



Freie Universität Berlin

Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

## **Bachelorarbeit**

im Studiengang Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

### **Zeit- und Sprachlos: Vom Versagen des Erzählens. Zur Poetik des Traumas in Hanya Yanagiharas *A Little Life***

Erstgutachter:

Dr. David Wachter

Zweitgutachter:

Prof. Dr. Michael Gamper

Vorgelegt von:

Anna Louise Kunz

[anna.louise.kunz@fu-berlin.de](mailto:anna.louise.kunz@fu-berlin.de)

Berlin, den 02.12.2022

## Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b> .....	<b>1</b>
<b>2. Geschichte(n) des Traumas: Historischer und theoretischer Rahmen</b> .....	<b>4</b>
2.1 Entstehungsgeschichte und Definition des Trauma-Begriffes .....	4
2.2 Theoretisches Verständnis und Repräsentation von Trauma in der Literatur .....	8
<b>3. „[S]uffering and alive [rather] than dead“: Zur Charakterisierung von Jude und der inhaltlichen Darstellung seines Traumas</b> .....	<b>11</b>
<b>4. Methodisches Vorgehen: Erläuterung der Erzähltextanalyse nach dem erzähltheoretischen Modell von Martínez und Scheffel</b> .....	<b>16</b>
<b>5. Zeit- und sprachloses Erzählen: Analyse der Poetik des Traumas in Hanya Yanagiharas <i>A Little Life</i></b> .....	<b>17</b>
5.1 Zur (Un-)Ordnung der Erinnerungen und Dauer der Flashbacks .....	17
5.2 Zur zunehmenden Distanz und Sprachlosigkeit im Erzählen von Trauma.....	22
5.3 Zur Vagheit von Zeit und Ort des Erzählens .....	26
<b>6. Abschließende Betrachtungen</b> .....	<b>30</b>
<b>7. Bibliographischer Anhang</b> .....	<b>33</b>

## 1. Einleitung

Wie kann eine Geschichte erzählt werden, die traumatisch genug ist, dass sie die Fähigkeiten von Sprache übersteigt? Können Worte für Geschehnisse gefunden werden, bei denen den meisten Menschen die Stimme versagt? Dieser Thematik widmet sich die literarische Trauma-Forschung bereits seit einigen Jahrzehnten. Eine solche Gradwanderung stellt auch der amerikanische Roman *A Little Life* von Hanya Yanagihara dar, den die folgende Arbeit zum Gegenstand haben soll.

Mit dem Trauma des Charakters Jude St. Francis im Fokus des Romans entfaltet sich um eine College-Freundschaft von vier jungen Männern eine Lebensgeschichte, geprägt von einem unbeschreiblichen Ausmaß an Leid. Dabei wird das Trauma von Jude nicht nur inhaltlich thematisiert, sondern findet sich auch in der Poetik von Yanagiharas Prosa. Jude, ein Waisenkind, das in einem Kloster aufgewachsen ist und dort von früherer Kindheit an schwer misshandelt wurde, kann den Erinnerungen daran bis zu seinem Tod nicht entkommen. In orientierungslosen Rückblenden wirft der Text die Lesenden immer wieder in der Zeit zurück und konfrontiert sie so Stück für Stück mit dem Ausmaß der Misshandlungen von Jude und der Schwere seiner überwältigenden Erinnerungen daran. Dabei bleibt das Trauma in *A Little Life* für Jude selbst unaussprechlich und auf hoffnungslose Weise unüberwindbar. Es ist diese Sprachlosigkeit im Angesicht des Traumas, mit welcher der Roman die Lesenden immer wieder nicht nur inhaltlich, sondern auch formal konfrontiert. Die folgende Arbeit soll diese Vermutung, die Erzählstruktur sei so konstruiert, dass sie die Gefühle von Jude auf eine Art im Text widerspiegelt und Lesenden ihre Zeugenschaft geradezu aufzuzwingen scheint, bestätigen. Wie dieser Effekt erzeugt wird und wie Yanagihara Trauma darstellt, soll im Fokus der Analyse stehen. Dabei stellt sich die zentrale Frage, ob und inwiefern das Trauma-Motiv in die Erzählstruktur von *A Little Life* eingeschrieben ist. Wie erzählt *A Little Life* das Trauma von Jude und wo findet es sich in der Art des Erzählens wieder?

