu entnehmen ist,³⁹³ denn Schizophrenie bedeutet per Definition eine selbstentfremdete und gespaltene Persönlichkeit, was dem dezentrierten, multiplen Subjekt der Postmoderne entspricht, das sich nicht mehr aus einem Kern heraus definieren kann. „Concepts such as anxiety and ‘alienation’ no longer seem appropriate to describe the psychic experiences of the decentred and fragmented subject, experiences which can best be described as schizophrenic intensities.“³⁹⁴ Auch Anzieu konstatiert einen Symptomwandel in der Psychoanalyse von Neurosen wie Hysterien, Zwangsneurosen und Phobien hin zu Borderline-Zuständen und narzisstischen Persönlichkeitsstörungen:

In den letzten dreißig Jahren [s]einer Praxis hat es einen auffallenden Symptomwandel bei Patienten gegeben, die eine Psychoanalyse anstreben. Auch [s]eine Kollegen bestätigen [ihm] das. Zu Zeiten Freuds und der ersten beiden Nachfolgenergenerationen hatten es die Psychoanalytiker mit Neurosen wie Hysterien, Zwangsneurosen, Phobien oder Mischformen zu tun. Heute setzt sich die psychoanalytische Klientel zu mehr als der Hälfte aus den sogenannten Borderline-Zuständen und/oder den narzißtischen Persönlichkeitsstörungen (wenn man Kohuts Unterscheidung übernimmt) zusammen. Etymologisch betrachtet handelt es sich um Grenzzustände zwischen Neurose und Psychose, die Symptome dieser beiden klassischen Kategorien aufweisen. Letztlich leiden diese Patienten an einem Mangel von Grenzen: an einer Ungewißheit der Grenzen zwischen psychischem Ich und Körper-Ich, zwischen Real-Ich und Ideal-Ich und an der Unsicherheit in der Abgrenzung zwischen

³⁹¹ D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, 43.

³⁹² C. Taylor, *Quellen des Selbst*, 43.

³⁹³ D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, 43.

³⁹⁴ S. Homer, *Fredric Jameson*, 105.

Selbst- und Fremdbestimmung. Plötzliche Erschütterungen dieser Grenzen führen zu depressiven Zusammenbrüchen, einer mangelnden Unterscheidung der erogenen Zonen, einer Verwechslung zwischen angenehmen und schmerzlichen Erfahrungen sowie Triebunsicherheit. Ein aufkommendes Triebbedürfnis wird dann überwältigend und nicht als Wunsch erlebt [...]. Andere Symptome sind: Narzisstische Kränkbarkeit bei Schwäche oder Lücken der psychischen Hülle, unbestimmte Mißempfindungen, das Gefühl, nicht wirklich bei sich zu sein, seinen Körper und seine Gedanken wie von außen zu beobachten und somit Zuschauer von etwas zu sein, das die eigene Existenz ist und zugleich nicht existiert.³⁹⁵

In diesem Kapitel wird hypothetisch davon ausgegangen, dass die postmoderne Odyssee anfällig für seelische Krankheiten macht, die schließlich in narzisstischen Persönlichkeitsstörungen und schizophrenen Zuständen münden. Die räumliche Grundlage dafür ist der »Imagined Space«, dessen Ausprägung in den Kapiteln über den Rückzug in die Einsamkeit und den Zwang zum Weitermachen bereits skizziert werden konnte. Was jedoch unter einer Subjektivität als oberflächlicher Raum verstanden werden kann, soll nun mit Hilfe des postmodernen Schizophrenie-Begriffs konkreter erfasst werden. In diesem Zusammenhang ist auch die Frage zu klären, inwieweit die Entstehung einer Schizophrenie in den Romanen Austers produktiv oder destruktiv ist, ähnlich wie es schon in den vorigen beiden Kapiteln hinsichtlich der Einsamkeit und dem Weitermachen gefragt wurde. Diese Frage wird grundsätzlich von Deleuze und Guattari in ihrem Buch *Anti-Ödipus* angeregt: „Warum macht [die kapitalistische Produktion] aus dem Schizophrenen einen Kranken, und nicht nur in Worten, sondern in Wirklichkeit? Warum sperrt sie ihre Verrückten ein, statt in ihnen ihre eigenen Helden, ihre eigene Vollendung und Verwirklichung zu erkennen?“³⁹⁶

Im Roman *The Music of Chance* entwickelt der Feuerwehrmann Jim Nashe auf seiner postmodernen Odyssee eine enorme Aggression, die sich mit dem selbst auferlegten Druck, den Bau der Mauer zu vollenden, einstellt:

Once Nashe allowed that thought to enter his head, it was succeeded by others, each one more violent and repulsive than the last. He slit the boy's throat with a razor. He kicked him to death with his boots. He took his head and smashed it against a stone, beating in his little skull until his brains tued to pulp. By the end of the morning, Nashe was in a frenzy, a delirium of homicidal lust. No matter how desperately he tried to erase those images, he would begin to hunger for them the moment they disappeared. (MC, 184)

Taylor betont in seinem Buch *Quellen des Selbst*, dass wir nicht ohne eine Orientierung auf das Gute auskommen können.³⁹⁷ Nashe scheint diese Orientierung verloren zu haben, derart wird er von Gelüsten übermannt, den kleinen Neffen des Verwalters Murks zu ermorden. Ähnlich wie bei Walt Rawley sind seine Triebe ent-

³⁹⁵ D. Anzieu, *Das Haut-Ich*, 18/19.

³⁹⁶ G. Deleuze und F. Guattari, *Anti-Ödipus*, 315/316.

³⁹⁷ C. Taylor, *Quellen des Selbst*, 66.

hemmt. Doch „erst die Hemmung der Triebe ermöglicht menschliche Zusammenarbeit,“³⁹⁸ wozu Nashe infolgedessen nicht mehr fähig sein kann. Seine Mordgelüste überkommen ihn in Form von Bildern, ein Hinweis, dass er sich in einem hyperrealen Raum befindet, der per Definition von Bildern überquillt.³⁹⁹ Ist der hyperreale »Imagined Space« von solchen Bildern belegt, wird er für Nashes Subjektivierung wenig konstruktive Impulse bringen können.

Wie im vorigen Kapitel deutlich wurde, verfolgt Quinn den Fall Stillman über ein gesundes psychisches Maß hinaus.⁴⁰⁰ Das macht einen wesentlichen Teil seiner postmodernen Odyssee aus, die ihn schließlich in die geistige Verwirrung führt:

For the most part his entries from this period consisted of marginal questions concerning the Stillman case. Quinn wondered, for example, why he had not bothered to look up the newspaper reports of Stillman`s arrest in 1969. He examined the problem of whether the moon landing of that same year had been connected in any way with what had happened. (CG, 129)

“Quinn is about to follow Stillman into psychosis and complete depersonalization.”⁴⁰¹ Darum ergeben seine Aufzeichnungen keinen Sinn mehr, der den »Experienced Space« betreffen könnte. Quinn verliert das Wesentliche aus den Augen und beschäftigt sich mit nebensächlichen Aspekten des Falls, zwischen denen er kryptische Verbindungen herzustellen versucht. Diese Herstellung von unmöglichen Verbindungen ist ein typisches Anzeichen sowohl für den »Imagined Space« als auch der Heterotopie. Auf seiner Odyssee dorthin bildet Quinn narzisstische und immer stärker schizophrene Züge heraus. „Wenn auch Schizophrenie keineswegs einfach als übertriebene Form von Narzißmus aufgefasst werden kann, so hat sie mit narzißtischen Störungen doch den Zusammenbruch der Grenzen zwischen Ich und Objektwelt gemeinsam.“⁴⁰² Genau das bestätigt sich hier im Fall von Quinn. Sein Versuch, die Verhaftung Stillmans mit der Mondlandung zu verbinden, sie regt seine Phantasie an, verdeutlicht den Zusammenbruch zwischen seiner Subjektivität und der ihn umgebenden Objektwelt, die gewissermaßen vom »Imagined Space« geschluckt wird.

Am Beispiel von Blue zeigt sich, dass der »Imagined Space« Angst verursacht, wenn der »Experienced Space« seinen phantasmagorischen Auswüchsen ausgesetzt ist und dem Subjekt keine Verankerungen mehr bietet. “And so Blue gradually comes round, at last giving the necessity of the things to be done. But that is not to say he does not feel afraid. From this moment on, there is only one word that speaks for Blue, and that word is fear” (G, 187). Unter dem Druck der postmodernen Odyssee verändert sich Blue allmählich. Er gibt der Notwendigkeit dessen, was zu tun ist,

³⁹⁸ M. Horkheimer, „Vernunft und Selbsterhaltung“, 46.

³⁹⁹ Vgl. Seite 127 dieser Arbeit.

⁴⁰⁰ Vgl. Seite 150 dieser Arbeit.

⁴⁰¹ B. Herzogenrath, *An Art of Desire*, 66.

⁴⁰² C. Lasch, *Das Zeitalter des Narzißmus*, 217.

nach. Demnach handelt Blue fremdbestimmt, obgleich er sich dauernd mit sich selbst beschäftigt. Dieses Paradoxon ist ein typisches Merkmal der postmodernen Odyssee. Sie zwingt die Protagonisten zur Thematisierung ihres Selbst, das jedoch nicht in zentrierter Form konstituiert werden kann. Auch Blues Subjektivität ist nicht mehr zentriert. Angst ist das Wort, das seinen Zustand treffend kennzeichnet. „Die Postmoderne hat die Ängste nicht zerstreut, die der Menschheit von der Moderne eingeflößt wurden, als diese sie ihren eigenen Möglichkeiten überließ; die Postmoderne hat diese Ängste bloß privatisiert.“⁴⁰³ Durch den Rückzug in die Einsamkeit des Zimmers, das für den »Imagined Space« steht, wird Blue mit seinen Ängsten alleine gelassen.

Auch Nashe beschäftigt sich auf seiner postmodernen Odyssee in narzisstischer Weise mit sich selbst. „Doch die Selbstbezogenheit, welche die Vertreter des Neuen Bewußtseins sich zunutze machen, rührt nicht aus Selbstzufriedenheit, sondern aus Verzweiflung,“⁴⁰⁴ was für Nashe zutrifft. “[He] gripped the fence with all ten fingers and squeezed as hard as he could. He held on like that for close to a minute, and then, opening his hands again, he brought them to his face and began to sob” (MC, 174). Pozzi stirbt beim Versuch, durch ein Loch unter dem Zaun zu flüchten. Nashe will ihn ins Krankenhaus begleiten, wird aber von Murks gewaltsam davon abgehalten. Darum fasst auch Nashe den Entschluss, durch das Loch zu flüchten, das jedoch inzwischen geschlossen wurde. Nashe ist verzweifelt, weil er damit ohne die Option einer Rückkehr gezwungen ist, den Bau der Mauer zu vollenden. Der »Imagined Space«, in den er durch seine postmoderne Odyssee gelangt ist, erweist sich als hermetisch abgeriegelt.

Marco Fogg in *Moon Palace* ist ähnlich verzweifelt und depressiv wie Nashe. “I struggled to recapture the equilibrium of the previous days, but I couldn’t do it. The world was pressing down on me again, and I could barely catch my breath. I entered a new period of desolation. Stubbornness had kept me going until then, but little by little I felt my resolve weaken, and by August first I was ready to cave in” (MP, 33). Nashe bemüht sich vergeblich, das frühere Gleichgewicht wiederzuerlangen, ein Hinweis, dass er den sicheren »Experienced Space« verlassen hat und dorthin nicht zurückkehren kann. Sein Starrsinn mit der postmodernen Odyssee weiterzumachen führt ihn in eine depressive Phase der Trostlosigkeit; Atemnot stellt sich ein. Die Welt lastet schwer auf ihn, was vom selbst auferlegten Druck zeugt, unter dem er zu zerbrechen droht. Seine zentrierte Subjektivität wird entsprechend fragmentiert. Durch den Zwang zum Weitermachen strebt Nashe gegen einen Limes. „Wenige nur führen aus, was Laing »Durchbruch« der schizophrenen Mauer oder Grenze nennt, und doch »ganz gewöhnliche Leute«. Die Mehrzahl nähert sich der Mauer und wendet sich voll Grauen ab.“⁴⁰⁵ Nicht jedoch Nashe, der wie alle Protagonisten Austers

⁴⁰³ Z. Bauman, *Ansichten der Postmoderne*, 18.

⁴⁰⁴ C. Lasch, *Das Zeitalter des Narzißmus*, 46.

⁴⁰⁵ G. Deleuze und F. Guattari, *Anti-Ödipus*, 174.

die postmoderne Odyssee radikal verfolgt. Seine Schizophrenie besteht darin, dass er sein Selbst thematisieren will, es aber dabei verliert. Somit existieren die Reste seiner zentrierten Subjektivität und die entstehende dezentrierte Subjektivität in einer schizophrenen Weise nebeneinander. „Die Schizophrenie ist zugleich Mauer, Durchbruch der Mauer und Scheitern des Durchbruchs.“⁴⁰⁶ Damit ähnelt die Schizophrenie prinzipiell dem heterotopischen »Imagined Space«, der ebenfalls zugleich isoliert und durchdringlich ist. Der Durchbruch, den Nashe erzwingen will, ist später unter dem Aspekt der versuchten Transzendenz und ihrem Versanden in der Immanenz als Scheitern des Durchbruchs zu sehen. In diesem Zusammenhang ist zu prüfen, „was [...] den Durchbruch in einen Zusammenbruch [verwandelt]? Es [könnte] die erzwungene Unterbrechung des Prozesses oder seine Fortsetzung ins Leere, oder die Art und Weise, wie er gezwungen wird, sich für ein Ziel zu halten, [sein].“⁴⁰⁷

Anhand der interpretierten Textstellen konnte nachgewiesen werden, dass die postmoderne Odyssee die Protagonisten anfällig für Aggression, Angst, Verzweiflung, Depression oder Schizophrenie macht. Letztere scheint dabei eine besondere Rolle zu spielen, weil sie mit der dezentrierten, multiplen Subjektivität in der Postmoderne korrespondiert. Besonders die Protagonisten der *New York Trilogy* schweben in schizophrenen Zuständen, was im Folgenden dargestellt werden soll.

Ein schizophrener Zustand kann entstehen, wenn ein Protagonist sich bei seiner Subjektivierung nicht mehr auf zentrierende Gewissheiten berufen kann. Das ist bei Quinn der Fall. „We cannot say for certain what happened to Quinn during this period, for it is at this point in the story that he began to lose his grip“ (CG, 113). Dass nicht mit Gewissheit gesagt werden kann, was mit Quinn geschieht, ist eine perzeptive Unsicherheit. Fest steht lediglich, dass er die Herrschaft über sich zu verlieren beginnt. Das ist ein klares Anzeichen der Auflösung seiner zentrierten Subjektivität zugunsten einer dezentrierten, die jedoch nicht die gleichen Sicherheiten zu bieten scheint. Grund dafür ist das Haut-Ich, das nach Anzieu den Zusammenhalt der Psyche garantieren soll, diese Leistung aber im Fall von Quinn nicht mehr vollbringt, weil die Komplementarität des Haut-Ichs als Rinde und des psychischen Kerns einer Kontinuität des Selbst bedarf,⁴⁰⁸ die bei ihm durch den Abbruch seiner linearen Entwicklung im »Experienced Space« zerstört wurde. Weil Quinns Haut-Ich seine zentrierte Subjektivität nicht mehr zusammenhalten kann, dehnt sie sich gewissermaßen aus und nimmt multiple, schizophrene Formen an.

Deleuze und Guattari fragen in ihrem Buch *Anti-Ödipus*, wer „den Schizophrenen auf seine autistische, hospitalisierte, von der Realität abgeschnittene Gestalt [reduziert]? Ist es der Prozeß oder nicht vielmehr die Unterbrechung des Prozesses, seine Exasperation, seine Fortsetzung ins Leere?“⁴⁰⁹ Diesen Fragen kann am Beispiel

⁴⁰⁶ G. Deleuze und F. Guattari, *Anti-Ödipus*, 176.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, 470.

⁴⁰⁸ Vgl. Seite 132/133 dieser Arbeit.

⁴⁰⁹ G. Deleuze und F. Guattari, *Anti-Ödipus*, 113.

von Quinn nachgegangen werden. Von einer gegenüberliegenden Mülltonne beschattet er im weiteren Plotverlauf die Wohnung seines Auftraggebers, findet diese aber leer vor, als er sie zu betreten wagt. Da die Grenzen zwischen seiner Subjektivität und seiner Objektwelt bereits verschwommen sind, gelangt Quinn in der leeren Wohnung langsam ans Ende seiner postmodernen Odyssee:

The next time he woke up, the sun was shining in the room. There was a tray of food beside him on the floor, the dishes steaming with what looked like roast beef dinner. Quinn accepted this fact without protest. He was neither surprised nor disturbed by it. Yes, he said to himself, it is perfectly possible that food should have been left here for me. (CG, 128)

Wenn Quinn aufwacht, hat er logischerweise geschlafen, was seinen Aufenthalt in der traumhaften und imaginären Welt des »Imagined Space« nahe legt. Dort hat er sich, ähnlich wie Peter Stillman junior, auf eine autistische, hospitalisierte und von der Realität abgeschnittene Gestalt reduziert, was seine Hilfsbedürftigkeit beweist. Quinns Schizophrenie ist eher dadurch bedingt, dass sich seine Subjektivierung im »Imagined Space« fortsetzt, der zwar mit Bildern gefüllt, aber für das Subjekt letztlich leer ist, weil er ihm keine Verankerungen ermöglicht. Andererseits kann das Tablett mit Speisen auf dem Boden auch als Rudiment des »Experienced Space« gedeutet werden, so dass gar nicht sicher ist, wo sich Quinn überhaupt befindet, was Deleuze und Guattari als symptomatisch für den Zustand des Schizophrenen ansehen. „Der Schizo weiß aufzubrechen: er macht aus dem Aufbruch etwas ebenso Einfaches wie Geborenwerden und Sterben. Aber zugleich tritt seine Reise eigentümlich auf der Stelle. Er spricht von keiner anderen Welt, er kommt von keiner anderen.“⁴¹⁰ Zusammen mit schizophrenen Eigenschaften pflegt Quinn als Homo psychologicus im Sinne Laschs seinen Narzissmus. Schließlich hat er sich auf seiner bisherigen Odyssee vornehmlich mit sich selbst beschäftigt. „Der neue Narziß wird nicht von Schuldgefühlen gequält, sondern von Ängsten. [...] Vom Aberglauben der Vergangenheit befreit, bezweifelt er sogar die Realität der eigenen Existenz.“⁴¹¹ Das macht Quinn, wenn er es nur für möglich hält, dass jemand Essen für ihn dagelassen hat. Mit dem Zweifel an der Realität seiner eigenen Existenz hat sich Quinn hoffnungslos im »Imagined Space« verstrickt. Gleichsam könnte er in einer anderen Welt angekommen sein, die Foucault in seinem Buch *Wahnsinn und Gesellschaft* in Form des Narrenschiffs thematisiert:

Der Irre mit seinem Narrenschiff fährt in die andere Welt, und aus der anderen Welt kommt er, wenn er an Land geht. Diese Reise des Irren ist zugleich rigorose Trennung und endgültige Überfahrt. In gewissem Sinne entwickelt sie lediglich vor einer halb realen, halb imaginären Geographie die *Liminarsituation* des Irren am Horizont der Sorgen des mittelalterlichen Menschen, die symbolisiert und zugleich realisiert wird durch das ihm eingeräumte Privileg, vor den *Toren* der Stadt *eingeschlossen* zu sein; sein Ausschluß muß ihn einschließen; wenn

⁴¹⁰ G. Deleuze und F. Guattari, *Anti-Ödipus*, 169.

⁴¹¹ C. Lasch, *Das Zeitalter des Narzißmus*, 14.

er kein anderes *Gefängnis* haben kann und soll als die *Schwelle* selbst, hält man ihn an der Stelle des Überganges fest. Er wird in das Innere des Äußeren gesperrt und umgekehrt. Diese Position hat große Symbolkraft, die ihr gewiss bis heute geblieben ist, wenn wir bereit sind zuzugeben, dass das, was einst sichtbare Festung der Ordnung war, inzwischen ein Schloss in unserem Bewußtsein geworden ist.⁴¹²

Wie ein Narr hat Quinn seinen Auftrag verfolgt, obwohl er sinnlos geworden ist und wie der Irre mit dem Narrenschiff ist er auf dem verzweigten, rhizomatischen Fluss der postmodernen Odyssee in der anderen Welt des »Imagined Space« angekommen. Foucault greift hier wieder auf seine Vorstellung vom Inneren als Faltung des Äußeren zurück. Ihr entsprechend wäre der »Imagined Space« kein innerer Raum, der apriori existiert, sondern ein Raum, der dadurch entsteht, dass der »Experienced Space« durch die perzeptiven Veränderungen bei den Protagonisten gefaltet wird. Hier deutet sich die Möglichkeit an, die gesamte postmoderne Odyssee im Sinne Foucaults als eine Faltung zu verstehen, die mit »Experienced, Perceived und Imagined Space« drei Stadien besitzt. Auf diese Vorstellung wird in der Zusammenfassung dieser Arbeit noch zurückzukommen sein.

Im Roman *Ghosts* verlässt Blue seinen gewohnten »Experienced Space«, observiert den Schriftsteller Black von einer gegenüberliegenden Wohnung und gerät dabei immer mehr in den Sog seines Kontrahenten, weil er im Gegensatz zu ihm die Einsamkeit des abgeschiedenen Zimmers und den radikalen Verweis auf sich selbst nicht gewohnt ist. Durch die sich entwickelnde Metempsychose zwischen beiden ist die Schizophrenie automatisch ein Thema. "Well, you know what they say, says Blue. Every man has his double somewhere" (G, 172). Bezeichnend ist, dass Blue seinen Doppelgänger nicht an einem konkreten Ort, sondern irgendwo vermutet. Diese räumliche Unbestimmtheit ist eine typische Eigenschaft des »Imagined Space«, in den Blue durch seinen Rückzug gelandet ist. Dort verliert er sämtliche Verankerungen im alltäglichen Erfahrungsraum, so dass seine zentrierte Subjektivität in oberflächlicher Weise abdriften kann. Dadurch wird auch die Metempsychose möglich, durch die sich Blues Subjektivität verdoppelt, da er automatisch Black in seine Gedankenwelt einbezieht. Diese schizophrene Verdopplung der Subjektivität gewährt Blue jedoch nicht die Sicherheiten der zentrierten Subjektivität. Das belegt der Moment, als Blue in Blacks Zimmer eindringt:

The second lock gives him more trouble than the first, though theoretically it should be simpler, an easy job even for the rawest beginner. This dumsiness tells Blue that he's losing control, letting it all get the better of him; but even though he knows it, there's little he can do but ride it out and hope that his hands will stop shaking. But it goes from bad to worse, and the moment he sets foot in Black's room, he feels everything go dark inside him, as though the night were pressing through his pores, sitting on top of him with a tremendous weight, and at the same time his head seems to be growing, filling with air as though about

⁴¹² M. Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft*, 29.

to detach itself from his body and float away. He takes one more step into the room and then blacks out, collapsing to the floor like a dead man. (G, 187/188)

Blacks Zimmer ist verschlossen. Wenn es den »Imagined Space« symbolisiert, dann beweisen die Schlösser, dass sich Blue den Zutritt zu dieser Raumdimension erst einmal verschaffen muss und zwar, indem er sich auf die rhizomatische postmoderne Odyssee einlässt. Blue zittert als er sich am Schloss zu schaffen macht, was belegt, dass der Durchbruch zum »Imagined Space« nicht ohne Turbulenzen für das Subjekt abgeht. Im Moment des Durchbruchs scheint es, als drücke sich die Nacht durch Blues Poren, die ein Teil der Haut sind, so dass es nahe liegt, seine Subjektivierung unter dem Gesichtspunkt von Anzieus Haut-Ich zu sehen:

Als erstes hat die Haut die Funktion einer Tasche, welche in ihrem Inneren das Gute und die Fülle - dem Stillen, der Pflege und den begleitenden Worten entspringend - enthält und festhält. Die zweite Funktion der Haut ist die der Grenzfläche [*interface*], sie bildet die Grenze zur Außenwelt und sorgt dafür, daß diese draußen bleibt; das ist wie eine Barriere, die vor der Penetration als Ausdruck von Gier und Aggression anderer Menschen und Objekte schützt. In ihrer dritten Funktion schließlich ist die Haut – nicht weniger als der Mund – Ort und primäres Werkzeug der Kommunikation mit Anderen und der Entstehung bedeutungsvoller Beziehungen.⁴¹³

Wenn Blues Haut durchlässig ist, dann erfüllt sie nicht mehr die Funktion einer Tasche, welche in ihrem Inneren das Gute enthält. Das Gegenteil ist der Fall, da die bedrohliche Außenwelt durch die Haut in sein Inneres eindringt. Hier bestätigt sich Foucaults Vorstellung vom Innen als Faltung des Außen. Diese Faltung ist mit Blues Durchbruch in den »Imagined Space« identisch, der wiederum als gefaltetes Innen des Außen verstanden werden könnte. Das wäre auch eine allgemeine Erklärung, warum der »Imagined Space« von Bildern und Symbolen überquillt. Diese entstammen eigentlich dem äußeren »Experienced Space« und werden durch die Faltung in den »Imagined Space« eingeschlossen. Bei seinem Durchbruch wird Blue nicht nur schwarz vor den Augen, was ein Problem seiner Perzeption wäre, sondern es wird alles in ihm dunkel, ein Zeichen, dass der »Imagined Space« im Gegensatz zur Sichtweise Bachelards kein sicherer Raum ist. Hinsichtlich der Subjektivierung als oberflächlicher Raum ist bemerkenswert, dass sich Blues Kopf seiner Empfindung nach wie ein Luftballon verhält. Er scheint sich mit Luft zu füllen und größer zu werden, als wolle er aufsteigen und sich vom Körper trennen. Diese Trennung des Geistes vom Körper lässt an den Versuch der Transzendenz denken, der noch zu interpretieren wäre. Dafür scheint der »Imagined Space« der geeignete Raum zu sein, weil dort die imaginative Kraft des Geistes über die materiellen Belange des Körpers dominieren kann. Nach einiger Zeit erlangt Blue wieder das Bewusstsein:

His watch stops with the fall, and when he comes to he doesn't know how long he's been out. Dimly at first, he regains consciousness with a sense of having been here before, per-

⁴¹³ D. Anzieu, *Das Haut-Ich*, 60/61.

haps long ago, and as he sees the curtains fluttering by the open window and the shadows moving strangely on the ceiling, he thinks that he is lying in bed at home, back when he was a little boy, unable to sleep during the hot summer nights, and he imagines that if he listens hard enough he will be able to hear the voices of his mother and father talking quietly in the next room. (G, 188)

Blue weiß nicht, wie lange er bewusstlos war. Sein Durchbruch in den »Imagined Space« ist im Sinne der zentralen Hypothese mit einer perzeptiven Veränderung verbunden. Was Blue dort erwartet, ist ein Rückschritt in seine Kindheit, was den Abbruch seiner linearen Entwicklung belegt und gleichzeitig seinen schizophrenen Zustand verdeutlicht. „Der Schizophrene ist tot *oder* lebendig, nicht beides auf einmal, aber am Grenzpunkt einer Distanz, die er gleitend zurücklegt, jedes der beiden. Er ist Kind oder Elternteil, nicht das eine oder das andere, aber das eine am Ende des anderen in einem unzerlegbaren Raum, gleich den zwei Enden eines Stocks.“⁴¹⁴ Blues Subjektivität verteilt sich demnach in schizophrener Weise auf zwei Zentren. Das eine Zentrum liegt in seiner Kindheit, denn Blue sieht sich als kleiner Junge, der die Stimmen seiner Eltern im benachbarten Zimmer hört. Dieser schizophrene Rückschritt in die Kindheit signalisiert sein Bedürfnis nach Sicherheit, die auf seiner postmodernen Odyssee verloren gegangen ist. Das andere Zentrum ist diffuser und betrifft Blues Subjektivität am Ende seiner Odyssee. Nur im heterotopischen »Imagined Space« mit seiner hohen Integrationskraft von Platzierungen, die an sich unvereinbar sind, lassen sich beiden Zentren der Subjektivität vereinen. Statt einer zentrierten Subjektivität mit einer tief reichenden Wurzel besitzt Blue eine Subjektivität mit zwei Wurzeln, die dafür nur halb so tief in den Boden reichen. Dieses Bild umschreibt, was mit der fehlenden räumlichen Verankerung der oberflächlichen, dezentrierten beziehungsweise schizophrenen Subjektivität gemeint ist. Auch der Ich-Erzähler im Roman *The Locked Room* ist mit seinem Eintritt in den »Imagined Space« in einen schizophrenen Zustand geraten. “A month is a long time, more than enough time for a man to come apart. Those days come back to me in fragments when they come at all, bits and pieces that refuse to add up. I see myself falling down drunk on the street one night, standing up, staggering towards a lamp-post, and then vomiting all over my shoes” (LR, 293). Nicht nur sein Körper, sondern vor allem seine Subjektivität fällt auseinander, begleitet von einer Fragmentierung der zeitlichen Wahrnehmung. Dass der Ich-Erzähler sein vergangenes Selbstbild nicht mehr zusammensetzen kann, ist ein typisches Merkmal des fragmentierten Subjekts:

Von einer westlichen Welt, in der die Bilder einst in ihrer Zahl limitiert waren, in ihrer Bedeutung umschrieben und in ihrer ganzen Tiefe kontemplativ rezipiert wurden, sind wir heute in einer Gesellschaft angelangt, die überflutet ist von Bildern [...]. Wir selbst werden in diesem Prozeß zerrissen, nicht nur emotional und moralisch, sondern auch durch die frag-

⁴¹⁴ G. Deleuze und F. Guattari, *Anti-Ödipus*, 98.

mentarische Struktur des Seh-Aktes selbst. Innerhalb einer mit Bildern saturierten Umwelt, die zunehmend den inneren Raum der subjektiven Fantasie nach außen kehrt, beginnt die Subjekt-Objekt Unterscheidung zusammenzubrechen und das Subjekt zerfällt gerade in jenem Raum, in dem es sich konstituiert. [...] Eine derartige Fragmentarisierung und Dezentralisierung und der Verlust der Subjekt-Objekt Grenzen sind ein Charakteristikum der Paranoia.⁴¹⁵

Dieser Fragmentierung des Seh-Aktes entsprechend, empfindet es der Ich-Erzähler nicht so, dass er betrunken auf die Straße stürzt, aufsteht, auf einen Laternenpfahl zutaumelt und sich über seinen Schuhen erbricht, sondern er sieht sich, wie er das macht, was eine schizophrene Selbstdistanz ausdrückt:

Das Sich-Distanzieren wird rasch wieder selbst zur Routine. Das über Bewußtsein kommentierende Bewußtsein verstrickt sich in einem eskalierenden Zirkel von Selbstbefangenheit, der Spontaneität hemmt. So verstärkt sich das Gefühl fehlender persönlicher Echtheit, das zunächst aus dem Ressentiment gegen die sinnlosen Rollen erwächst, die die moderne Industrie vorschreibt.⁴¹⁶

Weil sich der Ich-Erzähler in schizophrener Weise selbst über die Schulter schaut und nicht mehr das empfindet, was er wirklich tut, fehlt ihm das Gefühl persönlicher Echtheit, von dem Lasch spricht.

Zusammenfassend kann bestätigt werden, dass die Protagonisten auf der postmodernen Odyssee aggressiv, ängstlich, verzweifelt und depressiv werden. Da die Odyssee rhizomatisch verläuft, können sie sich nicht linear entwickeln und keine geschichtete Persönlichkeit mit einem tiefen Unbewussten im Sinne Freuds herausbilden. Aus diesem Grunde muss der seelische Zustand der Protagonisten mit einer postmodernen Begrifflichkeit erfasst werden. Dazu gehört unter anderem Anzieus Theorie vom Haut-Ich, die die Psychoanalyse mit neueren Vorstellungen von einer oberflächlichen Subjektivität verbindet. Demnach bedarf die Komplementarität des Haut-Ichs als Rinde und des psychischen Kerns einer Kontinuität des Selbst. Da diese fehlt, wird die zentrierte Subjektivität durch das Haut-Ich nicht mehr zusammengehalten. Die Subjektivität dehnt sich infolgedessen oberflächlich aus und kann multiple, schizophrene Formen annehmen. So wird verständlich, warum die Schizophrenie zum psychologischen Begriffsrepertoire der Postmoderne zählt. Die mit ihr verbundene Selbstentfremdung und Spaltung der Persönlichkeit ist ihrem Wesen nach dezentral und multipel. Der »Imagined Space« ist die räumliche Grundlage für die Entstehung einer oberflächlichen, multiplen beziehungsweise schizophrenen Subjektivität. Dort zweifeln die Protagonisten an der Realität ihrer eigenen Existenz und reduzieren sich auf eine autistische, hospitalisierte und vom »Experienced Space« abgeschnittene Gestalt, was ihre teilweise Hilfsbedürftigkeit beweist. Sie verstricken sich hoffnungslos im »Imagined Space«, der in der Wahrnehmung der Protagonisten

⁴¹⁵ V. Burgin, „Der Paranoide Raum“, 52.

⁴¹⁶ C. Lasch, *Das Zeitalter des Narzißmus*, 128.

so groß wird, dass ihre Subjektivität selbst zu einem oberflächlichen Raum wird. Damit ist der »Imagined Space« kein innerer Raum, der apriori existiert. Er entsteht erst dadurch, dass der »Experienced Space« durch die perzeptiven Veränderungen bei den Protagonisten gefaltet wird. So gesehen könnte man die gesamte postmoderne Odyssee im Sinne Foucaults als eine Faltung verstehen, die mit »Experienced, Perceived und Imagined Space« drei Stadien besitzt.

2.3.4 Der Versuch der Transzendenz

Wie bereits erwähnt, ordnet Hassan die Transzendenz dem Modernismus und die Immanenz dem Postmodernismus zu.⁴¹⁷ Als ein modernistischer Kernbegriff kann Transzendenz hier nicht umfassend behandelt werden. In Hinblick auf die postmoderne Odyssee genügt es, ihn unter dem Aspekt des Überschreitens alltäglicher Bewusstseinsformen zu definieren:

Transzendenz ist die modern-philosophische und säkularisierte Bezeichnung jenes »Ortes«, auf den hin Leben und Denken des Menschen gerichtet sind und wo er heimisch werden kann. Ein »Ort«, der etwas repräsentiert, das mehr und etwas anderes als das bloß »Menschliche« ist. Transzendenz ist der abstrakte Ausdruck für jenes Etwas, wonach der Mensch sich richten soll, statt sich nach sich selbst zu richten. Die moderne Rede von Transzendenz aber läßt diesen Ort leer, wenngleich sie zugesteht, daß es den Akt des Überschreitens gibt.⁴¹⁸

Offenbar spielt das Streben nach einem transzendenten Ort im bisherigen Verlauf der rhizomatischen Odyssee eine gewisse Rolle. Die Protagonisten unternehmen eine ganze Reihe von Anstrengungen, um ihr Bewusstsein zu erweitern und sich so über den materiellen Alltag hinaus zu erkennen. Meist geschieht das in narzisstischer Weise. Der Beginn einer Suche, der Zwang zum Weitermachen oder der Druck auf das Selbst zählen zu solchen Anstrengungen, die anscheinend im Versuch der Transzendenz münden. Er scheint jedoch zu scheitern und in der Immanenz zu versanden. Werden Transzendenz und Immanenz so gleichermaßen thematisiert, würde sich Auster nicht vollständig dem Schema Hassans beugen.

In diesem Kapitel wird hypothetisch davon ausgegangen, dass der Akt des Überschreitens auf der postmodernen Odyssee durchaus zugelassen wird, allerdings ohne dass die Protagonisten einen Ort universeller Wahrheiten entdecken. Da ihre lineare Entwicklung bereits im »Experienced Space« in eine oberflächliche Subjektivität umkippt, die Transzendenz aber eine gewisse Linearität voraussetzt, kann sie nicht zu einem glücklichen Ziel führen. Infolgedessen verirren sich die Protagonisten auf immanente Weise im »Imagined Space«. Somit könnten Transzendenz und Immanenz in gedanklicher Nähe zur Heterotopie stehen und ein heterotopischer Platz, der nicht so ohne weiteres zu erreichen ist, wäre potentiell ein transzendenter Ort. In diesem Kapitel werden zunächst die Textstellen interpretiert, in denen sich die Protagonisten zur Transzendenz entschließen und sie für möglich halten. Dann folgen die Textstellen, wo die Transzendenz etwas Negatives bedeutet und sogar mit dem Tod assoziiert wird.

⁴¹⁷ D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, 43.

⁴¹⁸ R. Safranski, *Das Böse*, 59/60.

„Für eine weniger kompromittierende Variante postmoderner Theorie heißt historisches existieren, das verfälschende Schema der Geschichte zu durchbrechen und gefährlich, dezentriert, ohne Ziel, ohne Grund oder Herkunft zu leben, in höhnisches Lachen zu verfallen und ekstatisch am Rand des Abgrunds zu tanzen.“⁴¹⁹ Das ist es, was Marco Fogg im Roman *Moon Palace* unternimmt. Er entschließt sich so an seine Grenzen vorzudringen. “It was the summer that men first walked on the moon. I was very young back then, but I did not believe there would ever be a future. I wanted to live dangerously, to push myself as far as I could go, and then see what happened to me when I got there. As it turned out, I nearly did not make it” (MP, 1). Menschheitsgeschichte und individuelle Biographie werden parallelisiert. Neil Armstrong und Edwin Aldrin betreten in der Tranquility Base den Mond, womit sie eine Grenze überschreiten. Aber indem sie die Erde verlassen haben, sind sie obdachlos. „Auf die »transzendente Obdachlosigkeit« reagiert der moderne Mensch mit »transzendenten Narzißmus«.“⁴²⁰ Dieser kennzeichnet auch Fogg, der an seine Grenzen vordringen will, um zu sehen, was ihn dort erwartet, womit die Selbsterkenntnis an eine narzisstische Gefahrensuche geknüpft ist. “This is why the only strategy is *catastrophic*, and not in the least bit dialectical. Things have to be pushed to the limit, where everything is naturally inverted and collapses.”⁴²¹ Fogg geht an seinem Bestreben, bis an seine Grenzen vorzudringen, fast zugrunde, so dass Baudrillards Feststellung, die Dinge müßten auf die Spitze getrieben werden, für die postmoderne Odyssee zu gelten scheint.

Auch Nashe im Roman *The Music of Chance* tanzt in gefährlicher Nähe zum Abgrund: “He felt like a man who had finally found the courage to put a bullet through his head – but in this case the bullet was not death, it was life, it was the explosion that triggers the birth of new worlds” (MC, 10). Sinn dieser Aktion ist es, eine transzendente Grenze zu überschreiten, die die Mauer symbolisiert: “To my mind, there`s nothing more mysterious or beautiful than a wall. I can already see it: standing out there in the meadow, rising up like some enormous barrier against time” (MC, 86). Diese Ansicht vertritt Flower, einer der beiden Millionäre, gegen die Pozzi beim Pokern verliert und deshalb mit Nashe die Mauer errichten muss, um die Spiel-schulden abzuarbeiten. Marcuse unterscheidet in seinem Aufsatz *Not Chaos, But Walls* fünf verschiedene Typen von Mauern und zwar Gefängnismauern, Barrikaden, Palisaden, Stuckwände und Wälle. Die Gefängnismauern definieren Ghettos und Plätze mit Einschränkungen. Barrikaden sind Mauern zum Zwecke des Schutzes und der Solidarität. Palisaden sind Mauern, die Aggressivität zum Ausdruck bringen. Stuckwände gewähren exklusiven Gemeinschaften Schutz, und Wälle verkörpern die Dominanz der Stadt.⁴²² Marcuse stellt drei Fragen, um diese Mauertypen zu identifizieren: Was ist der Zweck der Mauer (Schutz, Haft, Absonderung oder Begrenzung)?

⁴¹⁹ T. Eagleton, *Die Illusionen der Postmoderne*, 86.

⁴²⁰ P. Geyer, *Die Entdeckung des modernen Subjekts*, 10.

⁴²¹ J. Baudrillard, “Symbolic Exchange and Death”, 123.

⁴²² P. Marcuse, “Not Chaos, But Walls”, 248/249.

Wie ist die Form der Mauer (greifbar oder ungreifbar, materiell oder symbolisch)? Wem dient die Mauer?⁴²³ Der Zweck der Mauer im Roman *The Music of Chance* ist in erster Linie die Haft. Zwar fassen Nashe und Pozzi zunächst freiwillig den Entschluss, ihre Spielschulden durch den Bau der Mauer abzarbeiten, doch als sie dann dabei sind, ist es mit ihrer Freizügigkeit vorbei. Sie können ihr Gefängnis nicht mehr verlassen, wie Pozzis tödlicher Fluchtversuch beweist. In erster Linie ist die Mauer jedoch ein Symbol. Nur in der selbst gewählten Haft scheint Nashe die Selbsterkenntnis möglich, wobei die Mauer die Hindernisse symbolisiert, die dazu überwunden werden müssen. Wenn die Mauer eine transzendente Grenze darstellt, gegen die es anzurennen gilt, so ist es interessant, dass Nashe und Pozzi sie selbst errichten. Da sie durch den Bau der Mauer die Transzendenz versuchen, sie aber zugleich selbst errichten, sind sie selbst das wachsende Hindernis, das sie zu beseitigen versuchen. Aus diesem *Circulus vitiosus* könnte man schließen, dass es das Subjekt selbst ist, das sich bei seiner Subjektivierung im Wege steht. Somit kann die Mauer Nashe und Pozzi letztlich nicht dienen. Von den fünf Typen entspricht sie also am ehesten der Gefängnismauer, auch wenn sie als Barriere keinen Raum einschließt; Flower und Stone ließen ursprünglich ein irisches Schloss abtragen, um mit den Steinen auf ihrem Grundstück eine einfache, gerade Mauer zu errichten. Woods interpretiert diese Zweckentfremdung als Übergang zwischen Moderne und Postmoderne, weil aus den Ruinen des alten Schlosses etwas Neues wird, das eine unbrauchbare Funktion erhält.⁴²⁴

Wenn man den Zaun hinzuzieht, der das Grundstück der beiden Millionäre umsäumt, verstärkt sich der Eindruck des Eingesperrtseins. Dieses Gefängnis ist, ähnlich wie das abgeschiedene Zimmer, ein hermetischer Raum, der die Insassen zur Selbsterkenntnis zwingt. Doch im Roman *The Music of Chance* scheitert sie letztlich. Daran ändert auch Nashes rationale Überlegung, Pozzi als Medium für seinen Versuch der Transzendenz zu benutzen, nichts: “At that point, Pozzi was simply a means to an end, the hole in the wall that would get him from one side to the other. He was an opportunity in the shape of a human being, a card-playing specter whose one purpose in the world was to help Nashe win back his freedom. Once that job was finished, they would go their separate ways” (MC, 36/37). Nashe will Pozzi instrumentalisieren. Er sieht ihn als Loch in der Wand, durch das er auf die andere Seite gelangen kann. Dieser Ausdruck zeugt eindeutig von Nashes Versuch der Transzendenz, dessen Ziel darin besteht, die Freiheit wiederzugewinnen, was Nashe offenbar für möglich hält. „Keine Freiheit ist [jedoch] absolut, allumfassend, grenzenlos. Es ist nicht möglich, sich der einen Abhängigkeit ohne die Brechstange einer anderen zu entheben. Jeder gelungene Freiheitskampf führt zum Austausch des einen schmerzlichen und bedrückenden Zwanges durch einen anderen – der noch unversucht ist oder

⁴²³ P. Marcuse, “Not Chaos, But Walls”, 249.

⁴²⁴ T. Woods, “The Music Of Chance”, 153.

als kleineres Übel angesehen wird.“⁴²⁵ Zudem widerspricht Nashes Metapher vom Loch in der Wand dem Wesen des transzendenten Übergangs, wie es durch einen Vergleich mit dem Zen-Buddhismus deutlich wird:

Es gibt überhaupt kein Tor zu Zen. Dieses ist aber gerade das Tor zu Zen. Kein Tor! Wie gehst du durch dieses »kein Tor« zu Zen hindurch? Was von außen durch das Tor hereingebracht wird, ist kein Schatz des Hauses, so lautet ein altes Sprichwort [...]. Also mußt du es überrennen, das Tor. Unter Lebensgefahr mit einem Sprung hinein, dass der Stärkste dich nicht hindern kann.⁴²⁶

Im Sinne des Zen-Buddhismus wäre Nashe noch weit von der Transzendenz entfernt, wenn er das Loch in der Wand zu ihr sucht. Indem er sich auf seiner postmodernen Odyssee den Zutritt zum »Imagined Space« gewaltsam verschafft, um dort den transzendenten Übergang zu versuchen, verhält er sich wie jemand, der etwas von außen durch das Tor in das Haus hineintragen will. Andererseits verbindet es Nashe mit dem Zen-Buddhismus, dass er mit der postmodernen Odyssee und ihrem Druck auf das Subjekt das Tor zur Transzendenz überrennen will.