Erschlossen werden soll diese Poetik des Traumas zuerst aus der Theorie und Definition des Trauma-Begriffes. Dazu werden zu Beginn knapp die Entstehungsgeschichte und eine Reihe von Begriffsbestimmungen dargelegt. Daran schließen einige für diese Arbeit entscheidende Erkenntnisse zur Repräsentation von Trauma aus der Literaturwissenschaft an. In Folge darauf wird anhand einiger Szenen zusammengetragen, wie Jude im Roman charakterisiert und sein Trauma inhaltlich dargestellt wird. Der Analyse vorangestellt, wird eine Einführung in das methodische Vorgehen, die Verwendung des erzähltheoretischen Modells von Matías Martínez und Michael Scheffel. Auf der Grundlage

der theoretischen Erkenntnisse, dem Inhalt des Romans und dem erzähltheoretischen Modell soll *A Little Life* im Hauptteil dahingehend untersucht werden, wie es Trauma textuell darstellt und erfahrbar macht. Dazu soll im ersten Teil der Erzähltextanalyse die Zeit genauer betrachtet werden. Das Kapitel ist der Ordnung und der Dauer der Erzählung gewidmet und soll herausarbeiten, wie die veränderte Reihenfolge des Geschehens und das Erzähltempo, also das Verhältnis von erzählter Zeit und Erzählzeit, das Trauma von Jude widerspiegeln. Konkret geht es hier darum zu identifizieren, wie die Erzählung die Ereignisse zeitlich anordnet, was für eine Wirkung das auf die Lesenden hat und wie diese mit der Darstellung von Trauma zusammenhängt. In Hinblick auf die Dauer gilt es herauszustellen, wie sich das Erzähltempo des Romans in Bezug auf Judes Trauma verhält. Dabei stellt sich insbesondere die Frage, ob eine Verbindung zwischen der graphischen Darstellung von Gewalt und den flüchtig erscheinenden Alltagsdarstellungen besteht. Das zweite Analysekapitel widmet sich in Folge dessen einer Untersuchung der Distanz der Erzählinstanz und dem Verhältnis von narrativem und dramatischem Modus. Der Fokus dabei liegt in der Untersuchung der sprachlichen Distanzierung des Romans von Trauma und der fehlenden Aussprache des Traumas durch Jude selbst, entgegen der zahlreichen graphischen Darstellungen von Gewalt und Selbstverletzung. Im letzten Teil der Analyse sollen der Zeitpunkt und der Ort des Erzählens herausgearbeitet werden. Im Verlauf des Romans geht immer wieder der zeitliche Faden verloren. Die Erzählung schweift ab und vertieft sich in Erinnerungen an die Vergangenheit. Im Auge des Traumas scheint es keinen präsenten Zeitpunkt des Erzählens zu geben, sondern ein Kollektiv aus vergangenen Momenten, in dem Gegenwart und Vergangenheit verschwimmen. Ähnlich vage wie der Zeitpunkt des Erzählens, scheint auch der Ort. Bis auf einige Ausnahmen gehen die extra- und intradiegetische Ebene, Momente des Alltages auf der Rahmenhandlung und Erinnerungen an Judes traumatische Vergangenheit, sprachlich so nahtlos ineinander über, dass sie nicht zu trennen sind. Sein Trauma holt ihn immer wieder, unter anderem in Form von orientierungslosen Flashbacks, physischen Schmerzen oder Selbstverletzung, ein.