Auch der Antagonist Black im Roman *Ghosts* will sich transzendieren, indem er den Protagonisten Blue zu instrumentalisieren versucht, was ein Teil der Metempsychose zwischen beiden ist:

Isn't that how it's supposed to end? You tell me the story, and then we say goodbye. You know it already, Blue. Don't you understand that? You know the story by heart. Then why did you bother in the first place? Don't ask stupid questions. And me - what was I there for? Comic relief? No, Blue, I've needed you from the beginning. If it hadn't been for you, I couldn't have done it. Needed me for what? To remind me of what I was supposed to be doing. Every time I looked up, you were there, watching me, following me, always in sight, boring into me with your eyes. You were the whole world to me, Blue, and I turned you into my death. You're the one thing that doesn't change, the one thing that turns everything inside out. (G, 193/194)

Black gibt vor, Blue von Anfang an gebraucht zu haben. Die Aussage, ohne ihn hätte er es nicht tun können, könnte für die versuchte Transzendenz stehen. Im Gegensatz zu *City of Glass* und *The Locked Room* verwendet Auster in *Ghosts* keine Anführungszeichen in der wörtlichen Rede. Dadurch verschwimmen die Redeanteile von Black und Blue, was ihre Metempsychose auch formal zum Ausdruck bringt. Da die Anführungszeichen fehlen, ist nicht ganz gesichert, ob Blue die Frage ‚Wozu haben Sie mich gebraucht?‘ stellt. Wenn dies jedoch der Fall ist, wäre die Antwort ‚Um mich an das zu erinnern, was ich zu tun hatte.‘ In diesem Fall hätte Black die Beschattung bemerkt, und Blue wäre dadurch seine Verbindung zum »Experienced Space«. Black will Blue soweit instrumentalisieren, dass er seinem Tod herbeiführen

⁴²⁵ Z. Bauman, *Postmoderne Ethik*, 132.

⁴²⁶ L. Groening, *Die lautlose Stimme der einen Hand*, 55.

soll. Die Transzendenz steht also in Verbindung zum Tod, was im weiteren Verlauf der Interpretation noch deutlicher wird. Der letzte Satz, ‚Sie sind das Eine, das alles von innen nach außen kehrt‘, ist schwer einzuordnen, zumal er der in dieser Arbeit verwendeten Vorstellung Foucaults vom Innen als Faltung des Außen widerspricht. Möglicherweise könnte dieser Satz auf Blues Funktion als Verbindung zum »Experienced Space« hinweisen, denn Black hat sich durch seinen Rückzug in das abgeschiedene Zimmer tief in den »Imagined Space« verstrickt, aus dem es offenbar keine einfache Rückkehr gibt. Wenn am Ende das Außen steht, dann kann damit nicht der wiedererreichte »Experienced Space« gemeint sein, sondern eher der Tod, der das Subjekt ein für alle Mal aus der labyrinthischen Verstrickung in seiner eigenen oberflächlichen Räumlichkeit zurückholt.

Für den Ich-Erzähler des Romans *The Locked Room* scheint der Akt des transzendenten Überschreitens möglich zu sein: „My true place in the world, it turned out, was somewhere beyond myself, and if that place was inside me, it was also unlocatable. This was the tiny hole between self and not-self, and for the first time in my life I saw this nowhere as the exact centre of the world” (LR, 232). Im Sinne der Transzendenz als abstrakter Ausdruck für etwas, wonach der Mensch sich richten soll, statt sich nach sich selbst zu richten, mutmaßt der Ich-Erzähler, dass sein wahrer Platz in der Welt irgendwo jenseits seines eigenen Ichs liegt. Selbst wenn dies falsch ist und der wahre Platz sich doch in ihm befindet, so bleibt er auch dort unbestimmbar. Der Ich-Erzähler kann sich nicht in dem Glück sonnen, ein Zentrum auszumachen, denn das Nirgendwo kann keines sein. Somit besitzt er keine zentrierte Subjektivität und damit kein Mittel, um auf einem linearen Weg eine sinnstiftende Transzendenz zu erreichen. Infolgedessen wird sein Versuch der Transzendenz in pessimistischer Weise mit der Dunkelheit in Verbindung gebracht: „Something monstrous was happening, and I had no control over it anymore. The sky was growing dark inside – that much was certain; the ground was trembling. I found it hard to sit still, and I found it hard to move. From one moment to the next, I seemed to be in a different place, to forget where I was” (LR, 290). Dem Ich-Erzähler ist nicht alles gewiss. Insofern besteht eine perzeptive Unsicherheit. Als Folge wird der Himmel in ihm dunkel; Elemente des »Experienced Space« verlagern sich in den »Imagined Space«. Der bebende Boden begleitet den transzendentalen Übergang, und von einem Augenblick zum nächsten wähnt sich der Ich-Erzähler an einem anderen Ort. Foucault spricht diesbezüglich von »Other Spaces«,⁴²⁷ bei Auster ist in ähnlicher Weise von »different space« die Rede, ein Indiz, dass der Ich-Erzähler durch seine Transzendierung im heterotopischen »Imagined Space« angekommen ist; die Hypothese von der Nähe zwischen Transzendenz und Heterotopie scheint sich zu bestätigen.

Bisweilen hat es den Anschein, als wenn die Protagonisten glauben, die Wahrheit an einem anderen Ort verbalisieren zu können. Lacan hat allerdings davor ge-

⁴²⁷ Vgl. Seite 84 dieser Arbeit.

warnt, „Wahrheit bündig auszusprechen, *le vrai du vrai* sagen zu wollen, denn das Ergebnis sei allemal enttäuschend. Nur als unendlich verschobenes Versprechen einer Annäherung sei etwas an der Wahrheit erfahrbar zu machen.“⁴²⁸ Unter diesem Gesichtspunkt wäre es verständlich, warum die Protagonisten durch den Versuch der Transzendenz nicht zur absoluten Wahrheit gelangen, sondern negative Erfahrungen machen, so wie Anna Blume im Roman *In the Country of Last Things*:

It is deep into the night now, and the wind is blowing through the cracks in the house. Everyone else is asleep, and I am sitting downstairs in the kitchen, trying to imagine what is ahead of me. I cannot imagine it. I cannot even begin to think of what will happen to us out there. Anything is possible, and that is almost the same as nothing, almost the same as being born into a world that has never existed before. Perhaps we will find William after we leave the city, but I try not to hope too much. The only thing I ask for now is the chance to live one more day. This is Anna Blume, your old friend from another world. Once we get to where we are going, I will try to write to you again, I promise. (CLT, 187/188)

Anna ist alleine im »Imagined Space« angekommen. Draußen ist es tiefe Nacht. Während alle anderen schlafen, sitzt sie in der Küche und denkt an ihre bevorstehende Flucht aus der dem Untergang geweihten Stadt. Diese Flucht ist aber weniger eine aus dem materiellen Alltagsraum der eschatologischen Großstadt. Es scheint sich vielmehr um einen transzendenten Übergang zu handeln, denn Anna spricht davon, in eine neue Welt hineingeboren zu werden, die vorher noch nicht existiert hat. Wenn sie sich nicht ansatzweise denken kann, was draußen geschehen wird, dann steht das Außen für die erreichte Transzendenz. Das Subjekt soll aus sich heraus nach außen gezogen werden, wo es, wie im Fall des Ich-Erzählers aus dem Roman *The Locked Room*, neben sich steht. Allerdings macht Annas Versuch der Transzendenz sie nicht glücklich, denn sie hofft lediglich, noch einen Tag leben zu können, womit die Transzendenz erneut in die Nähe des Todes gerückt wird. „Auster frequently uses death as an image of release and of transcendence.“⁴²⁹ Das zeigt sich an weiteren Textstellen, etwa bei Ben Sachs im Roman *Leviathan*:

I was a dead man falling through the air, and even though I was technically still alive, I was dead, as dead as a man who's been buried in his grave. I don't know how else to put it. Even as I fell, I was already past the moment of hitting the ground, past the moment of impact, past the moment of shattering into pieces. I had turned into a corpse, and by the time I hit the clothesline and landed in those towels and blankets, I wasn't there anymore. I had left my body, and for a split second I actually saw myself disappear. (L, 117)

Kreutzer untersucht das Fenstermotiv für New York und kommt zu dem Schluss, dass „die thematische Relevanz des Motivs [...] nicht selten durch variationsreiche Adaptation oder markante Plazierung (Romaneingang oder -schluß, Leitmotiv, Mo-

⁴²⁸ P. Bürger, *Das Verschinden des Subjekts*, 217.

⁴²⁹ T. Woods, „Urban Space and the Postmodern“, 124.

nologeinlage, Höhepunkt) hervorgehoben [wird].“⁴³⁰ Im Roman *Leviathan* ist der Fenstersturz ein wichtiges Leitmotiv, das thematisch zur Transzendenz führt. Sachs empfindet den Moment des Sturzes vom Balkon so, als würde er seinen Körper verlassen. Er sieht sich, wie er herunterfällt und zerschmettert am Boden liegt. In dieser Trennung von Körper und Geist manifestiert sich seine dezentrierte Subjektivität. Somit verhilft der Sturz Sachs zu einer transzendenten Erfahrung, bei der der Akt des Überschreitens zugelassen wird. Für den Bruchteil einer Sekunde sieht er sich selbst verschwinden. Was das Verschwinden des Subjekts am Ende der postmodernen Odyssee bedeutet, wird noch zu klären sein. Im Fall von Sachs ist es auf alle Fälle nur temporär, da nur vom Bruchteil einer Sekunde die Rede ist, womit die Transzendenz nicht endgültig ist.

Auch im Roman *The Music of Chance* steht die Transzendenz unter dem Vorzeichen des Todes. Als Nashe seine Spielschulden abgearbeitet hat, lädt ihn der Verwalter Murks zu ein paar Drinks ein. Auf dem Rückweg lässt er Nashe ans Steuer des roten Saab, den dieser nach der verlorenen Pokerpartie an die beiden Millionäre abtreten musste. Auf der verschneiten Landstraße erfüllt Nashe seine Todeswünsche, indem er geradewegs auf ein entgegenkommendes Fahrzeug zuhält:

The sudden silence came as a jolt to Nashe, and he automatically turned to the old man and told him to mind his own business. When he looked at the road again a moment later, he could already see the headlight looming up at him. It seemed to come out of nowhere, a cyclops star hurtling straight for his eyes, and in the sudden panic that engulfed him, his only thought was that this was the last thought he would ever have. There was no time to stop, no time to prevent what was going to happen, and so instead of slamming his foot on the brakes, he pressed down even harder on the gas. He could hear Murks and his son-in-law howling in the distance, but their voices were muffled, drowned out by the roar of blood in his head. And then the light was upon him, and Nashe shut his eyes, unable to look at it anymore. (MC, 216/217)

Nashe sieht das Licht wie einen Zyklopienstern, was an einen transzendenten Übergang erinnert. Doch die Scheinwerfer bedeuten keine mystische Erleuchtung. Nashe überfällt eine jähe Panik. Trotzdem kommt ihm der Tod nicht ungelegen. “Death is the first step toward resurrection. Since this life given us by another is invalid, descent into hell is the only way to reclaim an authentic existence [...]”⁴³¹ Nicht die glückliche Transzendenz steht am Ende der postmodernen Odyssee, sondern der Abstieg in die Hölle als einzige Möglichkeit, eine authentische Existenz zurückzugewinnen, die offenbar mit der Entstehung einer Subjektivität als oberflächlicher Raum verlorengegangen ist. Auch am Ende des Romans *Timbuktu* ist die Verbindung zwischen der versuchten Transzendenz und dem Tod offensichtlich:

⁴³⁰ E. Kreutzer, *New York in der zeitgenössischen amerikanischen Erzählliteratur*, 97.

⁴³¹ P. Bruckner, “Paul Auster, or The Heir Intestate”, 28.

And so it happened, on that resplendent winter morning in Virginia, that Mr. Bones, a.k.a. Sparkatus, sidekick of the late poet Willy G. Christmas, set out to prove that he was a champion among dogs. Stepping off the grass onto the eastbound shoulder of the highway, he waited for a break in the traffic, and then he began to run. Weak as he was, there was still some spring left in his legs, and once he hit his stride, he felt stronger and happier than he had felt in months. He ran toward the noise, toward the light, toward the glare and the roar that were rushing in on him from all directions. With any luck, he would be with Willy before the day was out. (T, 180/181)

Der Tod seines exzentrischen Herrchens Willy Gurevitch löst beim Hund Mr. Bones eine postmoderne Odyssee aus. Er kommt bei einer wohlhabenden Vorstadt-familie unter, wo er sich vom Straßenköter zum Schoßhund entwickeln soll und krank wird. Ähnlich wie Nashe begibt sich Mr. Bones auf den Highway und rennt am tödlichen Abgrund tanzend den Fahrzeugen entgegen. Ihre Lichter könnten die Erleuchtung beim Versuch der Transzendenz symbolisieren. Mr. Bones, von seiner Krankheit geschwächt, mobilisiert seine letzten Kräfte für den transzendenten Übergang. Er fühlt sich glücklich, aber dieses Glück ist nicht das einer gelungenen Transzendenz, sondern das des sich erfüllenden Todeswunsches. Insofern heißt der letzte Satz des Romans ‚Mit ein bisschen Glück würde er bei Willy sein, noch bevor der Tag zu Ende war.‘

Die postmoderne Odyssee ist hinsichtlich der Subjektivierung eine Tour de force. Erst in gefährlicher Nähe zum Abgrund glauben die Protagonisten, ihre Subjektivität konstituieren zu können. Dieser Abgrund befindet sich im »Imagined Space«, zu den sich die Protagonisten gewaltsam Zutritt verschaffen, um dort den transzendenten Übergang zu versuchen. Insofern mündet die postmoderne Odyssee in einen Versuch der Transzendenz, der narzisstisch geprägt ist, weil Selbsterkenntnis und Gefahrensuche in einer zwingenden Verbindung stehen. Deshalb könnte man von einem »transzendentalen Narzissmus« oder wie Bauman von einer »Diesseits-ekstase« sprechen:

Ich behaupte, der postmoderne Druck hat die Suche nach Grenzerfahrungen nicht nur intensiviert, sondern sie auch gleichzeitig von religiös gefärbten Interessen und Belangen abgekoppelt; er hat diese Suche privatisiert. [...]. [Das] ganzheitliche Erleben hat die postmoderne Kultur in Reichweite jedes einzelnen gerückt: Sie stellt es jedem Menschen als realistisches Ziel und zu erreichendes Ergebnis seines individuellen Selbsttrainings in Aussicht und erblickt es nun in einem ganz der Kunst hemmungslosen Konsumverhaltens gewidmeten Leben. Was die postmoderne Strategie der Grenzerfahrungen allerdings von der religiös motivierten unterscheidet, ist - weit davon entfernt, die angebliche menschliche Unzulänglichkeit und Schwäche zu zelebrieren - ihr Appell an die volle Entwicklung seelischer und körperlicher Ressourcen und ihre Unterstellung eines unbegrenzten menschlichen Vermögens.

An Weber anknüpfend könnte man die postmoderne Laienversion der Grenzerfahrung eine *Diesseitsekstase* nennen.⁴³²

Für ihre Diesseitsekstase einschließlich der Illusion eines unbegrenzten menschlichen Vermögens versuchen einige Protagonisten Andere zu instrumentalisieren. Das ist jedoch nicht möglich, weil es das dezentrierte Subjekt selbst ist, das sich beim Versuch der Transzendenz im Wege steht. In einem *Circulus vitiosus* ist es selbst das wachsende Hindernis, das es zu beseitigen versucht. Für eine glückliche Transzendenz wäre eine zentrierte Subjektivität erforderlich, bei der sich die Protagonisten linear entwickeln und auf diese Weise den transzendenten Übergang vollziehen. Stattdessen verstricken sie sich hoffnungslos im »Imagined Space«, wo sich eine Subjektivität als oberflächlicher Raum herausbildet, die ihrem Wesen nach labyrinthisch ist. Diese rhizomatische Subjektivität widerspricht grundsätzlich dem linearen Akt der Transzendenz. Folglich wird der Akt des Überschreitens zwar zugelassen, jedoch ohne dass dabei ein transzendenter Sinn gefunden wird. Aus diesem Transzendenzproblem scheint es nur einen Ausweg zu geben. Das Subjekt muss aus sich selbst wieder herausgezogen werden, am besten, indem es in den »Experienced Space« zurückgelangt, doch das ist im rhizomatischen Netzwerk der postmodernen Odyssee nicht ohne weiteres möglich. Der Tod ist die einzige Möglichkeit, das Subjekt aus seiner eigenen labyrinthischen Verstrickung in eine Subjektivität als oberflächlicher Raum wieder herauszuziehen. Darum steht die Transzendenz in Verbindung mit dem Tod. Ähnlich wie bei Kafka könnte nur der Ansturm gegen diese letzte irdische Grenze der Transzendenz einen Sinn geben.⁴³³ Somit steht nicht die glückliche Transzendenz am Ende der postmodernen Odyssee, sondern der Abstieg in die Hölle als einzige Möglichkeit, eine authentische Existenz zurückzugewinnen, welche durch das Ende der zentrierten Subjektivität und ihrer linearen Entwicklung verloren gegangen ist. Der Tod ist eine Möglichkeit, die postmoderne Odyssee zu Ende zu bringen. Ihre Rhizomatik offeriert jedoch noch eine weitere Möglichkeit, nämlich das Versanden der Transzendenz in die Immanenz, was letztlich zum Verschwinden des Subjekts führen würde.

⁴³² Z. Bauman, *Unbehagen in der Postmoderne*, 319/320.

⁴³³ R. Safranski, *Das Böse*, 243/244.

2.3.5 Das Versanden in der Immanenz

Beim Versuch der Transzendenz soll das Subjekt aus sich herausgezogen werden, damit es jenen »anderen« Ort erreicht, der möglicherweise heterotopisch ist und mehr repräsentiert als das bloß Menschliche, wo sich der Mensch nur nach sich selbst richtet, wie Safranski definiert.⁴³⁴ Das vorige Kapitel hat jedoch gezeigt, dass der Tod die einzige Möglichkeit ist, das Subjekt aus seiner Verstrickung in den »Imagined Space«, wo die Transzendenz geschehen soll, herauszuziehen. Nur in dieser Hinsicht wird der Akt des transzendenten Überschreitens in der postmodernen Odyssee zugelassen. Der »andere« Ort aber leer bleibt, weil der Tod kein explizites transzendentes Ziel ist. Da das Subjekt nicht konstruktiv aus sich herausgezogen werden kann, verbleibt es in sich und die Transzendenz versandet in der Immanenz. Das folgende labyrinthische Verirren des Subjekts in seiner eigenen Immanenz steht in einer Einheit mit dem Aufblähen des »Imagined Space« und der Entwicklung der Subjektivität zu einem oberflächlichen Raum. Alles zusammen führt zum Verschwinden des Subjekts. So lautet die grundsätzliche Annahme in diesem Kapitel.

Sie lässt sich jedoch differenzieren, wenn man den allgemeinen Wortsinn des Adjektivs »immanent« hinzuzieht. Es bedeutet »innewohnend«, »in etwas enthalten«, »inbegriffen sein«, »in der Sache liegend« und »in einem bestimmten Bereich eingeschlossen«, also »innerweltlich«. Dieser Bedeutungsbereich harmoniert mit dem Teil der zentralen Hypothese dieser Arbeit, wonach die Protagonisten im »Imagined Space« eingeschlossen werden und sich dort verirren, weil sich diese Raumdimension gegenüber den anderen überproportional aufbläht. »Immanent« bedeutet aber auch innerhalb der Grenzen der Erfahrung zu bleiben, ein Aspekt, den Hersch in Hinblick auf die Philosophie Kants hervorhebt,⁴³⁵ was aber hinsichtlich der Romane Austers kompliziert ist, denn auf der postmodernen Odyssee kehren die Protagonisten in sich, verbleiben aber nicht innerhalb der Grenzen der Erfahrung, weil sich ihre gesicherte Wahrnehmung im »Perceived Space« auflöst. Dieser Aspekt deutet an, dass sich Auster nicht einfach auf ein antagonistisches Schema Transzendenz (Modernismus) versus Immanenz (Postmodernismus) reduzieren lässt.

Zunächst werden zwei Textstellen interpretiert, die zeigen, dass der Versuch der Transzendenz wie eine verhinderte Teichoskopie ist und der andere, immanente Ort auch für den Leser leer bleibt. Dann folgen vier Textstellen, in denen sich die Protagonisten zwar eine transzendente Erlösung im »Imagined Space« erhoffen, ihr Versanden in der Immanenz jedoch immer offensichtlicher wird.

Im Roman *City of Glass* folgt Quinn Professor Stillman auf seinem Gang durch die Großstadt. "What Stillman did on these walks remained something of a mystery

⁴³⁴ Vgl. Seite 166 dieser Arbeit.

⁴³⁵ J. Hersch, *Das philosophische Staunen*, 191.

to Quinn. He could, of course, see with his own eyes what happened, and all these things he dutifully recorded in his red notebook. But the meaning of these things continued to elude him” (CG, 58). Mit einer scheinbar festen Wahrnehmung protokolliert Quinn alles, was Stillman macht. Doch er ist kein klassischer Detektiv.

The classical, metaphysical scientist and detective relied on the linearity and causality of events in time and space, on the stable identity of his objects of observation. Quinn, anti-detective, however, is faced with his own version of the Heisenberg Uncertainty Principle, of the impossibility to determine both the *position* and the *momentum* of a particle: Quinn cannot follow Stillman and take notes simultaneously without losing track of him or producing an illegible palimpsest.⁴³⁶

Quinn ist nicht wirklich an einer kriminalistischen Lösung seines Falles interessiert. Die Leidenschaft, die er entwickelt, und der Zwang zum Weitermachen dienen primär seiner Selbsterkenntnis. Doch wenn alles, was Stillman auf seinen Gängen unternimmt, für ihn ein Geheimnis bleibt und ihm die Bedeutung von alledem entgeht, dann erreicht Quinn, Stillman instrumentalisierend, dieses Ziel nicht. Im Sinne der Heisenbergschen Unschärferelation kann er nicht zugleich die postmoderne Odyssee Stillmans und seinen eigenen Standpunkt bestimmen. Darum muss sein Versuch, sich durch eine Adoption der Odyssee Stillmans zu transzendieren, notgedrungen in eine Immanenz versanden, die den »Imagined Space« zu einem Labyrinth macht. Quinns Unvermögen, in Stillmans Tun eine finale Bedeutung zu erkennen, legt den Gedanken nahe, dass es bei der postmodernen Odyssee mehr auf die vergebliche Mühe, die die Protagonisten entwickeln, ankommt, ein Gedanke, der auf Žižek zurückgeht:

Das Reale als Unmögliches kann nur gezeigt (wiedergegeben) werden als das Scheitern des Prozesses, der darauf abzielte, es zu bezeichnen . . . Vielleicht eröffnet uns das einen neuen Zugang zur Phänomenologie, neu definiert als die Beschreibung der Arten und Weisen, wie das Scheitern (das Verfehlen) der Symbolisation, die nicht bezeichnet werden kann, *sich selbst zeigt*. Darüber hinaus ist dies vielleicht der Weg, auf dem wir Hegels Bestimmung der Kunst als das (sinnliche) Scheinen, das heißt sich zeigen der Idee lesen sollten: was in der Kunst erscheint, was Kunst also demonstriert, ist das Scheitern der Idee, sich selbst unmittelbar zu bezeichnen.⁴³⁷

Während Quinn Stillman folgt, ohne einen Sinn zu finden, gibt Blue im Roman *Ghosts* vor, zu einer Einsicht zu gelangen. “He reads the story right through, every word of it from beginning to end. By the time he finishes, dawn has come, and the room has begun to brighten. He hears a bird singing, he hears footsteps going down the street, he hears a car driving across the Brooklyn Bridge. Black was right, he says to himself. I knew it all by heart” (G, 195). Blue liest Blacks Geschichte vom Anfang bis zum Ende. Als er fertig ist, nimmt er jedes Detail seiner Umgebung wahr, das

⁴³⁶ B. Herzogenrath, *An Art of Desire*, 51.