Unter anderem scheint es aber genau dieses überwältigende Trauma zu sein, das dem Roman zu seiner Bekanntheit verholfen hat. Hanya Yanagiharas *A Little Life* (2015) ist seit seiner Veröffentlichung fester Bestandteil der amerikanischen Gegenwartsliteratur. Der Roman polarisiert wie kaum ein anderes Buch durch seine hochintensiven und äußerst graphischen, brutalen Darstellungen von Misshandlung, Selbstverletzung und dem daraus folgenden jahrzehntelangen Trauma. Die internationale mediale Resonanz

war, und ist noch immer, gewaltig und besonders in den sozialen Medien wird das Buch vermehrt besprochen.<sup>1</sup> Dabei könnten die Meinungen der Lesenden nicht extremer auseinandergehen. *A Little Life* wird entweder als unvergessliches literarisches Meisterwerk gelobt oder als zu explizit und gewaltvoll abgelehnt.<sup>2</sup>

Trotz der Vielzahl an Kritiken befindet sich die literaturwissenschaftliche Forschung zu *A Little Life* noch in ihren Anfängen. Ein kleiner Teil von Arbeiten aus der englischsprachigen Forschung nimmt bereits Bezug auf den Roman. Sie kreisen vor allem um die Motive des Traumas, des Schmerzes und der Gewalt, des Selbstmordes und der Gesellschaft sowie der Philosophie. Anat Pick beispielsweise stellt die Kreatürlichkeit, mit der sie durch Einschränkungen bestimmte menschliche Charaktere meint, von Jude im Roman heraus. Sie zeigt auf, wie diese Einschränkung, in Judes Fall sein Trauma, mit der Menschlichkeit und dem Leben des Charakters konkurrieren.<sup>3</sup> Judes Schmerz steht auch im Fokus von Annelore Peeters Dissertation, welche die Repräsentation und Interpretation von Schmerz und Gewalt aus einer biokulturellen Perspektive, unter anderem in *A Little Life*, betrachtet und deren Gegendiskurs zur biomedizinischen Vorstellung, dass Schmerz etwas Negatives ist und vermieden werden sollte, herausstellt.<sup>4</sup> Amy Rushton setzt sich mit der Darstellung und dem Umgang mit Selbstmord, Depression und deren Wahrnehmung der Gemeinschaft in *A Little Life* auseinander und hebt die Grausamkeit des verbreiteten gesellschaftlichen Wunsches nach Judes Überleben hervor.<sup>5</sup> Ebenfalls Judes Trauma widmet sich Julia Karlsson, die Sartres Theorie zu Freiheit auf *A Little Life* anwendet und feststellt, dass der Roman die Effekte psychischen Traumas als etwas Unüberwindbares darstellt und Jude von Beginn an einen deterministischen Ausgang seines Lebens zuschreibt.<sup>6</sup> Mithilfe von Close-Reading und Computer-Analysen der Stimmungen wiederum stellt Anna Bendrat heraus, dass dem Roman eine psychologische Konditionierung von Schmerzreaktionen und eine psychologische Internalisierung von Langzeit-Trauma nachzuweisen sind.<sup>7</sup> In besonderem Maße auf die Thematik der Poetik des Traumas in *A Little Life* macht der Essay „Witnessing Trauma in Hanya Yanagihara’s *A Little Life*“ von Jonas Kellermann aufmerksam. Darin zeigt Kellermann die Verbindung des traumatischen Inhaltes und der Form auf und weist bereits auf die

---

<sup>1</sup> Vgl. Kellermann 2021, S. 334.

<sup>2</sup> Vgl. Rushton 2019, S. 197.

<sup>3</sup> Vgl. hier und im vorigen Satz: Pick 2020.

<sup>4</sup> Vgl. Peeters 2017.

<sup>5</sup> Vgl. Rushton 2019.

<sup>6</sup> Vgl. Karlsson 2017.

<sup>7</sup> Vgl. Bendrat 2020, S. 266.

Parallele der fehlenden zeitlichen Orientierung hin.<sup>8</sup> Auch ein Kapitel im Buch „The Queer Aesthetics of Childhood: Asymmetries of Innocence and the Cultural Politics of Child Development“ von Hannah Dyer mit dem Titel „The Queer Remains of Childhood Trauma: Notes on *A Little Life*“ setzt sich explizit mit den Auswirkungen des Kindheitstraumas von Jude auf die zeitliche Erzählstruktur auseinander.<sup>9</sup> Die folgende Arbeit soll dabei weniger eines dieser bestimmten Motive analysieren, sondern mehr erzähltheoretisch die sprachliche und inhaltliche Repräsentation von Trauma im Roman herausarbeiten.

Die folgende Untersuchung, sowie die anderen genannten Arbeiten, reihen sich unter den zahlreichen Analysen ein, die das interdisziplinäre Feld der Trauma-Studien in den letzten Jahrzehnten bereits hervorgebracht hat. Einige dieser Forschungsbeiträge trugen dabei allerdings eher zu einer weiteren Stereotypisierung und Generalisierung des Trauma-Begriffes bei. Mit dessen Entstehungsgeschichte und den mitunter kritisch zu betrachtenden Definitionsansätzen soll sich im folgenden Kapitel auseinandergesetzt werden.

## **2. Geschichte(n) des Traumas: Historischer und theoretischer Rahmen**

### **2.1 Entstehungsgeschichte und Definition des Trauma-Begriffes**

Dazu muss der Begriff historisch nachvollzogen und sein Verständnis im Rahmen der Arbeit klar festgelegt werden. Um das leisten zu können, gilt es in diesem Kapitel einige theoretische Kernannahmen, Definitionsansätze und Theorien zu Trauma aus dem (psychiatrischen) Diskurs der Medizin zusammenzutragen.

Innerhalb der vergangenen drei Jahrzehnte sind die Trauma-Studien zu einem weitreichenden interdisziplinären Feld herangewachsen. Nachdem Trauma zuerst nur mit außergewöhnlichen Ereignissen in Verbindung gebracht wurde, ist es mittlerweile ein umfangreiches Paradigma, das unter anderem Einfluss auf Geschichte, Literatur, Kultur und kritische Theorie nimmt.<sup>10</sup> Nachdem die Erforschung traumatischer Ereignisse vorerst überwiegend in der Medizin und der klinischen Psychologie angesiedelt war, kommt sie mittlerweile auch in den Sozialwissenschaften und der Geschichtsforschung immer mehr zum Tragen.<sup>11</sup> Aufgrund dieser weitreichenden fachlichen Relevanz und dem breiten gesellschaftlichen Wissensstand wird der Begriff jedoch zunehmend popularisiert und

---

<sup>8</sup> Vgl. hier und im vorigen Satz: Kellermann 2021, S. 335–336.

<sup>9</sup> Vgl. Dyer 2019, S. 87–89.

<sup>10</sup> Vgl. hier und im vorigen Satz: Nadal 2014, S. 1.

<sup>11</sup> Vgl. Vieth 2018, S. 47.

trivialisert.<sup>12</sup> Besonders kulturwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit Trauma thematisieren immer wieder die Überdeterminierung des Begriffes.<sup>13</sup> Die thematische Vielfalt der Definitionen, die aus den zahlreichen wissenschaftlichen Diskursen zu Trauma hervorgeht, macht es kaum noch möglich, von einem universalen Trauma-Begriff zu sprechen. Annette Vieth geht sogar so weit zu sagen, dass angesichts der großen thematischen Bandbreite des Begriffes von *dem* Trauma gar nicht mehr gesprochen werden könne:

„Wie bereits umrissen versammelt sich hinter dem Terminus des Psychotraumas heute ein breites Spektrum unterschiedlicher und immer differenzierterer medizinischer Konzepte und Behandlungsansätze, die teilweise durchaus konträr nebeneinander stehen und mit ihrem unterschiedlichen Fokus leicht für Verwirrung sorgen können.“<sup>14</sup>