⁴³⁷ S. Žižek, *Das Unbehagen im Subjekt*, 92/93.

Singen eines Vogels, Schritte auf der Straße und einen Wagen auf der Brooklyn-Brücke. Auch wenn sich Blues Wahrnehmung verfeinert zu haben scheint, so sind es letztlich nur Marginalien, die er perzeptiert. Inwiefern sein Versuch versandet, sich durch die Metempsychose mit seinem Widersacher Black zu transzendieren, bleibt in dieser Textstelle offen. Was jedoch den Leser anbetrifft, so erschließt sich ihm kein Sinn. Blue meint zwar, alles zu verstehen, aber seine Einsichten werden dem Leser vorenthalten. Insofern ist Blues Erkenntnis am Ende seiner postmodernen Odyssee wie eine verhinderte Teichoskopie, die denjenigen davon ausschließt, der die Odyssee nicht selbst wagt.

Weder Quinn noch Blue gelingt es, sich in transzendenter Weise aus sich selbst herauszuziehen. Auch für den Leser der Romane bleibt der transzendente Ort ein leeres Versprechen. Andere Protagonisten erhoffen sich ebenfalls eine transzendente Erlösung im »Imagined Space«, aber ihr Versanden in der Immanenz wird immer offensichtlicher. Am Beispiel von Marco Fogg, dem Protagonisten des Romans *Moon Palace*, wird dies deutlich:

For a short time after that, I lived in a state of nearly perfect calm. My apartment was bare now, but rather than discourage me as I had thought it would, this emptiness seemed to give me comfort. I am quite at a loss to explain it, but all of a sudden my nerves became steadier, and for the next three or four days I almost began to recognize myself again. It is curious to use such a word in this context, but for that brief period following the sale of Uncle Victor's last books, I would even go so far as to call myself happy. Like an epileptic on the brink of a seizure, I had entered that strange half-world in which everything starts to shine, to give off a new and astonishing clarity. (MP, 31)

Die leere Wohnung zeugt von Foggs Versuch, sich auf das Wesentliche zu beschränken. Die Folge ist eine Art kontemplativer Zustand, in dem sich seine Nerven beruhigen. Die Hoffnung, sich wieder selbst zu erkennen, könnte im positiven Fall als Rückkehr zu einer zentrierten Subjektivität oder als gelungene Transzendenz gedeutet werden, die der Entdeckung eines außerordentlichen Ortes gleichkommt, wie ihn Perec beschreibt und zugleich anzweifelt:

Ich möchte, daß es dauerhafte, unbewegliche, unantastbare, unberührte und fast unberührbare, unwandelbare, verwurzelte Orte gibt; Orte, die Empfehlungen wären, Ausgangspunkte, Quellen: Meine Heimat, die Wiege meiner Familie, das Haus, in dem ich geboren worden wäre, der Baum, den ich hätte wachsen sehen, (den mein Vater am Tag meiner Geburt gepflanzt hätte), der Speicher meiner Kindheit, gefüllt mit intakten Erinnerungen... Solche Orte gibt es nicht, und weil es sie nicht gibt, wird der Raum zur Frage, hört auf, eine Gewißheit zu sein, hört auf eingegliedert zu sein, hört auf, angeeignet zu sein. Der Raum ist ein Zweifel: ich muß ihn unaufhörlich abstecken, ihn bezeichnen; er gehört niemals mir, er wird mir nie gegeben, ich muß ihn erobern.⁴³⁸

⁴³⁸ G. Perec, *Träume von Räumen*, 114.

Da Ruhe und Selbsterkenntnis nur fast vollkommen sind, eine Einschränkung, die auf das Versanden der Transzendenz in die Immanenz hindeutet, scheint Fogg einen solchen außerordentlichen Ort nicht gefunden zu haben. "The process of truth finding and meaning making [...] is never brought to closure."⁴³⁹ Dementsprechend bezeichnet Fogg den »Imagined Space«, in dem er sich befindet, als eine seltsame Halbwelt, was zeigt, dass er ihn nicht erfasst. Vor dem Hintergrund dieser Desorientierung wird verständlich, warum sein Glück mit dem Anfall eines Epileptikers verglichen wird. Somit steht auch das Leuchten, das eine gelungene Transzendenz auszeichnet, unter einem pathologischen Vorzeichen.

Auch Willy Gurevitch und sein Hund Mr. Bones erhoffen sich eine transzendente Erlösung, die aber in Wirklichkeit ein Versanden in der Immanenz darstellt, ein Prozess, der im »Imagined Space« geschieht, der durch den Namen »Timbuktu« symbolisiert wird:

Once your soul had been separated from your body, your body was buried in the ground and your soul lit out for the next world. Willy had been harping on this subject for the past several weeks, and by now there was no doubt in the dog`s mind that the next world was a real place. It was called Timbuktu, and from everything Mr. Bones could gather, it was located in the middle of a desert somewhere, far from New York or Baltimore, far from Poland or any other city they had visited in the course of their travels. At one point, Willy described it as 'an oasis of spirits.' At another point he said: 'Where the map of this world ends, that`s where the map of Timbuktu begins.' In order to get there, you apparently had to walk across an immense kingdom of sand and heat, a realm of eternal nothingness. It struck Mr. Bones as a most difficult and unpleasant journey, but Willy assured him that it wasn`t, that it took no more than a blink of an eye to cover the whole distance. And once you were there, he said, once you had crossed the boundaries of that refuge, you no longer had to worry about eating food or sleeping at night or emptying your bladder. You were at one with the universe, a speck of antimatter lodged in the brain of God. Mr. Bones had trouble imagining what life would be like in such a place, but Willy talked about it with such longing, with such pangs of tenderness reverberating in his voice, that the dog eventually gave up his qualms. *Timbuktu*. By now, even the sound of the word was enough to make him happy. (T, 48)

Willys Ansicht, die Seele könne aus dem Körper schweben, deutet an, dass er den Akt des Überschreitens für möglich hält. Mr. Bones glaubt seinem Herrchen in der Annahme eines transzendenten Ortes namens »Timbuktu«, wo man sich keine Sorge um das Essen und die Verdauung zu machen braucht und eins mit dem Universum wird. Da es Mr. Bones jedoch schwer fällt, sich das Leben an einem solchen Ort vorzustellen, könnte man das Schweben der Seele auch als oberflächliches Dahintreiben des dezentrierten Subjekts interpretieren, was eine finale Transzendenz ausschließt und das immanente Versanden im »Imagined Space« nahe legt. Genau

⁴³⁹ H. Schier, *Going Beyond*, 199.

wie bei China am Ende des Romans *Ghosts* (G, 195/196) kann die Lage Timbuktus nicht in einem geographischen Gitternetz bestimmt werden; es fange dort an, wo die Weltkarte aufhöre. Um es zu erreichen müsse man durch ein riesiges Land voller Sand und Hitze reisen, durch ein Reich des ewigen Nichts. Timbuktu als äußerste Bastion menschlicher Sesshaftigkeit am Südrand der Sahara in Mali könnte so die äußerste Bemühung des Subjekts symbolisieren, sich auf seiner rhizomatischen postmodernen Odyssee selbst zu finden, aber da die Reise durch die Wüste führt, könnten sich Willy und Mr. Bones im »Imagined Space« verirren.

Der Protagonist des Romans *Mr. Vertigo*, Walt Rawley, ist ein Leviator; Meister Yehudi hat ihm das berührunglose Schweben des Körpers beigebracht und damit die Welt wieder verzaubert, was Bauman als Eigenschaft der Postmoderne kennzeichnet, nachdem die Moderne darum gekämpft hätte, die Welt zu entzaubern.⁴⁴⁰

Presently I grew still, almost tranquil, and bit by bit a sense of calm spread through me, radiating out among my muscles and oozing toward the tips of my fingers and toes. There were no more thoughts in my head, no more feelings in my heart. I was weightless inside my own body, floating on a placid wave of nothingness, utterly detached and indifferent to the world around me. And that's when I did it for the first time - without warning, without the least notion that it was about to happen. Very slowly, I felt my body rise off the floor. (V, 62)

Weder Gedanken noch Gefühle scheinen Walt an der mit dem Fliegen verbundenen Transzendenz zu hindern. Er ist still, fast heiter und fühlt sich gelassen. Da Auster jedoch als postmoderner Autor gelten kann, ist es fraglich, ob Walt wirklich einen transzendenten Ort erreicht.

Postmodernism carries no promise of liberation – of a society free of domination. Postmodernism gives up the modernist idol of human emancipation in favor of deconstructing false closure, prying open present and future social possibilities, detecting fluidity and porousness in forms of life where hegemonic discourses posit closure and a frozen order. The hope of a great transformation is replaced by the more modest aspiration of a relentless defense of immediate, local pleasures and struggles for justice.⁴⁴¹

So könnte Walts Heiterkeit im Prinzip auch als narzisstische Sucht nach unmittelbarem Vergnügen und nicht als glückliche Transzendenz aufgefasst werden. Im Sinne der zentralen Hypothese bedeutet das Emporsteigen des Körpers aber auch das Verlassen des »Experienced Space«, zumal Walt eine Gleichgültigkeit gegenüber der Welt um sich herum entwickelt. Mit dem Verlassen des alltäglichen Erfahrungsraumes treibt Walts Subjektivität oberflächlich dahin, denn er bewegt sich auf einem friedlichen See des Nichtseins, das heißt, losgelöst von den zentrierenden Bindungen einer alltäglichen Existenz, deren Gegenteil eine immanente Welt im Subjekt wäre. Dementsprechend heißt es auch, Walt sei schwerelos in seinem eigenen Körper. Dass

⁴⁴⁰ Z. Bauman, *Postmoderne Ethik*, 55.

⁴⁴¹ S. Seidman, "The End of Sociological Theory", 119/120.

er im aufgeblähten, immanenten »Imagined Space« herumirrt, belegt der weitere Verlauf des Plots beziehungsweise der postmodernen Odyssee, etwa seine Fahrt durch die hyperreale Wüste Arizonas oder seine märchenhafte Karriere in der Unterwelt Chicagos.

Im Roman *Moon Palace* erklärt Thomas Effing seinem Neffen Marco Fogg, wie man sich selbst erkennt. "We find ourselves only by looking to what we're not" (MP, 154). Im Roman *City of Glass* zielt eine Eintragung Quinns in sein rotes Notizbuch in die gleiche Richtung und impliziert, dass das Versanden der Transzendenz in die Immanenz zum Verschwinden des Subjekts führt: "Baudelaire: Il me semble que je serais toujours bien la ou je ne suis pas. In other words: It seems to me that I will always be happy in the place where I am not. Or, more bluntly: Wherever I am not is the place where I am myself. Or else, taking the bull by the horns: Anywhere out of the world" (CG 110). Quinn denkt darüber nach, wie man glücklich werden kann. Er kommt zu dem Ergebnis, dass man immer dort glücklich ist, wo man nicht ist. Demnach kann man im »Experienced Space« nicht glücklich werden, denn seine Diesseitsbezogenheit verschafft dem Subjekt die Gewissheit, dass es dort wirklich existiert. Um dort zu sein, wo das Subjekt nicht ist, muss es also den »Experienced Space« verlassen und sich auf der postmodernen Odyssee transzendieren, ein Gedanke, der im Prinzip auf Lacan zurückgeht. "In contrast to those who say 'I think, therefore I am' Lacan asserts: 'I think where I am not, therefore I am where I do not think'".⁴⁴² Quinns Bemerkung, man müsse außerhalb der Welt sein, zeugt zwar von seinem transzendenten Streben, doch auch nach Lacan würde er im »Experienced Space« niemals außerhalb der Welt gelangen, denn er ist dort zum Denken gezwungen. Quinn kann den alltäglichen Erfahrungsraum also nur verlassen, wenn er beginnt, ihn anders wahrzunehmen und wenn er auf die zentrierenden Bindungen des »Experienced Space« hinsichtlich der Subjektivierung verzichtet. Im Sinne der zentralen Hypothese und der Terminologie Foucaults kann Quinn aber nicht einfach den alltäglichen Erfahrungsraum verlassen. Grund dafür ist, dass die postmoderne Odyssee offenbar als Faltung des Außen zum Innen definiert werden kann. Dadurch entsteht der immanente »Imagined Space«, der sich als extreme Faltung labyrinthisch aufbläht, so dass das Subjekt, welches zu einem eigenen oberflächlichen Raum geworden ist, dort verschwindet. Auf diese Weise ließe sich ein differenziertes Verständnis vom Verschwinden des Subjekts gewinnen.

⁴⁴² M. Sarup, *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, 9/12.

2.3.6 Das Verschwinden des Subjekts

In seinem Buch *Wieviel Wahrheit braucht der Mensch?* benutzt Safranski eine Geschichte aus China als Aufhänger, um in die Problematik des Verschwindens von Subjekten einzuführen:

[Sie] erzählt von einem Maler, der alt geworden war und einsam über der Arbeit an einem einzigen Bilde. Schließlich wurde es doch fertig. Er lud die verbliebenen Freunde ein. Sie umstanden das Bild: ein Park war darauf zu sehen, ein schmaler Weg zwischen Wiesen führte zu einem Haus auf der Anhöhe. Als die Freunde, fertig mit ihrem Urteil, sich dem Maler zuwenden wollen, ist der nicht mehr da. Sie blicken ins Bild: Dort geht er auf dem Weg die sanfte Anhöhe hinauf, öffnet die Tür des Hauses, steht einen Augenblick still, dreht sich um, lächelt, winkt noch einmal und verschwindet, sorgfältig die gemalte Tür hinter sich verschließend. Der Maler verschwindet in seinem Bilde wie in einem besseren Zuhause. Solche Einkehr bedeutet: sich von den anderen trennen. Für die Zurückbleibenden ist dieses Verschwinden eine Art Tod. Und doch erzählt diese Geschichte von einer Heimkehr und einer Ankunft. Da aber aus der Perspektive der Zurückgebliebenen erzählt wird, gibt es für das Glück der Heimkehr keine Sprache. Allenfalls könnte man auf dieses Bild hinweisen und sagen: Seht her, in diesem Bilde findet ihr die Sprache dieses Glücks. Man könnte das Motiv der Unsagbarkeit fortspinnen: Nachdem der Maler in seinem Bilde verschwindet, müsste nun auch das Bild selbst verschwinden. Zurück bleibt - eine Leere. Eine vollkommene Abwesenheit. Denken wir uns diesen Vorgang als ein Pulsieren, dann würde die Leere sich wieder mit dem Bild füllen und am Ende träte der Maler aus seinem Bild. Was könnte er erzählen? Wie war es dort drinnen?⁴⁴³

Ein derartiges Verschwinden des Subjekts konstatiert Safranski bei Rousseau, der die Freiheit, die ihn in die Welt schickt, dazu benutzt hätte, sich aus ihr zurückzuziehen.⁴⁴⁴ Am Ende habe Rousseau Selbstgespräche geführt, ein Anzeichen seines Verschwindens, das der postmodernen Problematik ähnelt. „Unter den Stichworten der Postmoderne ist das vom Tod des Subjekts vielleicht das beunruhigendste, scheint es doch das in Frage zu stellen, woran wir am meisten hängen, die Identität unseres Selbst.“⁴⁴⁵ Die narzisstische Weise, wie sich viele Protagonisten Austers mit sich selbst beschäftigen, durchdringt an zahlreichen Stellen die postmoderne Odyssee. Trotzdem führt sie zum Verschwinden des Subjekts. „Austers Bücher sind tiefgründige Hymnen an die Abwesenheit,“⁴⁴⁶ wie eine Textstelle aus dem Roman *Ghosts* beweist, die mit der Geschichte des chinesischen Malers vergleichbar ist:

⁴⁴³ R. Safranski, *Wieviel Wahrheit braucht der Mensch?*, 11/12.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, 31/32.

⁴⁴⁵ P. Bürger, *Das Verschwinden des Subjekts*, 197.

⁴⁴⁶ P. Auster und G. de Cortanze, *Die Einsamkeit des Labyrinths*, 34. Vgl. auch P. Auster, „The Art of Hunger“, 14/15.

But the story is not yet over. There is still the final moment, and that will not come until Blue leaves the room. Such is the way of the world: not one moment more, not one moment less. When Blue stands up from his chair, puts on his hat, and walks through the door, that will be the end of it. Where he goes after that is not important. For we must remember that all this took place more than thirty years ago, back in the days of our earliest childhood. Anything is possible, therefore. I myself prefer to think that he went far away, boarding a train that morning and going out West to start a new life. It is even possible that America was not the end of it. In my secret dreams, I like to think of Blue booking passage on some ship sailing to China. Let it be China, then, and we'll leave it at that. For now is the moment that Blue stands up from his chair, puts on his hat, and walks through the door. And from this moment on, we know nothing. (G, 195/196)

Ähnlich wie der chinesische Maler verschwindet Blue, indem er durch eine Tür geht und aus der Sicht derjenigen gerät, die nicht selbst die postmoderne Odyssee erfahren. Auf ihr scheint sich auf dem ersten Blick ein ähnliches Verschwinden des Subjekts zu vollziehen, wie es Safranski beschreibt. Die mit dem Verschwinden verbundene Trennung von anderen zeigt sich in der Auflösung der familiären Bindungen und im Rückzug in die Einsamkeit, die Nähe des Verschwindens zum Tod beweisen die gescheiterten Versuche der Transzendenz. Doch im Gegensatz zu Safranski, bei dem der Maler wieder aus seinem Bild heraustreten kann, ist die Rückkehr der Protagonisten Austers von ihren immanenten Abirrungen im »Imagined Space« nicht möglich. Daher ist zu fragen, ob das Verschwinden des Subjekts in den Romanen Austers nicht eine spezifischere Form besitzt, die es beispielsweise von dem Verschwinden Rousseaus unterscheidet.

Ein differenzierteres Verständnis vom Verschwinden des Subjekts ließe sich mit der Vermutung am Ende des letzten Kapitels gewinnen. Danach kann die postmoderne Odyssee als Faltung des Außen zum Innen definiert werden, die sich auf dem Weg der Protagonisten vom »Experienced« über den »Perceived« zum »Imagined Space« vollzieht. Letzterer bläht sich zum Labyrinth auf, so dass das Subjekt, inzwischen zu einem oberflächlichen Raum geworden, dort in sich verschwindet. Aus dieser Hypothese resultiert auch die Binnengliederung dieses Kapitels, in dem das Verschwinden des Subjekts vor dem Hintergrund der drei Raumdimensionen Lefebvres interpretiert wird. Im Detail ergibt sich der folgende Hypothesenkomplex: Bereits im »Experienced Space« erwägt das dezentrierte Subjekt in Verbindung mit dem Abbruch seiner linearen Entwicklung, eine neue Subjektivität anzunehmen. Doch es fühlt sich unbehaglich dabei, so dass die Dezentrierung bestehen bleibt. Das Subjekt wird gleichgültig gegenüber der Frage nach seiner Subjektivität, wodurch sein Verschwinden vorbereitet wird. Im »Perceived Space« schafft die instabil gewordene visuelle Wahrnehmung die perzeptiven Voraussetzungen für das Verschwinden. Der heterotopische »Imagined Space« ist auf der einen Seite ein offener, unbegrenzter Raum, so dass sich das Subjekt dort in immanenter Weise verirren kann. Gleichzeitig ist er geschlossen und wirkt wie ein Gefängnis. Dieser Widerspruch irritiert. Das

Subjekt entwickelt sich schließlich zu einem oberflächlichen, labyrinthischen Raum, in dem es verschwindet. Dabei verwechselt es auch den Versuch der Transzendenz mit dem Verschwinden seiner Subjektivität.

Vor dem Verschwinden des Subjekts verschwindet in den Romanen Austers die zentrierte Subjektivität, was es den Protagonisten zunächst einfacher macht, eine andere Subjektivität anzunehmen.

Und so geht es nicht mehr darum, wie man eine Identität entdeckt, erfindet, gestaltet, aufbaut (oder gar kauft), sondern wie man verhindert, daß sie zu eng sitzt und zu fest am Körper klebt. Eine gut genähte, durable Identität ist keine Errungenschaft mehr; sie wird zunehmend und sichtlich zu einer Belastung. *Der Angelpunkt der postmodernen Lebensstrategie ist nicht, eine Identität zu formulieren, sondern eine Festlegung zu vermeiden.*⁴⁴⁷

Im Roman *Ghosts* versucht Blue zwar, eine andere Identität zu erfinden. "It is midsummer, 1948. Finally mustering the courage to act, Blue reaches into his bag of disguises and casts about for a new identity" (G, 171). Er will sich verkleiden und so mit seinem Widersacher Black Kontakt aufnehmen. Seine zielgerichtete Planung erlaubt es, diese Situation im »Experienced Space« zu platzieren. Doch im übertragenen Sinne ist Blue bereit, seine eigene Subjektivität, die ihn zusammengehalten hat, aufzugeben und damit den alltäglichen Erfahrungsraum zu verlassen. Das bestätigt Baumanns Definition der postmodernen Lebensstrategie sowie Foucaults Annahme vom Verzicht auf ein Modell des Bewusstseins, welches erwirbt, fortschreitet und sich erinnert zugunsten eines Modells, das die Dispersion des Subjekts in den Mittelpunkt rückt.⁴⁴⁸ Anders als Blue erwägt der Ich-Erzähler des Romans *The Locked Room* nicht direkt, eine andere Subjektivität anzunehmen, aber es wird ihm unterstellt:

A strange story had been reported to me by Stuart Green the day before, and it was hard for me to stop thinking about it. According to Stuart, people were beginning to say that there was no such person as Fanshawe. The rumour was that I had invented him to perpetrate a hoax and had actually written the books myself. [...] I realized that once all of Fanshawe`s manuscripts had been published, it would be perfectly possible for me to write another book or two under his name – to do the work myself and yet pass it off as his. (LR, 235/236)

Es geht das Gerücht herum, dass der Ich-Erzähler Fanshawe erfunden hat. Dieses Gerücht ist so hartnäckig, dass er tatsächlich mit dem Gedanken spielt, Fanshawes Subjektivität anzunehmen. Indem er es erwägt, ein oder zwei Bücher unter dessen Namen zu schreiben, zeigt er die Bereitschaft, seine zentrierte Subjektivität aufzugeben. Diese Bereitschaft ist nicht ungefährlich und treibt ihn immer weiter in den labyrinthischen »Imagined Space« hinein, wie seine Alkoholexzesse in Paris (LR, 294ff) und seine unheimliche Begegnung mit Fanshawe in einem Bostoner Abbruch-

⁴⁴⁷ Z. Bauman, *Unbehagen in der Postmoderne*, 160. Vgl. auch H.-G. Vester, *Die Thematisierung des Selbst in der postmodernen Gesellschaft*, 200.