Trotzdem soll an dieser Stelle, als Verständnisgrundlage für die noch folgende Analyse, eine Auswahl einschlägiger Theorien dargelegt werden. Einer ersten Definition dem amerikanischen Webster's Dictionary nach, auf die sich Hubert Zapf in seinem Essay 2011 stützt, sei Trauma sowohl die Verletzung eines lebenden Körpers durch eine fremde Gewalt als auch der psychologische oder emotionale Stress, der diese außerordentlichen Gefühle oder Verhaltensweisen hervorrufe und der Zustand von mentalem oder emotionalem Schock, der durch einen solchen Stress oder eine Verletzung ausgelöst würde.<sup>15</sup>

„1. An injury or wound to a living body caused by the application of external force or violence. 2.a) a psychological or emotional stress or blow that may produce disordered feelings or behavior (trauma of being left by mother; trauma of Civil War; b) the state or condition of mental or emotional shock produced by such a stress or by a physical injury.“<sup>16</sup>

Kai Erikson definiert Trauma im Rahmen von *Trauma: Explorations in Memory* sechzehn Jahre zuvor auf eine ähnliche Weise als „blow to the tissues of the body – or [...] the mind that results in injury or some other disturbance“<sup>17</sup>. Trauma sei etwas, das durch die eigenen Schutzmechanismen breche, in einen eindringe und eine leere Hülle zurücklasse, so Erikson. Damit sei ein konstantes, sich wiederholendes Durchleben der traumatischen Erlebnisse, beispielsweise in Form von Tagträumen, Albträumen, Flashbacks oder Halluzinationen verbunden. Erinnerungen würden die Menschen mit den Dingen konfrontieren, die nicht verarbeitet werden konnten.<sup>18</sup>

---

<sup>12</sup> Vgl. Vieth 2018, S. 48.

<sup>13</sup> Vgl. Grugger 2018, S. 21.

<sup>14</sup> Vieth 2018, S. 54–55.

<sup>15</sup> Vgl. Zapf 2011, S. 145.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Erikson 1995, S. 183.

<sup>18</sup> Vgl. hier und in den vorigen beiden Sätzen: Ebd., S. 183–184.

Bereits in den 1860er Jahren kam es zu ersten Untersuchungen von Trauma. Hermann Oppenheim widmete sich 1889 einem Phänomen, bei dem Menschen in Folge von Schock zwar physisch unversehrt schienen und trotzdem über motorische und sensorische Ausfälle wie Lähmungen und Krämpfe klagten. Im Zuge dieser ersten Studien etablierte er den Begriff der „Traumatischen Neurose“.<sup>19</sup> Daraufhin näherte sich etwas später der Neurologe Jean-Martin Charcot dem Thema unter dem Aspekt der Hysterie weiter an. Es war jedoch erst sein Schüler Pierre Janet, dem heute die Entdeckung einer der Haupteigenschaften von psychologischem Trauma, der Dissoziation, zugeschrieben wird. Dessen Forschung wurde wiederum durch Sigmund Freud fortgesetzt.<sup>20</sup> Besonders Freuds Theorien der Schreck- oder Angstneurose waren einschlägig für die weiterführende Forschung.<sup>21</sup> 1884 definiert Freud diese als „consequence of an extensive breach being made in the protective shield against stimuli“<sup>22</sup>. Auf der Grundlage seiner Erkenntnisse wurden schließlich die Symptome, auch „shell shock“ genannt, welche die Explosionen im Ersten Weltkrieg bei den Soldaten auslösten, als Kriegsneurosen bezeichnet.<sup>23</sup> In Folge des Zweiten Weltkriegs und in Anbetracht der psychologischen Folgen des Vietnamkrieges wurde PTBS 1980 in das Psychiatrische Handbuch (DMS) aufgenommen, was eine Welle von Publikationen auslöste und den ersten Durchbruch in der Forschung bedeutete.<sup>24</sup> Die Posttraumatische Belastungsstörung (Amer. PTSD) ist ein von der American Psychiatric Association anerkanntes Phänomen, das die Reaktion auf ein Geschehen beschreibt, das die Norm normaler menschlicher Erfahrungen überschreite.<sup>25</sup> Damit fasste die Bezeichnung PTBS bereits entdeckte Phänomene wie shell shock, combat stress, delayed stress syndrome und traumatic neurosis unter sich zusammen. So konnten nach jahrzehntelanger Forschung die einschneidenden traumatischen Reaktionen von Menschen auf Erlebnisse wie Gefecht, Naturkatastrophen, Vergewaltigung, Kindesmisshandlung und viele andere brutale Vorkommnisse erstmals strukturiert psychologisch bezeichnet werden.<sup>26</sup>

Bis heute wird Trauma in den Bereichen der Psychologie, Psychoanalyse, Medizin und Neurobiologie kontinuierlich weiter erforscht und in seiner Bedeutung erschlossen. Besonders wichtig in der Definition des Begriffes sind die zu unterscheidenden Kategorien von Trauma allein auf dem medizinisch-therapeutischen Diskurs. So werden

---

<sup>19</sup> Vgl. hier und in den vorigen beiden Sätzen: Sütterlin 2020, S. 12.

<sup>20</sup> Vgl. hier und in den vorigen beiden Sätzen: Ebd.

<sup>21</sup> Vgl. Vieth 2018, S. 55–56.

<sup>22</sup> Freud 1984, S. 303.

<sup>23</sup> Vgl. Vieth 2018, S. 55–56.

<sup>24</sup> Vgl. Schönfelder 2013, S. 43.

<sup>25</sup> Vgl. American Psychiatric Association 1980, S. 236.

<sup>26</sup> Vgl. hier und im vorigen Satz: Caruth 1995, S. 3.

unter anderem Schweregrad, Disposition, soziale und Umwelteinflüsse und Phasen der Verarbeitung unterschieden. Einige der derzeit bekannten Formen von Trauma sind unter anderem das Schocktrauma, das von einem einzelnen Ereignis ausgelöst wird, oder die von mehreren Ereignissen ausgelöste Mehrfachtraumatisierung, die bis zur Extremtraumatisierung reichen kann. Außerdem zu der Gruppe der kumulativen, sich steigenden, Traumata zählen unter anderem Bindungs-, Beziehungs-, Trennungs- und Verlusttraumata. Von diesen individuellen Traumata unterscheidet sich das kollektive Trauma, dessen Verständnis hauptsächlich auf gesellschaftliche Traumata wie den Holocaust zurückgeführt wird.<sup>27</sup>

Die folgende Arbeit konzentriert sich jedoch auf ein Begriffsverständnis von Trauma, das sich an den Symptomen des individuellen Psychotraumas orientiert. Sie versteht Trauma, ausgehend von einer individualpsychologischen Perspektive dieser historischen Entstehungsgeschichte, als ein „destruktive[s] Element“<sup>28</sup>, das sich jeglicher Bedeutungsgebung entziehe. „Es bleibt ein Zuviel, ein massiver Überschuß [sic!], der die seelische Struktur durchbricht und nicht durch Bedeutung ‚contained‘ werden kann.“<sup>29</sup> Ein solches Erlebnis überschreite die Verarbeitungsmöglichkeiten des Menschen und führe durch das Übermaß an dadurch ausgelöstem emotionalem Stress und Ohnmacht zu einem „Zustand der (zeitweisen) Auflösung des Ich“<sup>30</sup>. Trauma zeichne sich darüber hinaus dadurch aus, dass es den traumatischen Moment in einen anhaltenden Zustand umwandle. Das traumatisierte Gedächtnis verhindere, dass der Mensch zu seiner gewohnten Chronologie zurückkehrt.<sup>31</sup> „The moment becomes a season, the event becomes a condition,“<sup>32</sup> beschreibt Erikson. Da das Erlebte nicht gedanklich eingeordnet beziehungsweise biographisch verzeichnet werden könne, würde es in seiner Unabgeschlossenheit über den Moment hinaus weiter anhalten.<sup>33</sup> Dementsprechend würden traumatisierte Überlebende „mit einem Erlebnis, das nicht völlig verarbeitet werden konnte und deshalb nicht abgeschlossen ist und kein Ende hat, [leben]. Es ragt in die Gegenwart hinein und ist in jeder Hinsicht in ihr präsent.“<sup>34</sup>