⁴⁴⁸ Vgl. Seite 130 dieser Arbeit.

haus (LR, 303ff) belegen. Etwas später erkennt der Ich-Erzähler jedoch, dass es nicht so einfach ist, die Subjektivität eines anderen anzunehmen:

We exist for ourselves, perhaps, and at times we even have a glimmer of who we are, but in the end we can never be sure, and as our lives go on, we become more and more opaque to ourselves, more and more aware of our own incoherence. No one can cross the boundary into another - for the simple reason that no one can gain access to himself. (LR, 247)

Der Ich-Erzähler stellt vernünftige Überlegungen zum gegenseitigen Verständnis von Subjekten an, weshalb er sich im »Experienced Space« befinden muss. Seine Erkenntnis, wir würden für uns selbst existieren und ahnen, wer wir seien, zeugt vom Zusammenhang zwischen dem Rückzug in die Einsamkeit und der Selbsterkenntnis, die letztlich nicht möglich ist. Wenn das Leben unter diesem Vorzeichen weitergeht und das Subjekt sich selbst immer undurchsichtiger wird, zeugt das von seinen immanenten Verirrungen. Die eigene Zusammenhangslosigkeit, eine Formulierung, die für die dezentrierte Subjektivität steht, bewirkt es auch, dass das Subjekt nicht die Grenze zu einem anderen überschreiten kann. Weder die hiermit angedeutete Transzendenz noch die Metempsychose, um eine andere Subjektivität anzunehmen, sind möglich. Der damit verbundene radikale Selbstverweis des Subjekts bereitet schließlich sein Verschwinden vor.

Bei Walt Rawley im Roman *Mr. Vertigo* kommt zur Problematik, die Subjektivität eines anderen anzunehmen, die Schwierigkeit hinzu, die alte zentrierte Subjektivität wiederzuerlangen. "Imagine waking up one morning to discover that you have a new face, and then imagine the hours you would have to spend in front of the mirror before you got used to it, before you could begin to feel comfortable with yourself again" (V, 66). Rawley stellt sich vor, was passiert, wenn man versucht, eine andere Subjektivität anzunehmen, womit es nach Foucault erneut nicht um die Synthese, sondern um die Dispersion des Subjekts geht.⁴⁴⁹ Diese scheint Rawley allerdings Unbehagen zu bereiten, denn er glaubt, dass man viele Stunden vor dem Spiegel verbringen muss, um wieder mit sich selbst kongruent zu werden. In seinem Buch *The Production of Space* stellt Lefebvre Überlegungen zur Metaphorik des Spiegels an. Indem er ihn als Oberfläche bezeichnet, tangiert er den postmodernen Subjektbegriff:

The mirror is a surface at once pure and impure, almost material yet virtually unreal; it presents the Ego with its own material presence, calling up its counterpart, its absence form – and at the same time its inherence in – this 'other' space. Inasmuch as its symmetry is projected therein, the Ego is liable to recognize itself in the other, but it does not in fact coincide with it: 'other' merely *represents* 'Ego' as an inverted image in which the left appears at the right, as a reflection which yet generates an extreme difference, as a repetition which trans-

⁴⁴⁹ Vgl. Seite 130 dieser Arbeit.

forms the Ego's body into an obsessing will-o'-the-wisp. Here what is identical is at the same time radically other, radically different – and transparency is equivalent to opacity.⁴⁵⁰

Nach Lefebvre schneiden sich »Experienced und Imagined Space« beim Blick in den Spiegel, der Rawleys räumlichen Standpunkt dazwischen kennzeichnet. Der Blick repräsentiert sowohl seine eigene materielle Präsenz als auch seine Nähe zum »anderen Ort«. Rawley muss sich in den Spiegel blickend mit dem anderen identifizieren, ohne sich ihm vollständig nähern zu können. In dieser Weise ist auch für ihn der Spiegel transparent und opak zugleich. Dadurch hinterlässt der Blick in ihn eine gewisse Heimatlosigkeit, durch die Rawley weder eine neue Subjektivität annehmen noch die alte wiedererlangen kann. So wird das Verschwinden der zentrierten Subjektivität letztlich zum Verschwinden des Subjekts führen. Quinn ergeht es ähnlich wie Walt Rawley. Auch seine Subjektivität ist derart dezentralisiert, dass er sich weder in der alten noch in der neuen wohl fühlt:

At 84th Street he paused momentarily in front of a shop. There was a mirror on the facade, and for the first time since he had begun his vigil, Quinn saw himself. It was not that he had been afraid to confront his own image. Quite simply, it had not occurred to him. He had been too busy with his job to think about himself, and it was as though the question of his appearance had ceased to exist. Now, as he looked at himself in the shop mirror, he was neither shocked nor disappointed. He had no feeling about it at all, for the fact was that he did not recognize the person he saw there as himself. He thought that he had spotted a stranger in the mirror, and in that first moment he turned around sharply to see who it was. But there was no one near him. (CG, 119)

Quinn steht vor einem Schaufenster und erblickt sein Gesicht nach langer Zeit in einem Spiegel. Die Frage seines Aussehens hat für ihn aufgehört zu existieren, was unterstreicht, dass er den »Experienced Space« bereits verlassen hat. Doch auch der Anblick seines neuen Gesichts, welches die neue Subjektivität symbolisiert, verhilft ihm zu keiner Identifikation, sondern führt nur zur Gleichgültigkeit. Wenn Quinn sich nicht wiedererkennt und auch in seinem neuen Gesicht nur einen Fremden entdeckt, dann führt der Blick in den Spiegel zu keiner zentrierenden Erfahrung, sondern erneut zur Dispersion der Subjektivität und zu einem Zustand, den Anzieu kritisiert. „Überzeugungen sind notwendig für das menschliche Leben. Man kann nicht leben, ohne überzeugt zu sein, daß man lebt. Man kann die äußere Welt nicht wahrnehmen, ohne an die eigene Realität zu glauben. Man wäre kein Mensch, glaubte man nicht an seine Identität und Kontinuität.“⁴⁵¹ Wie schon im Zusammenhang mit der Auflösung der familiären Bindungen und der Entstehung einer persönlichen Krise deutlich wurde, hat Quinn seine Überzeugungen verloren. Darum hat er sich der Trivalliteratur zugewandt. Indem er den »Experienced Space« verlässt, verliert er auch die feste Überzeugung, dass er wirklich existiert. Der Zweifel an der eigenen

⁴⁵⁰ H. Lefebvre, *The Production of Space*, 184/185.

⁴⁵¹ D. Anzieu, *Das Haut-Ich*, Seite 172.

Realität führt zu den immanenten Abirrungen im »Imagined Space«, was das Verschwinden der Subjektivität vorbereitet. Die Dezentralisierung seiner Subjektivität bedeutet, dass sich Quinn weder mit seiner alten noch mit seiner neuen Subjektivität identifizieren kann. Aus einer Indifferenz gegenüber seinem Spiegelbild entsteht eine Gleichgültigkeit, die seine Subjektivität betrifft. Diese Gleichgültigkeit scheint ein Nährboden für das Verschwinden des Subjekts zu sein:

The transformation of his appearance had been so drastic that he could not help but be fascinated by it. He had turned into a bum. His clothes were discoloured, disheveled, debauched by filth. His face was covered by a thick black beard with tiny flecks of grey in it. His hair was long and tangled, matted into tufts behind his ears, and crawling down in curls almost to his shoulders. More than anything else, he reminded himself of Robinson Crusoe, and he marvelled at how quickly these changes had taken place in him. It had been no more than a matter of months, and in that time he had become someone else. He tried to remember himself as he had been before, but he found it difficult. He looked at this new Quinn and shrugged. It did not really matter. He had been one thing before, and now he was another. It was neither better nor worse. It was different, and that was all. (CG, 119/120)

Quinn ist fasziniert von der Verwandlung seines Aussehens, ein Hinweis, dass er eine distanzierte Haltung zu sich selbst eingenommen hat, die man normalerweise mit der Transzendenz in Verbindung bringen würde. Seine vernachlässigte äußere Erscheinung spricht für das Verlassen des »Experienced Space« und dem dortigen Abbruch seiner linearen Entwicklung, der dazu geführt hat, dass er ein anderer Mensch geworden ist. An seine alte Subjektivität kann sich Quinn nicht mehr erinnern, was verdeutlicht, dass eine Rückkehr zu ihr ausgeschlossen ist. Doch auch die neue Subjektivität in Gestalt eines Obdachlosen füllt Quinn nicht aus, so dass ihn die totale Dezentralisierung seiner Subjektivität in eine dauerhafte Spannung versetzt. Im weiteren Plotverlauf wird Quinns Gleichgültigkeit gegenüber sich selbst noch deutlicher. "For the case was far behind him now, and he no longer bothered to think about it. It had been a bridge to another place in his life, and now that he had crossed it, its meaning had been lost. Quinn no longer had any interest in himself" (CG, 130). Der Fall, der im »Experienced Space« begonnen hat, liegt weit hinter ihm, womit auch diese Raumdimension in weite Ferne gerückt ist. Durch sein sinnloses Weitermachen mit dem Fall hat Quinn eine Brücke zu einem anderen Ort in seinem Leben überschritten, was seinen Eintritt in den »Imagined Space« sowie den Akt des transzendenten Überschreitens symbolisiert, der an dem anderen Ort jedoch nicht zu einem finalen Sinn führt. Das einzige, was Quinn erreicht, ist eine totale Gleichgültigkeit gegenüber sich selbst, was ein gewisser Widerspruch zur postmodernen Thematisierung des Selbst ist. Dieser Widerspruch kann aufgelöst werden, wenn man sieht, dass das Selbst auf der postmodernen Odyssee solange thematisiert wird, bis es daran ermüdet. Der materielle Alltagsraum bietet Quinn keine Verankerungen mehr. Genau so wenig ist seine dezentrierte Subjektivität dazu in der Lage, wodurch sein imma-

nenntes Verschwinden in seiner eigenen oberflächlichen und labyrinthischen Subjektivität ansteht.

Auch Anna Blume strebt im Roman *In the Country of Last Things* eine Gleichgültigkeit gegenüber sich selbst an:

The object of my life was to remove myself from my surroundings, to live in a place where nothing could hurt me anymore. One by one, I tried to abandon my attachments, to let go of all the things I ever cared about. The idea was to achieve indifference, an indifference so powerful and sublime that it would protect me from further assault. (CLT, 162)

Anna definiert die Entfernung aus ihrer Umgebung und die Unabhängigkeit von ihren sozialen Bindungen als Ziel ihres Lebens. In der Nomenklatur der zentralen Hypothese will sie den »Experienced Space« verlassen. Die Entsagung von den Dingen, aus denen sie sich einmal etwas gemacht hat, kennzeichnet das transzendente Element in ihrem Streben, durch das sie sich gleichgültig gegenüber Verletzungen machen will, was jedoch nicht glückt, sondern ihr Verschwinden vorbereitet, das am Ende des Romans durch den Versuch, die eschatologische Stadt zu verlassen, symbolisiert wird (CLT, 188).

Auch der »Perceived Space« lässt sich in Hinblick auf das Verschwinden des Subjekts betrachten, etwa im Roman *Leviathan*, wo der Ich-Erzähler glaubt, sein Leben so wahrzunehmen, dass er seine Subjektivität, im Gegensatz zu den Protagonisten, die in den Spiegel blicken, wieder zentrieren kann. "All of a sudden, my life seemed to make sense to me. Not just the past few months, but my whole life, all the way back to the beginning. It was a miraculous confluence, a startling conjunction of motives and ambitions. I had found the unifying principle, and this one idea would bring all the broken pieces of myself together" (L, 228). Selbst die Vergangenheit kann wieder stabil wahrgenommen werden. Allerdings spricht der Ich-Erzähler von einem erstaunlichen Zusammenfallen von Motiven und Zielen, was auf die Macht des Zufalls als Grund für die harmonische Zentrierung seiner Subjektivität schließen lässt, eine Harmonie, die aufgrund der Zufälligkeit des Zufalls schnell wieder zerstört werden kann, so dass die stabile Wahrnehmung nicht dauerhaft die reale Existenz des Subjekts garantieren muss. Ist sie nicht gesichert, so droht letztlich sein Verschwinden, wie es im Roman *The Invention of Solitude* angedeutet wird:

There is also the equal and opposite temptation to look at the world as though it were an extension of the imaginary. This, too, has sometimes happened to A., but he is loathe to accept it as a valid solution. Like everyone else, he craves a meaning. Like everyone else, his life is so fragmented that each time he sees a connection between two fragments he is tempted to look for a meaning in that connection. The connection exists. But to give it a meaning, to look beyond the bare fact of its existence, would be to build an imaginary world inside the real world, and he knows it would not stand. At his bravest moments, he embraces meaninglessness as the first principle, and then he understands that his obligation is to see what is in front of him (even though it is also inside him) and to say what he sees. He is in

his room on Varick Street. His life has no meaning. The book he is writing has no meaning. There is the world, and the thing one encounters in the world, and to speak of them is to be in the world. (IS, 147/148)

Der Protagonist erwägt, die Welt als eine Erweiterung des Phantastischen zu sehen, ein Gedanke, den Žižek auf Lacan zurückführt und der zeigt, wie evident die zentrale Hypothese dieser Arbeit ist, in den Romanen Austers eine postmoderne Odyssee zu konstatieren, die vom »Experienced Space« zum »Imagined Space« tendiert.

In der „Durchquerung der Phantasie“ lernen wir nicht die phantasmagorische Produktion auszusetzen - sondern wir identifizieren uns sogar noch stärker und im Gegenteil mit der Arbeit unserer „Einbildung“ in all ihrer Inkonsistenz, das heißt vorrangig mit seiner Transformation in dem phantasmatischen Rahmen, der uns den Zugang zur Wirklichkeit garantiert. Kurz: weit davon entfernt, einen direkten Zugang zu einer unverstellten Wirklichkeit anzuzielen, heißt „Traversieren der Phantasie“ exakt, daß wir *akzeptieren*, daß es keine Realität ohne Phantasie gibt und dass wir die Realität *verlieren* [...].⁴⁵²

Hiernach führt die Arbeit der Einbildung zu einer Inkonsistenz, die im »Imagined Space« der Romane Austers das Subjekt betrifft, das die materielle Welt in einen phantasmatischen Rahmen transformiert, was die postmoderne Odyssee auszeichnet. Die anstehenden immanenten Abirrungen der Protagonisten führen zu dem Widerspruch, dass sie einerseits die Phantasie für die Realität brauchen, aber dass diese andererseits trotzdem verloren geht. In diesem Sinne ist der Protagonist des Romans *The Invention of Solitude* selbst skeptisch, in der Traversierung der Phantasie eine Lösung zu sehen, denn sie führt zu keinem finalen Sinn. Das Leben als fragmentarisch zu begreifen, zeugt von einer instabilen Wahrnehmung der visuellen Welt. “Entangled in a differential logic, neither the subject nor reality can be traced back to some origin, unity or autonomy. The fate of the subject becomes a question of how the subject adapts to that situation.”⁴⁵³ Was diese Anpassungsfähigkeit an betrifft, so gelingt es dem Protagonisten nur bisweilen, eine Verbindung zwischen zwei Fragmenten zu erkennen, was ihn trotzdem dazu verleitet, auf einen Sinn zu hoffen. Auch wenn diese Verbindung besteht, berechtigt sie ihn dennoch nicht, dem Leben einen greifbaren Sinn zu unterstellen, denn jener kann nur mit Hilfe der Einbildung produziert werden, und zwar wenn die reale Welt durch die imaginäre ersetzt wird, was keinen Bestand haben kann. Unter diesen Umständen droht die Subjektivität des Protagonisten zu verschwinden, zumal die Einbildungskraft die syntethische Aktivität des Subjekts erschwert. Weder sein Leben noch das Buch, an dem der Protagonist arbeitet, haben einen Sinn. Gleichwohl gibt es die mit Dingen erfüllte Welt, von denen er zwar sprechen kann, jedoch ohne die Möglichkeit, die Welt in Hinblick auf sich selbst zu beschreiben und sich so sinnvoll zu zentrieren.

⁴⁵² S. Žižek, *Das Unbehagen im Subjekt*, 84/85.

⁴⁵³ B. Herzogenrath, *An Art of Desire*, 213/214.

Auch im Roman *Mr. Vertigo* wird der Zusammenhang zwischen einer instabilen Wahrnehmung des materiellen Alltagsraumes und dem möglichen Verschwinden des Subjekts deutlich: “‘You`re so consumed with your own righteousness, it`s made you blind to the things around you. And if you can`t see what`s in front of your nose, you`ll never be able to look at yourself and know who you are” (V, 21). Äsop, der Gefährte Rawleys, doziert hier über den Zusammenhang zwischen Wahrnehmung und Selbsterkenntnis, die die Protagonisten Austers krampfhaft anstreben. „Offensichtlich kommt das moderne Subjekt von sich nicht los. Wenn es noch als verschwindendes auf dem Feld der Subjektivität verbleibt und noch die radikalste Kritik des Subjekts immer wieder auf dessen Substitute stößt, so zeigt sich darin eine Grenze des uns Denkbaren, die zugleich eine unserer Handlungsmöglichkeiten ist.”⁴⁵⁴ Der Zwang des Subjekts zur Beschäftigung mit sich selbst manifestiert sich in der Gefahr, zu sehr von der eigenen Rechtschaffenheit überzeugt zu sein. Dieser Gefahr unterliegend, kann das Subjekt den »Experienced Space« nicht mehr sicher wahrnehmen und sich dort verankern. Ganz ohne Aussicht auf Selbsterkenntnis wird es nun anfällig, infolge der immanenten Abirrungen im »Imagined Space« in seiner eigenen labyrinthischen Subjektivität zu verschwinden, wodurch sich im Fall von Rawley die Grenze des Denkbaren und der Handlungsmöglichkeiten zeigt.

Ohne den »Imagined Space« kann das Verschwinden des Subjekts nicht verstanden werden. Da dieser in den Romanen Austers heterotopische Eigenschaften besitzt und sowohl offen als auch geschlossen ist, empfinden die Protagonisten ihn als Raum unbegrenzter Möglichkeiten und gleichzeitig als Gefängnis, was laut Merleau-Ponty nicht möglich ist:

Meine Freiheit und Universalität aber lassen keinerlei Beeinträchtigung zu. Undenkbar ist es, dass ich in bestimmten Handlungen frei und in anderen determiniert wäre [...] Undenkbar ist auch jederlei Abschwächung meiner Freiheit; man kann nicht nur „ein wenig frei“ sein, und wenn, wie man häufig sagt, Motive mich in einem bestimmten Sinne beeinflussen, so gilt es entweder – oder: Entweder haben sie die Macht, mich zum Handeln zu nötigen, dann gibt es keine Freiheit; oder aber sie haben sie nicht, und dann ist die Freiheit vollkommen [...].⁴⁵⁵

Im *Book of Memory*, dem zweiten Teil des Romans *The Invention of Solitude*, interpretiert der auktoriale Erzähler die Größe des »Imagined Space«: “‘The past, to repeat the words of Proust, is hidden in some material object. To wander about in the world, then, is also to wander about in ourselves. That is to say, the moment we step into the space of memory, we walk into the world” (IS, 166). Der Erzähler spricht davon, dass man durch die Welt wandert. Diese Formulierung rechtfertigt es zunächst einmal, in den Romanen Austers eine Odyssee der Protagonisten zu erkennen. Diese besitzt aber eine spezifische Form, die in dieser Arbeit als postmoderne Odyssee bezeichnet wurde, was auch in dieser Textstelle anklingt, denn wenn man durch

⁴⁵⁴ P. Bürger, *Das Verschwinden des Subjekts*, 238.

⁴⁵⁵ M. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 493/494.

die Welt zieht und so in sich selbst herumwandert, dann stellt sich das Innen im Sinne Foucaults als Faltung des Außen dar. Dieses Innen präsentiert sich auch in dieser Textstelle als imaginärer Raum, der zugleich wieder in die Welt hinaus führen soll. Ob eine Rückkehr aus dem »Imagined Space« tatsächlich möglich ist oder ob man in immanenter Weise in eine Welt hineingeht, aus der kein Weg in den alltäglichen Erfahrungsraum zurückführt, wird in dieser Textstelle nicht ausgeführt. Auf alle Fälle muss der »Imagined Space« groß sein, wenn er eine Faltung des »Experienced Space« ist.

Ben Sachs, der Protagonist des Romans *Leviathan* erfährt in ähnlicher Weise die Größe des »Imagined Space« mit ihrer Bedeutung für das Verschwinden des Subjekts. "In fifteen years, Sachs traveled from one end of himself to the other, and by the time he came to that last place, I doubt he even knew who he was anymore. So much distance had been covered by then, it wouldn't have been possible for him to remember where he had begun" (L, 13). Wie im *Book of Memory* ist das Innen eine eigene Welt, durch die man eine Reise machen kann. In diesem Sinne wäre Sachs frei.

[Die postmoderne Theorie] hat [jedoch] wenig über die großen liberalen Motive von Gerechtigkeit, Freiheit, Gleichheit, Menschenrechten etc. zu sagen, da diese Themen sich schwerlich mit ihrer angespannten Beziehung zum >autonomen Subjekt< vereinbaren lassen. Und da sie aus ähnlichen Gründen auch mißtrauisch gegenüber dem antiken oder positiven Konzept von Freiheit als Selbstbestimmung ist, ist sie gezwungen, sich auf die moderne oder negative Konzeption von Freiheit zu stützen, die besagt, daß man seine eigenen Angelegenheiten ohne äußere Einschränkungen verfolgen soll. Doch haben wir bereits gesehen, daß sie diese Freiheit bis zu dem Punkt treibt, an dem sich das Subjekt auflöst, so daß nicht mehr viel übrig bleibt, um die besagte Freiheit zu genießen.⁴⁵⁶

Sachs möchte ein autonomes gesellschaftliches Subjekt werden, wie sein ziviler Ungehorsam, amerikanische Freiheitsstatuen zu sprengen, beweist. Dennoch ist seine Freiheit nicht gesellschaftlicher Natur, er hat sie zu einer Angelegenheit des »Imagined Space« gemacht, wo er sich schließlich verirrt. Interessanterweise spricht Auster in dieser Textstelle von einem letzten Ort, der hier situiert ist, eine Formulierung, die impliziert, dass es am Ende der postmodernen Odyssee einen finalen Sinn geben könnte. Andererseits ist Sachs an diesem Ort nicht mehr bewusst, wer er eigentlich ist. Seine Subjektivität ist dezentriert und wenn er eine so große Strecke zurückgelegt hat, dass ihm kaum noch bewusst ist, wo er aufgebrochen war, dann hat er sich in sich selbst verirrt, ein Hinweis auf die Entwicklung seiner Subjektivität zu einem eigenen oberflächlichen und labyrinthischen Raum, in dem er zu verschwinden droht und ein Hinweis, dass er seinen Freiheitsdrang auf eine Spitze treibt, wo sich seine Subjektivität auflöst.

⁴⁵⁶ T. Eagleton, *Die Illusionen der Postmoderne*, 116.

Die mit der Größe des »Imagined Space« verbundene Gefahr, sich dort zu verirren, wird in einer weiteren Textstelle des Romans *The Invention of Solitude* noch deutlicher:

Cut off from everything that was familiar to him, unable to discover even a single point of reference, he saw that his steps, by taking him nowhere, were taking him nowhere but into himself. He was wandering inside himself, and he was lost. Far from troubling him, this state of being lost became a source of happiness, of exhilaration. He breathed it into his very bones. As if on the brink of some previously hidden knowledge, he breathed it into his very bones and said to himself, almost triumphantly: I am lost. (IS, 86/87)

Hier sind alle Raumdimensionen Lefebvres komprimiert. Zunächst einmal ist der Protagonist von allem abgeschnitten, was ihm vertraut ist. Seine Verankerung im »Experienced Space« hat sich also gelöst. Deutlich wird, dass die lineare Entwicklung des zentrierten Subjekts bereits dort abbrechen beginnt. Infolgedessen entwickelt das Subjekt eine imaginäre Welt, die sich aus Bewusstem und Unbewusstem nährt. „Das zwischen Bewußtem und Unbewußtem gespaltene Subjekt erscheint *dezentriert*, weil es unablässig zwischen Bewußtem und Unbewußtem oszilliert und folglich nicht weiß, *von wo aus* es spricht: als Bewußtsein oder als Unbewußtes.“⁴⁵⁷ Aus diesem Grunde kann es dem dezentrierten Subjekt auch nicht gelingen, einen Bezugspunkt ausmachen, wie es der Protagonist ausdrückt, was seine instabile Wahrnehmung im »Perceived Space« verdeutlicht. Dessen ungeachtet ist er nicht durch die Gefahr, sich zu verirren beunruhigt, sondern dem Anschein nach sogar beglückt. Dieses Glück wird mit der Aussicht auf eine transzendente Erfahrung in Verbindung gebracht, denn der Protagonist glaubt, er würde kurz davor stehen, ein verborgenes Wissen zu entdecken. Wird diese Aussicht eingelöst, so würde sich der immanente »Imagined Space« mit Recht als unermesslicher Raum präsentieren, dessen Größe die Möglichkeit der Freiheit einschließt.

Dass das nicht immer so sein muss, deutet eine Textstelle aus dem Roman *Ghosts* an, wo die Geschlossenheit des heterotopischen »Imagined Space« hervortritt. “To enter Black, then, was the equivalent of entering himself, and once inside himself, he can no longer conceive of being anywhere else. But this is precisely where Black is, even though Blue does not know it“ (G, 191). Deutlich wird Blues Versuch, Black zu instrumentalisieren, um in sich selbst einzudringen. Nachdem dies gelungen ist, kann Blue sich nicht mehr vorstellen, irgendwo anders zu sein, was so klingt, als fühle er sich frei. Durch ihre Metempsychose haben Blue und Black ihre zentrierte Subjektivität aufgegeben und sich durch die Adoption der Subjektivität des Anderen dezentralisiert. In diesem Sinne sind sie keine autonomen Subjekte mehr.

Wenn es [aber] keine autonomen Anderen gibt, dann sprengt die Freiheit des Subjekts, zumindest in der Vorstellung, den rechtlichpolitischen Rahmen, der es zuvor begrenzt hat. Doch ist dies ein Pyrrhussieg, da es ja auch kein einheitliches Subjekt mehr gibt, an dem

⁴⁵⁷ P. V. Zima, *Theorie des Subjekts*, 261.

diese Freiheit festgemacht werden könnte. Wenn die Freiheit die Auflösung des einheitlichen Subjekts mit sich bringt, dann kann es somit logischerweise überhaupt keine Freiheit geben. Das Subjekt ist von nichts anderem frei als von sich selbst. Somit sind wir bei einem Liberalismus ohne ein Subjekt angelangt, was die Vermutung nahelegt, daß nichts anderes der Freiheit des Subjekts im Weg stand als das Subjekt selbst.⁴⁵⁸

Eagletons Argumentation zufolge strapaziert das postmoderne Subjekt die Thematisierung seines Selbst über, so dass es die Möglichkeiten seiner dezentrierten Subjektivität als zu eng empfindet und so an sich selbst stößt. Auf eine einfache Formel gebracht kann das postmoderne Subjekt im Sinne einer liberalen Theorie niemals frei sein. Das lässt sich mit Hilfe der zentralen Hypothese auch in dieser Textstelle veranschaulichen. Blue überschreitet durch die Metempsychose die Grenze zum autonomen Anderen, den es dann nicht mehr gibt. Die Folge ist die Dezentralisierung seiner Subjektivität, die sich im »Imagined Space« zu einem eigenen labyrinthischen Raum entwickelt. In diesem Raum kann sich Blue zunächst frei fühlen, weil der »Imagined Space« im Sinne Lefebvres eine Maschine zur Erzeugung von Möglichkeiten darstellt⁴⁵⁹ und die Heterotopie im Sinne Foucaults offen ist.⁴⁶⁰ Andererseits ist der heterotopische Raum auch isoliert, so dass er für Blue zum Gefängnis werden kann, dem Gefängnis seiner räumlichen und oberflächlichen Subjektivität, aus dem er sich nicht mehr wegdenken kann.

Dass der »Imagined Space« trotz der Freiheit der Gedanken, die er ermöglicht, ein Gefängnis ist, wird im Roman *The Invention of Solitude* noch offenkundiger. "In that the world is monstrous. In that the world can lead a man to nothing but despair, and a despair so complete, so resolute, that nothing can open the door of this prison, which is hopelessness, A. peers through the bars of his cell and finds only one thought that brings him any consolation: the image of his son" (IS, 156). Was den »Perceived Space« anbetrifft, so ist A.'s Wahrnehmung der Welt zwar nicht instabil, aber er meint, dass es in ihr nur Verzweiflung und keine Hoffnung geben kann. A. empfindet die Abgeschiedenheit seines Zimmers als Gefängnis und spricht vom Blick durch das Gitter seiner Zelle. Diese Perspektive verdeutlicht, dass A. den »Experienced Space« verlassen hat und sich im Gefängnis des »Imagined Space« befindet. Dort empfindet er das Bild seines Sohnes als einzigen Trost, was aber nur ein schwacher Trost sein kann, da A. nicht seinen Sohn selbst, sondern nur dessen Bild erblickt und das noch durch das Gitter einer Zelle.

Auch im Roman *The Locked Room* wird das abgeschiedene Zimmer mit einem Gefängnis gleichgesetzt. "At best, there was the extent of it: Fanshawe alone in that room, condemned to a mythical solitude – living perhaps, breathing perhaps, dreaming God knows what. This room, I now discoverd, was located inside my skull" (LR,

⁴⁵⁸ T. Eagleton, *Die Illusionen der Postmoderne*, 117.

⁴⁵⁹ Vgl. Seite 126 dieser Arbeit.

⁴⁶⁰ Vgl. Seite 129 dieser Arbeit.

293). Der »Perceived Space« des Ich-Erzählers scheint sich auf ein Bild reduziert zu haben, das Fanshawe in einem abgeschiedenen Zimmer, in dem er zu einer mythischen Einsamkeit verdammt ist. Ob Fanshawe lebt oder atmet, wird in Betracht gezogen, es ist aber nicht gewiss. Fest steht jedoch, dass er dort träumt, was es gestattet, das Zimmer als »Imagined Space« zu identifizieren, der den materiellen Alltagsraum eingenommen hat, da das Träumen über dem Leben steht. Die große Entdeckung des Ich-Erzählers besteht nun darin, dass er dieses Zimmer und somit auch die Suche nach Fanshawe als Produkt seiner eigenen Vorstellung erkennt. Damit ist er bereits in der Welt seiner Vorstellungen eingeschlossen, die Basis für das Verschwinden seiner Subjektivität.

In einen derartigen »Imagined Space« gelangen die Protagonisten Austers weniger durch einen bewussten Entschluss. Sie erzwingen den Eintritt vielmehr dadurch, indem sie sich der Dynamik der rhizomatischen postmodernen Odyssee aussetzen, so wie es Marco Fogg im Roman *Moon Palace* unternimmt:

This was nihilism raised to the level of an aesthetic proposition, I would turn my life into a work of art, sacrificing myself to such exquisite paradoxes that every breath I took would teach me how to savor my own doom. The signs pointed to a total eclipse, and grope as I did for another reading, the image of that darkness gradually lured me in, seduced me with the simplicity of its design. I would do nothing to thwart the inevitable, but neither would I rush out to meet it. (MP, 21)

Fogg will sein eigenes Leben zu einem Kunstwerk machen, indem er das Verhängnis, das er ansteuert, in all seinen Schattierungen erleben will. Der Motor dazu sind die hochgradigen Widersprüche, denen er sich aussetzen will und die seine dezentralisierte Subjektivität zum Ausdruck bringen. „Leben im ästhetischen Raum ist wesentlich Einzeldasein.“⁴⁶¹ Das erklärt, warum in diesem Auszug ständig von der ersten Person Singular die Rede ist. Fogg geht davon aus, dass für ihn dunkle Zeiten anbrechen. Die Finsternis, die er erwartet, steht für den »Imagined Space«. Fogg will nichts tun, um dieser unausweichlichen Finsternis zu entrinnen. Er will sich aber auch nicht direkt in seinen Untergang hineinstürzen, was belegt, dass die postmoderne Odyssee nicht linear zu einem schicksalhaften Ergebnis führt, sondern rhizomatisch verläuft. In der Finsternis des »Imagined Space« wird sich Fogg nur schwer orientieren können, weshalb man davon ausgehen muss, dass er sich in dieser Raumdimension verirrt und schließlich in dieser Finsternis verschwindet.

Wenn der »Imagined Space« mit Lefebvre eine Maschine zur Erzeugung von Möglichkeiten ist, dann schließt das auch ein, dass die Protagonisten mittels ihrer Imagination hochgradige Widersprüche erzeugen, so wie es Marco Fogg anvisiert. Ein solcher Widerspruch ist die Wahrnehmung des »Imagined Space« als unbegrenzter Raum sowie als Gefängnis. Dieser Widerspruch ist im Charakter der Heterotopie begründet, die durchdringlich und isoliert zugleich ist. Er ist irritierend und trägt zum

⁴⁶¹ Z. Bauman, *Postmoderne Ethik*, 266.

immanenten Verirren der Protagonisten bei, welches zum Verschwinden ihrer Subjektivität führt. Anders als bei Safranski geschieht dieses Verschwinden nicht einfach durch eine fortgesetzte Verinnerlichung,⁴⁶² sondern indem sich das Subjekt selbst zu einem oberflächlichen und labyrinthischen Raum entwickelt, in dem es verschwindet. Das macht das spezifische Verschwinden des Subjekts in der postmodernen Odyssee aus. Im Sinne der zentralen Hypothese werden die folgenden Textstellen zum Verschwinden des Subjekts nach ihrer Zugehörigkeit zum »Experienced beziehungsweise Imagined Space« sortiert.

Im Roman *In the Country of Last Things* gibt es zahlreiche Möglichkeiten, den Tod zu suchen. Eine besteht darin, sich zu Tode zu laufen, wie es die sektenähnlichen Renner tun. “You set out with your companions on the morning of the appointed day and run until you have escaped your body, running and screaming until you have flown out of yourself. Eventually, your soul wriggles free, your body drops to the ground, and you are dead” (CLT, 12). Der Lauf der Renner bildet die postmoderne Odyssee ab. Er beginnt im »Experienced Space«, da dort noch eine intakte Gemeinschaft existiert, wie der gemeinsame Start belegt. Die Renner laufen solange, bis sie außer sich sind und sich ihre Seele vom Körper trennt. Das kennzeichnet einen transzendenten Akt, der dem »Imagined Space« zuzuordnen ist. Wie für den Versuch der Transzendenz herausgearbeitet wurde, so gelingt sie nur unter dem Vorzeichen des Todes. Dementsprechend wäre das Verschwinden des Subjekts, wird es hier konstatiert, ebenfalls nur in Verbindung mit dem Tod zu sehen, weshalb man in Bezug auf diese Textstelle auch vom Tod des Subjekts sprechen könnte. Ansonsten ist die Rede vom Verschwinden des Subjekts hinsichtlich der Romane Austers präziser, weil die Protagonisten dort nach ihren immanenten Abirrungen im »Imagined Space« in ihrer zum Raum gewordenen Subjektivität verschwinden.

Im Roman *The Locked Room* sprechen Sophie Fanshawe und der Ich-Erzähler über ihre Beziehung. Sophie befürchtet, dass der Ich-Erzähler, den sie nach dem Tod ihres Mannes heiratet, verschwinden wird. “I can’t help it. You’re so close to being gone already. I sometimes think I can see you vanishing before my eyes.’ ‘That’s nonsense.’ ‘You’re wrong. We’re coming to the end, my darling, and you don’t even know it. You’re going to vanish, and I’ll never see you again” (LR, 286). Da über das Verschwinden dialogisiert wird und es nicht in der Einsamkeit stattfindet, wie etwa bei Fanshawe, besteht noch eine sichere Verankerung des Ich-Erzählers im materiellen Alltagsraum. Wenn Sophie den Ich-Erzähler vor ihren Augen verschwinden sieht, dann bedeutet das vor dem Hintergrund des »Experienced Space«, dass er sich ihr räumlich entzieht, was durch seine Suche nach Fanshawe in Paris oder Boston ja auch geschieht. Dessen ungeachtet könnte die Prophezeiung, dass der Ich-Erzähler verschwinden wird, auch auf den »Imagined Space« bezogen sein, wie der schließliche Plotverlauf es nahe legt. Damit würde es sich um ein Verschwinden in der eige-

⁴⁶² Vgl. Seite 181 dieser Arbeit.

nen labyrinthischen Subjektivität handeln, aber dazu scheint der Ich-Erzähler in dieser Textstelle noch nicht einsam genug zu sein, was die Vorbedingung für das Verschwinden in der eigenen Subjektivität wäre.

Später bewahrheitet sich, was Sophie befürchtet, nämlich dass der Ich-Erzähler exzessiv mit seiner Suche nach Fanshawe weitermacht und dadurch zu verschwinden droht. "In February and March I spent most of my time looking for Quinn, the private detective who had worked for Sophie. Strangely enough, I couldn't find a trace of him. It seemed that he was no longer in business - not in New York, not anywhere" (LR, 283). Allerdings ist hier noch nicht direkt vom Verschwinden des Ich-Erzählers die Rede, sondern vom Verschwinden Quinns, dem Protagonisten des Romans *City of Glass*, dem ersten Teil der *New York Trilogy*. Indem der Ich-Erzähler Quinns Verschwinden erwähnt, erweist sich *The Locked Room* durch diese intertextuelle Referenz als postmoderner Text, so dass sich vom Verschwinden Quinns auf das Verschwinden des Ich-Erzählers schließen lässt. Dieses kann auch durch seine Suche nach dem verschwundenen Fanshawe in Betracht gezogen werden. Aus der Sicht des Ich-Erzählers besteht also durch das Vorbild anderer eine empirische Wahrscheinlichkeit, dass die postmoderne Odyssee trotz ihrer Rhizomatik zum Verschwinden des Subjekts führt.

Im Roman *The Invention of Solitude* ist der Vater des Ich-Erzählers durch seinen Tod bereits verschwunden. "In some strange way, I was remarkably prepared to accept this death, in spite of its suddenness. What disturbed me was something else, something unrelated to death or my response to it: the realization that my father had left no traces" (IS, 6). Nicht der Ich-Erzähler ist gestorben, sondern sein Vater. Da der Ich-Erzähler darüber noch reflektieren kann, ist er im »Experienced Space« situiert, im Gegensatz zu seinem Vater, der keine Spuren hinterlassen hat, weshalb sein tatsächlicher Tod auch ein Verschwinden im »Imagined Space« bedeutet.

Wie der Tod Gottes etwas hinterläßt, nämlich die Markierung der Stelle, wo Gott war, so hinterlasse auch der Tod des Subjekts eine Spur, die auf es zurückweist. Das würde bedeuten: auch nach seinem Tode ist für uns das Subjekt noch gegenwärtig, nur nicht mehr als ein widerspruchsfreies Schema der Ordnung unserer Beziehung zur Welt und zu uns selbst, sondern als ein in sich brüchiges.⁴⁶³

Wenngleich der Ich-Erzähler im Moment noch keine Spur seines Vaters entdecken kann, so trifft doch zu, was Bürger ausführt. Der Vater ist für den Ich-Erzähler nach seinem Tod noch als ein in sich brüchiges Subjekt gegenwärtig. Das ist der Grund, warum der Ich-Erzähler im ersten Teil des Romans, dem *Portrait of an Invisible Man* die Anstrengung unternimmt, ein Bild seines Vaters aus den hinterlassenen Fragmenten seiner Erinnerung zu rekonstruieren.

⁴⁶³ P. Bürger, *Das Verschwinden des Subjekts*, 13.

Im »Imagined Space« wird die Verbindung zwischen den immanenten Abirrun-gen der Protagonisten in ihrer eigenen räumlichen Subjektivität und ihrem Ver-schwinden deutlicher als im »Experienced Space«, zum Beispiel im Roman *City of Glass*, wo Quinn in sein rotes Notizbuch schreibt: “It went on and on, always finally the same, and yet the longer I listened the harder I found it to leave. To be inside that music, to be drawn into the circle of its repetitions: perhaps that is a place where one could finally disappear” (CG, 109). Dass es immer weiter geht, verdeutlicht Quinns Zwang zum Weitermachen und wenn es ihm immer schwerer fällt, sich loszureißen, dann zeigt sich darin seine Verstrickung in den »Imagined Space«. Quinn ist dort soweit entrückt, dass ihn die Musik eines Straßenkünstlers über alle Maßen hinaus fasziniert. Ihre Wirkung auf sich beschreibt er als eine sich wiederholende Kreis-bahn, auf der man verschwinden kann, wenn man ihr folgt, als wäre die Musik ein molochartiger Trichter Poescher Manier, in dessen Inneres das Subjekt verschwindet.

Deleuze [unterscheidet] zwei Arten der Wiederholung: die platonische und die nietzscheani-sche. Während die platonische Wiederholung auf der Idee des *Selben* oder des unveränderli-chen *Originals* gründet, geht der nietzscheanische Gedanke der Wiederholung von der reinen Differenz aus, die nicht Differenz im Hinblick auf ein unveränderliches Original ist, sondern Bewegung, Abweichung.⁴⁶⁴

Möglicherweise könnte die gesamte postmoderne Odyssee als nietzscheanische Wiederholung aufgefasst werden, da sie durch die teilweise vorhandene Selbstähn-lichkeit ihrer Elemente keine Wiederholung eines unveränderlichen Originals dar-stellt.⁴⁶⁵ Quinns Wanderung auf der Kreisbahn bleibt nicht ohne Wirkung:

He began to skip his meals in order to devote himself to the red notebook, eating only when he felt he could no longer hold out. But the time continued to diminish, and soon as he was able to eat no more than a bite or two before the darkness came back. He did not think of turning on the electric light, for he had long ago forgotten it was there. This period of grow-ing darkness coincided with the dwindling of pages in the red notebook. Little by little, Quinn was coming to the end. (CG, 130)

Quinn isst unregelmäßig und vergisst das elektrische Licht, womit er den mate-riellen Alltagsraum verlässt. „Der Zerfall der Vernunft und der des Individuums sind eines. »Das Ich ist unrettbar« und der Selbsterhaltung entschwindet ihr Subjekt.“⁴⁶⁶ Was den »Perceived Space« anbetrifft, so instabilisiert sich Quinns alltägliche Wahr-nehmung, denn die Zeit wird ihm immer kürzer. Der Eintritt in den »Imagined Space«, symbolisiert durch die zunehmende Dunkelheit, ist die Folge. Die Sätze, die Quinn in sein Notizbuch schreibt, sind wirr und zusammenhangslos, was seine im-manente Verirrung belegt. So nähert er sich allmählich seinem Ende, womit das Ver-schwinden seiner Subjektivität gemeint ist.

⁴⁶⁴ P. Zima, *Moderne/Postmoderne*, 167.

⁴⁶⁵ Vgl. Seite 146 dieser Arbeit.

⁴⁶⁶ M. Horkheimer, „Vernunft und Selbsterhaltung“, 56/57.

“The end of *City of Glass* is not an end in the traditional sense of a reassuring closure. It ends up in ambiguity, all questions open, no problems solved.”⁴⁶⁷

As for Quinn, it is impossible for me to say where he is now. I have followed the red notebook as closely as I could, and any inaccuracies in the story should be blamed on me. There were moments when the text was difficult to decipher, but I have done my best with it and have refrained from any interpretations. The red notebook, of course, is only half the story, as any sensitive reader will understand. As for Auster, I am convinced that he behaved badly throughout. If our friendship has ended, he has only himself to blame. As for me, my thoughts remain with Quinn. He will be with me always. And wherever he may have disappeared to, I wish him luck. (CG, 132)

Der auktoriale Erzähler kann nicht sagen, wo sich Quinn befindet, das heißt, die Erfahrung der postmodernen Odyssee ist nicht didaktisierbar, sondern muss selbst gemacht werden. Dennoch kann darüber spekuliert werden, auf welche Art und Weise sich Quinns Verschwinden vollzogen hat und zwar, indem man es als Verschwinden seiner Subjektivität begreift. Quinns Aufzeichnungen belegen nämlich seine immanente Verirrung sowie die Entwicklung seiner Subjektivität zu einem oberflächlichen Raum, aus denen schließlich das Verschwinden seiner Subjektivität resultiert. Wenn man das Ende von *City of Glass* so versteht, bleiben zwar immer noch viele Fragen offen, aber was mit Quinns Verschwinden gemeint ist, wird klarer (CG, 132).

Auch im Roman *The Invention of Solitude* thematisiert Auster das Verschwinden des Subjekts, zu dem seine Dezentralisierung und die Thematisierung des Selbst kommen. “In the same way, A. realizes, as he sits in his room writing *The Book of Memory*, he speaks of himself absent in order to tell the story of himself. He must make himself absent in order to find himself there” (IS, 154). Der Versuch, sich selbst abwesend zu machen, sieht auf dem ersten Blick nach einer transzendenten Praktik aus. Auf dem zweiten Blick offenbart sich jedoch ein komplexer Zusammenhang zwischen der Dezentralisierung des Subjekts, seinem Verschwinden und der postmodernen Thematisierung des Selbst. Wenn A. von sich als einem anderen spricht, dezentralisiert er seine Subjektivität. Sein Versuch, sich selbst abwesend zu machen, markiert ihr Verschwinden als eine Folge der Dezentralisierung. Unter diesen Umständen ist A`s Streben nach Selbsterkenntnis grotesk, denn wenn er als Subjekt verschwindet, macht sie auch keinen Sinn mehr. Im Roman *Moon Palace* scheint das Verschwinden des Subjekts ebenfalls aus dem Versuch der Transzendenz zu resultieren:

I was trying to separate myself from my body, taking the long road around my dilemma by pretending it did not exist. Others had traveled this road before me, and all of them had discovered what I finally discovered for myself: the mind cannot win over matter, for once the mind is asked to do too much, it quickly shows itself to be matter as well. In order to rise

⁴⁶⁷ B. Herzogenrath, *An Art of Desire*, 71.

above my circumstances, I had to convince myself that I was no longer real, and the result was that all reality began to waver for me. (MP, 29/30)

Dem postmodernen Verständnis von der Scheineinheit des Subjekts entsprechend,⁴⁶⁸ versuchte Marco Fogg seinen Geist vom Körper zu lösen, worin sich seine transzendenten Ambitionen spiegeln, allerdings ohne Erfolg, denn er erfährt die Unmöglichkeit dieses Unterfangens. Wenn der Geist nicht über die Materie siegen kann, dann wird sich Fogg im »Imagined Space« auch nicht transzendieren können und sein Versuch mündet in ein Verschwinden seiner Subjektivität. Jenes kann man daran ablesen, dass sich Fogg einreden muss, er würde nicht mehr existieren, um sich über die Umstände des materiellen Alltagsraumes zu erheben. Im Roman *The Music of Chance* hat das Verschwinden des Subjekts einen ähnlichen transzendenten Anschein:

As Nashe put his feet on the ground and stood up, an overpowering sense of happiness washed through him. It lasted only an instant, then gave way to a brief, almost imperceptible feeling of dizziness, which vanished the moment he began walking toward Pozzi. After that, his head seemed curiously emptied out, and for the first time in many years, he fell into one of those trances that had sometimes afflicted him as a boy: an abrupt and radical shift of his inner bearings, as if the world around him had suddenly lost its reality. It made him feel like a shadow, like someone who had fallen asleep with his eyes open. (MC, 65)

Das Glücksgefühl, das Nashe durchströmt, markiert den Akt des transzendenten Überschreitens. Doch es ist nur von kurzer Dauer und wird von einem Schwindelgefühl beendet, welches dazu führt, dass Nashe seinen Kopf als merkwürdig entleert empfindet. Da die Welt für ihn den Charakter des Wirklichen verloren hat, wird er den »Experienced Space« verlassen haben. Der folgende Trancezustand bewirkt eine radikale Verschiebung seiner inneren Orientierung, was als Dezentralisierung seiner Subjektivität aufgefasst werden kann. Dafür spricht auch die Tatsache, dass sich Nashe als Schatten sieht, der nur die Abbildung eines zentrierten Originals ist. Insgesamt führt die Transzendenz so nicht zu einem Ort, der etwas mehr repräsentiert als das nur Menschliche,⁴⁶⁹ sondern zum Verschwinden der Subjektivität, welches durch Nashes Gefühl, mit offenen Augen eingeschlafen zu sein, gekennzeichnet wird. „Das Verschwinden des Subjekts in der Ekstase des Zusammenbruchs markiert nur eine der Grenzen des Feldes moderner Subjektivität, überschreitet sie aber nicht.“⁴⁷⁰ Nashe befindet sich in einer solchen Ekstase des Zusammenbruchs. Die Ekstase präsentiert sich im transzendenten Glücksgefühl, der Zusammenbruch im Schwindelgefühl sowie im entleerten Kopf. Diese Gegensätze sind die Rahmenbedingungen für das Verschwinden von Nashes Subjektivität. Im Roman *The Invention of Solitude* spricht Auster sogar direkt vom Verschwinden des Ichs:

⁴⁶⁸ P. Zima, *Theorie des Subjekts*, 193.

⁴⁶⁹ Vgl. Seite 166 dieser Arbeit.

⁴⁷⁰ P. Bürger, *Das Verschwinden des Subjekts*, 157.

First commentary on the Book of Jonah. One is immediately struck by its oddness in relation to the other prophetic books. This brief work, the only one to be written in the third person, is more dramatically a story of solitude than anything else in the Bible, and yet it is told as if from outside that solitude, as if, by plunging into the darkness of that solitude, the "I" has vanished from itself. It cannot speak about itself, therefore, except as another. As in Rimbaud's phrase: 'Je est un autre.' (IS, 124)

Auster benutzt den biblischen Erzähler des Buches Jona, um das Verschwinden des Subjekts in seinen eigenen Romanen zu illustrieren. Die wesentliche Voraussetzung dafür ist die Distanz zum eigenen Selbst, die im Buch Jona durch die Erzählsituation in der dritten Person offenbar wird. Begleiterscheinungen dieser Distanz sind die bereits interpretierte Einsamkeit und die Finsternis, welche die Gefahr der immanenten Abirrung im »Imagined Space« symbolisiert. Infolgedessen verschwindet das Ich vor sich selbst. Das ist ein Ausdruck für das Verschwinden der Subjektivität in dem rhizomatischen Raum der eigenen Subjektivität, in den die Protagonisten Austers am Ende ihrer postmodernen Odyssee geraten.

Was das Verschwinden des Subjekts am Ende der postmodernen Odyssee anbelangt, so ergibt sich zusammenfassend das folgende Bild. Die Subjektivität der Protagonisten entspricht nicht einem Modell des Bewusstseins, wonach sich dieses im »Experienced Space« linear weiterentwickelt. Darum verschwindet zunächst die zentrierte Subjektivität zugunsten ihrer Dispersion. Jene verleitet die Protagonisten dazu, eine andere Subjektivität anzunehmen. Diese Dezentrierung wird jedoch zu einem Problem, weil sich die Protagonisten auch in einer anderen Subjektivität unbehaglich fühlen; die Grenze zu einem anderen, sei es durch einen bewussten Entschluss oder durch Metempsychose, kann nicht einfach überschritten werden. Somit wird das Subjekt wieder auf sich selbst zurückverwiesen, doch dabei entwickelt es eine Gleichgültigkeit gegenüber sich selbst, die sich unter anderem beim Blick in den Spiegel zeigt. Diese Gleichgültigkeit ist an sich erstaunlich, denn sie widerspricht in gewisser Weise der postmodernen Thematisierung des Selbst. Dieser Widerspruch lässt sich aber auflösen, wenn man sich vor Augen führt, dass das Selbst auf der postmodernen Odyssee solange thematisiert wird, bis es ermüdet. So erweist sich die Gleichgültigkeit des Subjekts gegenüber seiner eigenen Subjektivität als Nährboden für sein Verschwinden.

Im »Perceived Space« bildet die instabile Wahrnehmung mit einem Zweifel an der eigenen Realität die perzeptive Voraussetzung für das Verschwinden des Subjekts, das die reale Welt langsam durch eine imaginäre ersetzt, was die synthetische Aktivität des Subjekts erschwert, denn es vermag sich in seiner Phantasie mehr vorzustellen, als seine zentrierte Subjektivität im materiellen Alltagsraum vertragen kann. Unter diesem perzeptiven Umstand gerät das Subjekt in den »Imagined Space«, ohne den sein Verschwinden letztlich nicht verstanden werden kann.

Wenn diese Raumdimension mit Lefebvre eine Maschine zur Erzeugung von Möglichkeiten ist, dann können die Protagonisten mittels ihrer Imagination auch hochgradige Widersprüche erzeugen. Ein solcher Widerspruch ist die Wahrnehmung des »Imagined Space« als Raum unbegrenzter Möglichkeiten sowie als Gefängnis. Diese widersprüchliche Wahrnehmung ist möglich, weil der »Imagined Space« heterotopische Eigenschaften besitzt und durchdringlich wie isoliert zugleich ist. Dennoch ist dieser Widerspruch irritierend und trägt zum immanenten Verirren der Protagonisten bei, welches letztlich zum Verschwinden ihrer Subjektivität führt. Im Gegensatz zu Safranskis Vorstellung vom Verschwinden ist das besondere am Verschwinden der Subjekte in der postmodernen Odyssee, dass die Protagonisten eine dezentralisierte, oberflächliche Subjektivität herausbilden, das heißt, eine Subjektivität, die sich zu einem immanenten Raum aufbläht, in dem die Protagonisten herumirren und schließlich verschwinden. In diesem Dilemma suchen sie Trost in der Illusion der Transzendenz. Doch auch sie führt letztlich nur zum Verschwinden des Subjekts, da sie, wie in Kapitel 2.3.5 dargestellt, in der Immanenz versandet.

Foucault, der die Thematik des Verschwindens des Subjekts wesentlich mit angeregt hat, besaß am Anfang noch relativ ungenaue Vorstellungen davon:

Am 5. Januar 1965 beobachtet Foucault, zu dieser Zeit Philosophieprofessor in Tunis, nach dem Start seines Flugzeugs von der Insel Djerba *das Verschwinden des Bodens am Saum des Meeres* und notiert auf einer Postkarte die Bemerkung: *Man kann wohl wetten, daß der Mensch verschwinden würde wie am Saum des Meeres ein Gesicht aus Sand*. Foucault spricht, anders als Malraux oder Kojève, nicht nur vom Tod, sondern von *dem Verschwinden* des Menschen. Er vergleicht den Menschen, verstanden als vom Humanismus des späten 19. Jahrhunderts konstruierter *Gegenstand eines möglichen Wissens*, in seinem Verschwinden mit einem aus Sand geformten Gesicht, das vom Wasser des Meeres überspült und fortgeschwemmt wird.⁴⁷¹

Dieses Bild vom Verschwinden des Subjekts als ein Gesicht aus Sand, das am Saum des Meeres vom Wasser weggespült wird, konkretisiert Foucault mit seiner späteren Vorstellung vom Innen als Faltung des Außen. Warum diese Vorstellung eine Konkretisierung des anfänglichen Bildes vom Verschwinden des Subjekts ist, veranschaulicht die postmoderne Odyssee in den Romanen Austers. Sie kann nämlich als Faltung des Außen zum Innen definiert werden, die sich auf dem Weg der Protagonisten vom »Experienced« über den »Perceived« zum »Imagined Space« vollzieht. Letzterer bläht sich zum Labyrinth auf, so dass das Subjekt, inzwischen zu einem oberflächlichen Raum geworden, dort in sich verschwindet.

⁴⁷¹ B. Taureck, *Michel Foucault*, 71.

2.3.7 Das Verschwinden des Autors und seiner Worte

Wie deutlich wurde, verschwimmen für die Protagonisten die diskursiven Konturen im »Perceived Space«. Da im folgenden »Imagined Space« das Subjekt in seinen eigenen immanenten Abirrungen verschwindet, liegt es nahe, dass dort mit ihm auch seine Worte verschwinden. Diesen Verdacht könnte man durch eine einfache Logik stützen. Wenn nämlich das Subjekt verschwindet und viele Protagonisten Austers Schriftsteller sind, dann müssten auch ihre Worte verschwinden. Diese Annahme lässt sich mit Foucaults Aufsatz *What is an Author?* differenzieren. Foucault stellt dort eine Reihe von Fragen, die die Rolle des Autors betreffen:

All discourses, whatever their status, form, value, and whatever the treatment to which they will be subjected, would then develop in the anonymity of a murmur. We would no longer hear the questions that have been rehashed for so long: Who really spoke? Is it really he and not someone else? With what authenticity or originality? And what part of his deepest self did he express in his discourse? Instead, there would be other questions, like these: What are the modes of existence of this discourse? Where has it been used, how can it circulate, and who can appropriate it for himself? What are the places in it where there is room for possible subjects? Who can assume these various subject functions? And behind all these questions, we would hear hardly anything but the stirring of an indifference: What difference does it make who is speaking?⁴⁷²

Nicht mehr die Person des Autors soll das Erkenntnisinteresse bestimmen, sondern der Text als Diskurs, hinter dem der Autor verschwindet. Daraus lässt sich schließlich die Hypothese für dieses Kapitel ableiten. Viele Protagonisten Austers sind Schriftsteller. Das Verschwinden ihrer Subjektivität schließt ein, dass sie auch hinter ihren Texten verschwinden, ein Vorgang, der dort Spuren hinterlässt. Eine besondere Spur ist das Labyrinth. Da die Subjekte nämlich im räumlichen Labyrinth ihrer eigenen Subjektivität verschwinden, ist es denkbar, dass auch der Text zu einem Labyrinth mutiert, wie es in der theoretischen Einleitung dieser Arbeit angesprochen wurde. In diesem Labyrinth verschwimmen am Ende auch die Worte. Insofern ist im Anschluss an das Verschwinden des Autors hinter dem Text (Foucault) von einem Verschwinden der Worte (Auster) zu sprechen.

Textstellen, die das Verschwinden des Autors hinter dem Text andeuten, finden sich vor allem im Roman *The Invention of Solitude*. Dort macht sich der personale Erzähler ein paar Zeilen von Maurice Blanchot zu eigen. "For the past two weeks, these lines from Maurice Blanchot echoing in my head: 'One thing must be understood: I have said nothing extraordinary or even surprising. What is extraordinary begins at the moment I stop. But I am no longer able to speak of it'" (IS, 63). Nach

⁴⁷² M. Foucault, "What is an Author?", 119/120.

Blanchot würde das Ungewöhnliche erst in dem Augenblick beginnen, in dem man aufhört, aber dann wäre man nicht mehr fähig, darüber zu sprechen. Damit würde sich das Denken auch an das Ungedachte wenden, um eine Formulierung Foucaults zu gebrauchen.⁴⁷³

Es zeigt sich, dass der frühe Blanchot die Bewußtseinsphilosophie aufgegeben hat, daß er die Selbstreflexion als einen die Welt und das Ich destruirenden Vorgang fasst, in dem das Ich seiner Monstrosität inne wird. [...] Das Ich weiß sich als Macht der Zerstörung und Selbstzerstörung und erfährt sich gerade in seinem Verschwinden, seiner Nicht-Existenz als mächtig.⁴⁷⁴

Hieran scheint auch der personale Erzähler anknüpfen zu wollen. Es wird zwar nicht ausgeführt, worauf er das Aufhören bezieht, aber es könnte damit durchaus das Verschwinden seiner Subjektivität in der entstandenen räumlichen Immanenz gemeint sein, denn diesen Punkt können alle Protagonisten Austers auf ihrer postmodernen Odyssee nicht überschreiten. Somit wäre die Selbstreflexion auch ein destruirender Vorgang, zumal sie nicht eingelöst wird. Immerhin drückt die Sprachlosigkeit, die sich einstellt, das Verschwinden des Subjekts aus, denn wenn der Autor nicht mehr fähig ist, über das zu sprechen, was nach dem Aufhören kommt, dann hat er seine Diskursfähigkeit verloren und sein Verschwinden liegt nahe, unter anderem hinter dem Text, der den verschwundenen Autor überlebt, aber nur als ein Text ohne vermittelbare Bedeutungen.

Das Verschwinden des Autors hinter dem Text, wie es in der Bemerkung über Blanchot angedeutet wird, beschäftigt Auster auch noch zwei Seiten später. "In spite of the excuses I have made for myself, I understand what is happening. The closer I come to the end of what I am able to say, the more reluctant I am to say anything. I want to postpone the moment of ending, and in this way delude myself into thinking that I have only just begun, that the better part of my story still lies ahead" (IS, 65). Wenn der personale Erzähler sich dem Ende nähert, wo er etwas zu sagen hat, dann zeigt sich darin das Verschwinden seiner Subjektivität sowie das seiner Worte. Allerdings ist es Foucault zufolge nicht genug, die leere Behauptung zu wiederholen, dass der Autor verschwindet. "Instead, we must locate the space left empty by the author's disappearance, follow the distribution of gaps and breaches, and watch for the openings that this disappearance uncovers."⁴⁷⁵ Blanchot entsprechend möchte der personale Erzähler den Moment des Aufhörens, also sein Verschwinden, hinauschieben, um weitererzählen zu können, wohl vergeblich, wenn er sich diese Möglichkeit vormachen muss. Das ist Foucaults Raum, der durch das Verschwinden des Autors leer wird. Dadurch, dass sich der personale Erzähler seinem Ende nähert, aber trotzdem noch widerstrebend etwas sagen kann, scheint er für einen kurzen Moment

⁴⁷³ M. Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, 392.

⁴⁷⁴ P. Bürger, *Das Verschwinden des Subjekts*, 196/197.

⁴⁷⁵ M. Foucault, "What is an Author?", 105.

hinter seinem Text zu verschwinden, ehe auch dieser durch das Fehlen vermittelbarer Bedeutungen mit dem Schweigen verknüpft ist.

Noch in einer weiteren Textstelle variiert der personale Erzähler Blanchots These vom Beginn des Ungewöhnlichen im Moment des Aufhörens:

For the past few days, in fact, I have begun to feel that the story I am trying to tell is somehow incompatible with language, that the degree to which it resists language is an exact measure of how closely I have come to saying something important, and that when the moment arrives for me to say the one truly important thing (assuming it exists), I will not be able to say it. (IS, 32)

Der personale Erzähler versucht eine Geschichte zu erzählen, doch seine Sprache scheint immer mehr zu versiegen, je näher er daran ist, etwas Wichtiges zu sagen, das heißt, sein Denken ist in einer Weise von der Sprache abhängig, die Bürger auch bei Blanchot konstatiert:

Das Ich, das die Erfahrung macht, daß es das eigene Denken nicht als etwas ihm Gehörendes besitzt, daß dessen Bedingungen vielmehr in der Sprache liegen, d. h. in einem Draußen, verliert die Selbstgewißheit des Cartesischen Ich. Es kann die Gewißheit seiner Existenz nicht mehr auf die Gegenwärtigkeit seines Denkens gründen, denn dieses erlebt es nicht als rein innere Bewegung, sondern als Angezogenensein von einem Draußen, das es aber von sich nicht abtrennen kann. Sein Zustand läßt sich am ehesten als Abwesenheit charakterisieren.⁴⁷⁶

Wie alle Protagonisten Austers erreicht der personale Erzähler den Moment der Abwesenheit, indem er der postmodernen Odyssee bis in den »Imagined Space« folgt, wo er sich in immanenter Weise verirrt, bis seine Subjektivität verschwindet. Die Sprache spielt dabei insofern eine Rolle, als dass sie am Beginn des Ungewöhnlichen versiegt und das Denken damit unterbindet. Der personale Erzähler möchte zwar das eine wirklich Wichtige sagen, aber im postmodernen Sinne zieht er es in Erwägung, dass es nicht existiert. Ein finaler Sinn wird in der Postmoderne ausgeschlossen. Das liegt also auch daran, dass dem Wahrnehmenden die Begriffe fehlen:

Der Betrachter des 20. Jahrhunderts blickt zum Nachthimmel hinauf und sieht Sterne und Planeten; einige Betrachter früherer Zeiten sahen statt dessen Risse in einer Kugel, durch die man das Licht dahinter beobachten konnte. Was ein Beobachter wahrzunehmen glaubt, ist gekennzeichnet und muß gekennzeichnet werden durch theoriebeladene Begriffe. Wahrnehmende ohne Begriffe sind, wie Kant sinngemäß sagte, blind.⁴⁷⁷

Im Moment des Aufhörens wird der personale Erzähler im Roman *The Invention of Solitude* sozusagen blind. Zudem markiert der Beginn des Ungewöhnlichen im Moment des Aufhörens noch den Akt des transzendenten Überschreitens. Wenn dieser gelingt, das Subjekts aber nichts Wesentliches mehr sagen kann, dann bleibt der

⁴⁷⁶ P. Bürger, *Das Verschwinden des Subjekts*, 195.

⁴⁷⁷ A. MacIntyre, *Der Verlust der Tugend*, 111.

»andere« Ort wiederum leer, das heißt, das Subjekt verschwindet und die Worte versiegen.

Im folgenden Textausschnitt aus dem Roman *The Invention of Solitude* scheint Auster Blanchots These über den Beginn des Ungewöhnlichen im Moment des Aufhörens umzudrehen, indem er behauptet, dass man im materiellen Alltagsraum gegenwärtig sein muss, um ein Wort zu Papier zu bringen. Das heißt, man muss im »Experienced Space« weiter machen, um sich vermitteln zu können:

For no word can be written without first having been seen, and before it finds its way to the page it must first have been part of the body, a physical presence that one has lived with in the same way one lives with one`s heart, one`s stomach, and one`s brain. Memory, then, not so much as the past contained within us, but as a proof of our life in the present. If a man is to be truly present among his surroundings, he must be thinking not of himself, but of what he sees. He must forget himself in order to be there. And from that forgetfulness arises the power of memory. It is a way of living one`s life so that nothing is ever lost. (IS, 138)

“I wanted to break down for myself the boundary between living and writing as much as I could,” sagt Auster in einem Interview⁴⁷⁸, womit Worte definitiv des »Experienced Space« bedürfen. Anders als es für den »Perceived Space« der Romane Austers typisch ist, meint der personale Erzähler, dass man nicht an sich selbst denken muss, sondern an das, was man sieht, wenn man wirklich in seiner Umgebung anwesend sein will. Der »Experienced Space« muss also authentisch sein. Fast im gleichen Atemzug fügt er aber hinzu, dass man sich vergessen müsse, um da zu sein, was als deutliches Anzeichen des Verschwindens seiner zentrierten Subjektivität gelten kann. Wenn der Autor als Subjekt dermaßen zu verschwinden beginnt, kein Wort jedoch geschrieben werden kann, ohne dass es zuvor gesehen wurde, dann müssen irgendwann auch der Text und seine Worte verschwinden. Im Folgenden sollen die Spuren untersucht werden, die das Verschwinden des Autors im Text hinterlässt.

Wie das Verschwinden des Autors hinter dem Text, so sind auch die Spuren, die er dort hinterlässt, im Roman *The Invention of Solitude* erkennbar. “My choices are limited. I can remain silent, or else I can speak of things that cannot be verified. At the very least, I want to put down the facts, to offer them as straight forwardly as possible, and let them say whatever they have to say. But even the facts do not always tell the truth” (IS, 20). Der personale Erzähler sieht seine Wahlmöglichkeiten als begrenzt, was seine Gefangenschaft im labyrinthischen »Imagined Space« nahe legt. An der Wahlmöglichkeit still zu bleiben, lässt sich sein Verschwinden ablesen. Die andere Option bestünde darin, von Dingen zu sprechen, die nicht verifiziert werden können. Auch diese Möglichkeit liegt in der Natur des »Imagined Space« begründet, wo sich die Protagonisten aufgrund ihrer veränderten Wahrnehmung nicht

⁴⁷⁸ P. Auster, “Interview with Joseph Mallia”, 277.

mehr auf Fakten verlassen können. Genauso wenig kann der personale Erzähler des Romans *The Invention of Solitude* Fakten in seinen Texten nennen, was als Spur seines Verschwindens im Text zu deuten ist.

Eine vergleichbare Spur, die die Fragmentierung der Alltagswelt sowie der Worte betrifft, findet sich im Roman *City of Glass*. “When things were whole, we felt confident that our words could express them. But little by little these things have broken apart, shattered, collapsed into chaos. And yet our words have remained the same. They have not adapted to the new reality” (CG, 77). Als der »Experienced Space« mittels einer zentrierten Subjektivität noch als Ganzes wahrgenommen wurde, konnte er mit Worten beschrieben werden. Die Formulierung, dass die Dinge auseinandergebrochen seien, könnte die Dezentralisierung der Subjektivität einschließen, das Versinken im Chaos die immanenten Abirrungen. Das Gleiche passiert mit dem Text, der nicht mehr ganz ist und mit den Worten, die die neue Realität des »Imagined Space« nicht mehr beschreiben können. Worte und Text fragmentieren in ähnlicher Weise wie das Subjekt, das mit einer fragmentierten Wahrnehmung ein Ziel vor Augen verliert. Die entsprechenden Rückwirkungen dieser umfassenden Zersplitterung auf die Sprache versucht Professor Stillman Quinn zu erklären. ““You see, the world is in fragments, sir. Not only have we lost our sense of purpose, we have lost the language whereby we can speak of it”” (CG, 76). In dem Maße, in dem der Mensch sein Ziel in der fragmentierten Welt verliert, verliert er die Sprache, um darüber sprechen zu können. Das ist Stillmans These, in der das Verschwinden des Subjekts durch die Fragmentierung der Wahrnehmung als eine Bedingung dafür erahnt werden kann. Die Spur die dieses Verschwinden sprachlich hinterlässt, tangiert hier vor allem die mangelnde Prägnanz der Sprache, mit der die Orientierungslosigkeit nicht mehr beschreiben werden kann; das Subjekt und seine Sprache sind gleichermaßen ziellos.

Am Anfang des Romans *City of Glass* besucht Quinn seinen Auftraggeber Peter Stillman junior, der von seinem Vater für eine lange Zeit in ein dunkles Zimmer eingesperrt wurde und nun dessen Entlassung aus dem Gefängnis fürchtet. Infolge des elterlichen Liebesentzugs ist Peter Stillmans Kontaktfähigkeit eingeschränkt. Zudem kann er sich nicht sprachlich vermitteln. “In writing, the point is not to manifest or exalt the act of writing, nor is it to pin a subject within language; it is, rather, a question of creating a space into which the writing subject constantly disappears.”⁴⁷⁹ In seinen Gedichten schafft sich Stillman junior offensichtlich so einen Raum, der seinem Verschwinden entspricht:

I am mostly now a poet. Every day I sit in my room and write another poem. I make up all the words myself, just like when I lived in the dark. I begin to remember things that way, to pretend that I am back in the dark again. I am the only one who knows what the words mean.

⁴⁷⁹ M. Foucault, “What is an Author?”, 102.

They cannot be translated. These poems will make me famous. Hit the nail on the head. Ya, ya ya. Beautiful poems. So beautiful the whole world will weep. (CG, 19)

Peter Stillman lebte damals im Dunkeln, also im »Imagined Space«. Wenn er nun in einem Zimmer sitzt und Gedichte schreibt, dann scheint er sich immer noch dort zu befinden. Das Verschwinden seiner Subjektivität beeinflusst offenbar seine Gedichte. Dort hinterlässt es seine Spuren, denn Stillman erfindet alle Wörter selbst und ist der einzige, der weiß, was sie bedeuten. So wie sich Stillman also in immananter Weise in seiner eigenen Subjektivität verirrt, so leiden auch seine Wörter an einer Immanenz, da sie nicht übersetzt werden können. Nach Anzieu erfüllen „die gesprochenen und noch mehr die geschriebenen Worte [...] die Funktion einer Haut.“⁴⁸⁰ Wenn Stillmans Wörter nicht übersetzt werden können, so ist sein Haut-Ich undurchlässig geworden, was seine Isolation im »Imagined Space« herausstellt.

Der Ich-Erzähler des Romans *The Locked Room* stellt einen Zusammenhang zwischen dem Erlebten und dem Erzählen her, der ebenfalls auf Spuren des Verschwindens des Subjekts im Text hindeutet. “Stories happen only to those who are able to tell them, someone once said. In the same way, perhaps, experiences present themselves only to those who are able to have them. But this is a difficult point, and I can’t be sure of any of it.” (LR, 221) Erlebnisse würden nur denen zuteil, die imstande sind, sie zu haben. In den Romanen Austers ist die postmoderne Odyssee der Modus, um etwas zu erleben, wobei die Erfahrungen, die gemacht werden, nicht auf theoretische Weise übertragbar sind. Hier liegt das didaktische Problem bei der postmodernen Odyssee, nämlich anderen die gemachten Erfahrungen mitzuteilen. Darum wurde in dieser Arbeit auch von einer verhinderten Teichoskopie gesprochen.⁴⁸¹ Wenn nun Erlebnisse nur denen zuteil werden, die imstande sind, sie zu haben, dann können Geschichten nur von denen erzählt werden, die imstande sind, Erlebnisse zu haben. Daraus lässt sich der folgende einfache Schluss ziehen: Wenn jemand nicht imstande ist, Erlebnisse zu haben, weil seine Subjektivität verschwindet, dann wäre er auch nicht imstande, Geschichten zu erzählen.

Allerdings sind die Protagonisten Austers bis zum Eintritt in den »Imagined Space« durchaus in der Lage, Dinge zu erleben. Danach scheint sich das Labyrinthische in ihrer Subjektivität auf den Text zu übertragen, was im Prinzip schon in der theoretischen Einleitung dieser Arbeit in Erwägung gezogen wurde.⁴⁸² Dieser besonderen Spur des Verschwindens des Subjekts im Text soll im Folgenden nachgegangen werden.

Im Roman *The Invention of Solitude* denkt der Protagonist über die Funktion der Worte nach, wodurch auch die Eigenschaft des Textes als Labyrinth erkennbar wird. “For if words are a way of being in the world, he thought, then even if there were no

⁴⁸⁰ D. Anzieu, *Das Haut-Ich*, 297.

⁴⁸¹ Vgl. Seite 175 dieser Arbeit.

⁴⁸² Vgl. Seite 10/11 dieser Arbeit.

world to enter, the world was already there, in that room, which meant it was the room that was present in the poems and not the reverse” (IS, 123). Wenn Worte einem die Möglichkeit geben, in der Welt zu sein, dann zeigt sich darin der Charakter des »Imagined Space« als eine Maschine zur Erzeugung von Möglichkeiten. Diese Möglichkeiten können nicht im »Experienced Space« erzeugt werden, wie der Rückzug ins Zimmer beweist. Im abgeschiedenen Zimmer entsteht eine labyrinthische Welt im Kopf, die das Verschwinden der Subjekte bedingt. In dieser Textstelle schafft die Logik des Protagonisten eine labyrinthische Verwirrung. Einerseits definiert er die Worte als eine Verbindung zur Welt, andererseits scheinen die Worte schon da zu sein, bevor sie zu einer Verbindung wurden. Daraus folgt, dass die Worte an sich schon ähnlich vielfältig sind, wie die Welt, die sie beschreiben sollen. Aus diesem Grunde bezeichnet der Protagonist seine Gedichte auch als Raum.

Im Roman *The Locked Room* offenbart sich der Text ebenfalls als Labyrinth, was gleichsam vom Subjekt auszugehen scheint:

The entire story comes down to what happened at the end, and without that end inside me now, I could not have started this book. The same holds for the two books that come before it, *City of Glass* and *Ghosts*. These three stories are finally the same story, but each one represents a different stage in my awareness of what it is about. I don't claim to have solved any problems. I am merely suggesting that a moment came when it no longer frightened me to look at what had happened. If words followed, it was only because I had no choice but to accept them, to take them upon myself and go where they wanted me to go. But that does not necessarily make the words important. I have been struggling to say goodbye to something for a long time now, and this struggle is all that really matters. The story is not in the words; it's in the struggle. (LR, 294)

Der Ich-Erzähler betont, dass er lange Zeit darum gekämpft hat, sich von etwas zu verabschieden, ein Kampf, den er über alles stellt. Damit könnte das Verschwinden seiner zentrierten Subjektivität gemeint sein, von der er sich verabschiedet. Die Worte stehen in einem direkten Zusammenhang zu diesem Verschwinden, denn sie resultieren aus dem, was auf der postmodernen Odyssee geschehen war. Schließlich gewinnen die Worte sogar die Oberhand, da der Ich-Erzähler vorgibt, keine andere Wahl zu haben, als dorthin zu gehen, wohin die Worte ihn führen. Von dieser rhizomatischen Allmacht der Worte sind auch die entstehenden Texte betroffen, die sich gemäß der postmodernen Theorie als intertextuelles Netzwerk und damit als Labyrinth präsentieren:

Similarly, the idea of 'text' is no longer restricted to a written representation. Any statement of experience or (more strongly) any lived or imagined experience is a discursive practice that is both culturally embedded and historically situated. A text might be a mathematical model or an archival record, a novel or a myth, a ritual or a public program. Indeed, culture

itself is seen as an 'ensemble of texts'. [...] Thus a text becomes an intertextual network, 'a kind of juncture, where other texts, norms and values meet and work upon each other'.⁴⁸³

Die drei Romane der *New York Trilogy* bilden ein derartiges intertextuelles Netzwerk, bei dem sich die einzelnen Texte treffen und gegenseitig überarbeiten. Das bestätigt sich in der zitierten Textstelle, weil in den drei Romanen die gleiche Geschichte in einem anderen Stadium erzählt wird, was nebenbei die Selbstähnlichkeit der postmodernen Odyssee im Sinne der Chaostheorie herausstreicht. „Die labyrinthische Vernetzung erzeugt dendritische Strukturen, die eine hochgradige Selbstähnlichkeit und eine maximale Offenheit eines jeden Netzknotens für weitere Netzknoten aufweisen.“⁴⁸⁴ Die Vorstellung von einem intertextuellen Netzwerk findet sich im übrigen auch bei Foucault, der die Eigenschaft des Textes als Erreger von Diskursen am Beispiel der Texte von Freud und Marx erklärt. „Freud is not just the author of *The Interpretation of Dreams or Jokes and Their Relation to the Unconscious*; Marx is not just the author of the *Communist Manifesto* or *Das Kapital*: they both have established an endless possibility of discourse.“⁴⁸⁵ Entstehen durch die Intertextualität unendliche Möglichkeiten von Diskursen, so würden bereits die drei Romane der *New York Trilogy*, die sich aufeinander beziehen, ein relatives Labyrinth darstellen. Das bestätigt die deutlich sichtbare postmoderne Odyssee der Protagonisten in den drei Romanen.

Spielt die labyrinthische Verirrung in der eigenen räumlichen Subjektivität beim Verschwinden des Subjekts eine zentrale Rolle, so offenbart sich analog dazu der Text als Labyrinth. Das wird auch im Roman *The Locked Room* sichtbar:

Only darkness has the power to make a man open his heart to the world, and darkness is what surrounds me whenever I think of what happened. If courage is needed to write about it, I also know that writing about it is the one chance I have to escape. But I doubt this will happen, not even if I manage to tell the truth. Stories without endings can do nothing but go on forever, and to be caught in one means that you must die before your part in it is played out. My only hope is that there is an end to what I am about to say, that somewhere I will find a break in the darkness. This hope is what I define as courage, but whether there is reason to hope is another question entirely. (LR, 235)

Die Dunkelheit erfüllt eine doppelte Funktion. Einerseits ist ihre Traversierung notwendig, um mit der Welt in Einklang zu stehen beziehungsweise um durch die postmoderne Odyssee grundlegende Einsichten zu erwerben. Andererseits bedeutet die mit den immanenten Abirrungen im »Imagined Space« assoziierte Dunkelheit ein Gefängnis, aus dem man mit Hilfe des Schreibens entkommen soll, so wie es Bürger als symptomatisch für das verschwindende Subjekt deutet:

⁴⁸³ R. H. Brown, "Rhetoric, Textuality, and the Postmodern Turn", 233.

⁴⁸⁴ D. Wrobel, *Postmodernes Chaos – Chaotische Postmoderne*, 380.

⁴⁸⁵ M. Foucault, "What is an Author?", 114.

Gerade auch das Verschwinden des Subjekts, das häufig als Zeichen des Epochenbruchs verstanden wird, ließ sich als eine Position entziffern, die im Feld der Subjektivität ihren Ort hat, nicht außerhalb. Wie die Selbstsetzung gehört auch das Verschwinden des Subjekts zu dessen Bewegung und kann daher weder als Menetekel einer drohenden Zukunft noch als Anzeichen der Hoffnung auf ein endlich befreites Dasein gelesen werden. Vielmehr entspricht dem ebenso phantasmagorischen wie praktisch folgenreichen Akt, mit dem das moderne Subjekt sich zur Grundlage seiner selbst und seines Handelns macht, eine ambivalent bleibende Sehnsucht nach dem eigenen Verschwinden, die einzig im Schreiben eine prekäre Erfüllung findet.⁴⁸⁶

Genau wie es Bürger feststellt, weidet sich der Ich-Erzähler an seinem eigenen Verschwinden und sucht dabei im Schreiben eine Erfüllung, die in der Tat prekär ist, weil es der Ich-Erzähler selbst bezweifelt, mit Hilfe des Schreibens zu einer Wahrheit zu gelangen. Schließlich bringt ihm bereits der »Imagined Space« eine Verirrung, aus der er sicher nicht flüchten kann, wenn er der Imagination noch mehr Spiel lässt. Da der Ich-Erzähler nicht die Wahrheit sagen können wird, besitzen seine Geschichten auch kein Ende, wodurch sie zu einem Labyrinth werden. Aus diesem textlichen Labyrinth, das dem des »Imagined Space« entspricht, hofft der Ich-Erzähler eine Lücke zu finden, aber eigentlich ist sein Mut dazu größer als die reale Hoffnung, dass es eine solche Lücke gibt. Das würde die Eigenschaft des heterotopischen »Imagined Space« und die der dort entstehenden Texte als Gefängnis mehr bestätigen als sein gleichzeitiges Merkmal der Durchlässigkeit.

Das Subjekt verirrt sich auf der postmodernen Odyssee in immanenter Weise in seiner eigenen, zum Raum gewordenen Subjektivität, was zu deren Verschwinden führt. Anzunehmen ist, dass mit dem Text und seinen Worten etwas ähnliches geschieht, wenn auch der Text zu einem Labyrinth wird. Dieser Annahme soll im Folgenden nachgegangen werden und zwar zunächst im Roman *The Invention of Solitude*, wo der Protagonist seine eigenen Worte nicht mehr lesen kann. "Later, when he reads over what he has written, he has trouble deciphering the words. Those he does manage to understand do not seem to say what he thought he was saying" (IS, 75). Wenn die Worte, die ihm nicht mehr begreiflich sind, nicht mehr das sagen, was er mit ihnen zu sagen geglaubt hat, dann hat sich entweder der Sachverhalt geändert, so dass die Worte ihn nicht mehr beschreiben oder die Bedeutung der Worte hat sich unabhängig von jeglichem Sachverhalt verflüchtigt, ein Gedanke, der sich im Prinzip auf Lacan zurückführen lässt:

In fact, Lacan argues that language is the condition for the unconscious, that it creates and gives rise to the unconscious. Like conscious discourse, the formations of the unconscious (dreams, etc.) are saying something quite different from what they appear to say. These formations are governed by the same mechanisms as language, namely metaphor and metonymy. [...] Lacan suggests that, thanks to human beings' metaphoric ability, words convey

⁴⁸⁶ P. Bürger, *Das Verschwinden des Subjekts*, 237.

multiple meanings and we use them to signify something quite different from their concrete meaning. This possibility of signifying something other than what is being said determines language's autonomy from meaning. Lacan insists on the autonomy of the signifier.⁴⁸⁷

Im Fall des Protagonisten aus dem Roman *The Invention of Solitude* ist die Sprache unabhängig von der Bedeutung und das Signifikat damit autonom geworden, da die Wörter eben nicht mehr das sagen, was sie einmal sagen sollten. Genau genommen würde damit nicht das Wort, sondern seine ursprüngliche Bedeutung verschwinden.

Auch der Ich-Erzähler des Romans *Leviathan* berichtet von einem Verschwinden der Worte. "The smallest word is surrounded by acres of silence for me, and even after I manage to get that word down on the page, it seems to sit there like a mirage, a speck of doubt glimmering in the sand" (L, 49). Das vom Schweigen umgebende Wort kann keinen diskursiven Zweck mehr erfüllen. Bannt der Ich-Erzähler so ein Wort auf ein Blatt Papier, so hat es dort den Anschein einer Fata Morgana, die eine Luftspiegelung entfernter, also vom jeweiligen Standort bereits verschwundener Objekte darstellt. Ein mit einer Fata Morgana verglichenes Wort wäre somit ein verschwundenes Wort, welches aus dem Verschwinden des Autors resultiert, folgt man der Argumentation Foucaults. "As a result, the mark of the writer is reduced to nothing more than the singularity of his absence; he must assume the role of the dead man in the game of writing."⁴⁸⁸ Der Autor verschwindet hinter dem Text, was nicht ohne Wirkung auf seine Worte bleibt. Im Roman *In the Country of Last Things* wird sogar ein materielles Verschwinden der Worte angedacht:

Words tend to last a bit longer than things, but eventually they fade too, along with the pictures they once evoked. Entire categories of objects disappear - flower-pots, for example, or cigarette filters, or rubber bands - and for a time you will be able to recognize those words, even if you cannot recall what they mean. But then, little by little, the words become only sounds, a random collection of glottals and fricatives, a storm of whirling phonemes, and finally the whole thing just collapses into gibberish. The word 'flowerpot' will make no more sense to you than the word 'splandigo.' Your mind will hear it, but it will register as something incomprehensible, a word from a language you cannot speak. As more and more of these foreign-sounding words crop up around you, conversations become rather strenuous. In effect, each person is speaking his own private language, and as the instances of shared understanding diminish, it becomes increasingly difficult to communicate with anyone. (CLT, 89)

Die Protagonisten Anna Blume spricht sogar direkt von einem Verschwinden der Worte, die zusammen mit der Fähigkeit des Subjekts, Worte und die dazugehörigen Bilder zu verknüpfen, verschwinden. Das wäre noch radikaler als die Entstehung eines autonomen Signifikats, denn durch den Verlust dieser Assoziationsfähigkeit

⁴⁸⁷ M. Sarup, *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, 9.

⁴⁸⁸ M. Foucault, "What is an Author?", 102/103.

verkümmern Worte zu bloßen Lauten, aus denen schließlich keine Bedeutungen mehr hervorgehen. Auf ihre rein phonetische Gestalt reduziert, wären Worte damit so oberflächlich wie das postmoderne Subjekt und am Ende würde einem das Wort »Blumentopf« nicht mehr sagen als das Wort »Splandigo«. „Das postmoderne Moment [des Denkens von Lacan] besteht, wie noch zu zeigen sein wird, in der Erkenntnis, daß in einer falschen Sprache keine Wahrheit mehr zu entziffern ist.“⁴⁸⁹ In der Tat führen solche Worte nur zu einer Art Privatsprache, ähnlich der, die Peter Stillman junior in seinen Gedichten benutzt, einer Privatsprache, die auch den ursprünglichen Sinn der Kommunikation als Miteinander annulliert, wodurch das Subjekt wieder in Einsamkeit versinkt, was seinem Verschwinden Vorschub leistet.

Viele Protagonisten Austers sind Schriftsteller. Das Besondere am Verschwinden ihrer Subjektivität liegt darin, dass sie hinter ihren Texten verschwinden, was dort im Sinne Foucaults Spuren hinterlässt. Die schreibenden Protagonisten haben immer weniger reale Erlebnisse im »Experienced Space« und mit ihrem Eintritt in den »Imagined Space« fällt es ihnen immer schwerer, Geschichten aus dieser Raumdimension zu erzählen. So verliert ihre Sprache an Prägnanz und beginnt in dem Maße zu versiegen, je näher sie daran sind, etwas Wichtiges zu sagen. Dahinter verbirgt sich Blanchots These, dass die Sprache am Beginn des Ungewöhnlichen versiegt, was bei Auster im »Imagined Space« geschieht. Durch das Versiegen ihrer Sprache können die Protagonisten am Ende der postmodernen Odyssee keine finale Erkenntnis mitteilen. Die labyrinthische Subjektivität, die die Folge ist, beeinflusst auch die Texte, die ebenfalls zum Labyrinth werden. Dazu gehört auch, dass die Immanenz der Subjektivität zu einer Immanenz der Wörter und Texte wird, die, im Extremfall zu einer Privatsprache geworden, nicht übersetzt werden können. Die Romane der *New York Trilogy* präsentieren sich darüber hinaus durch ihre Eigenschaft als intertextuelles Netzwerk als Labyrinth, in dem sich die drei Romane gegenseitig aufeinander beziehen. Am Ende der postmodernen Odyssee verschwinden sogar die Worte. Dies geschieht unter anderem dadurch, dass das Signifikat im Sinne Lacans autonom wird und die Protagonisten nichts mehr zu den Dingen assoziieren können, die die Wörter einst bezeichneten. So verkümmern die Worte zu bloßen Lauten ohne Bedeutung im materiellen Alltagsraum und damit zu Worten, die so oberflächlich sind, wie es das postmoderne Subjekt ist.

⁴⁸⁹ P. Zima, *Theorie des Subjekts*, 263.