---

<sup>27</sup> Vgl. hier und in diesem Absatz: Vieth 2018, S. 57–58.

<sup>28</sup> Bohleber 2000, S. 826.

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Vieth 2018, S. 59.

<sup>31</sup> Vgl. hier und im vorigen Satz: Erikson 1995, S. 185.

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Vgl. Kopf 2005, S. 35.

<sup>34</sup> Ebd.

## 2.2 Theoretisches Verständnis und Repräsentation von Trauma in der Literatur

Doch die Bedeutsamkeit des Trauma-Begriffes geht über den medizinischen Diskurs mittlerweile weit hinaus. Im Verlauf der letzten zwanzig Jahre scheint sich eine besondere Faszination mit schrecklichen Geschichten und verstörenden Formen von Repräsentation entwickelt zu haben.<sup>35</sup>

Die Ursprünge der literarischen Trauma-Studien gehen zurück auf die Forschung von Cathy Caruth, Shoshana Felman und Dori Laub.<sup>36</sup> Felman und Laub untersuchten 1992 in *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* die Rolle von Literatur als Zeugenaussage und die Wiederherstellung von Trauma als Lehrmethode des Erinnerns.<sup>37</sup> 1995 erschien dann auch Cathy Caruths Band *Trauma: Explorations in Memory*<sup>38</sup>, an den sie ein Jahr später noch einmal mit *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* anknüpfte.<sup>39</sup> Die ersten von Literaturwissenschaftlern auf Trauma hin untersuchten Texte wurden als „trauma texts“ bezeichnet und waren in den meisten Fällen Zeugenaussagen von Überlebenden des Holocaust, des Vietnamkrieges, dem Rwandan Genozid, der Südafrikanischen Apartheid oder dem Anschlag auf das World Trade Center am 11.09.2001.<sup>40</sup> Die Begründer der literarischen Trauma-Forschung fokussierten sich zuerst fast ausschließlich auf solche Untersuchungen zum Verhältnis von biographischen Werken und Trauma als eine Art von Geständnis.<sup>41</sup> Im Verlauf der Jahre ging die Literaturwissenschaft aber noch weit darüber hinaus und nahm sich auch andere Epochen und Genres der Trauma-Forschung zum Gegenstand. Der restliche Teil des Kapitels soll nun auf konkrete Theorien und Formen der Repräsentation von Trauma in der Literatur eingehen, die das Feld wesentlich geprägt haben und die für die folgende Analyse einen ersten Ausgangspunkt bilden sollen.

Umstritten in der Forschung zu Trauma-Literatur sind vor allem die ethischen Aspekte. Darf jemand, der Trauma nicht erlebt hat, über das Trauma eines anderen schreiben? Besonders zu Beginn der literarischen Trauma-Forschung wurde sich vermehrt mit der Frage im Umgang mit den Werken zum Holocaust auseinandergesetzt. In der vorliegenden Arbeit steht eher im Fokus, wie Trauma dargestellt wird. Festzuhalten ist jedoch trotzdem, dass die These von Dori Laub, dass die Zuschauenden, Zuhörenden oder

---

<sup>35</sup> Vgl. Modlinger und Sonntag 2011, S. 1.

<sup>36</sup> Vgl. Radstone 2011, S. 66.

<sup>37</sup> Vgl. Felman und Laub 1992.

<sup>38</sup> Vgl. Caruth 1995.

<sup>39</sup> Vgl. Caruth 1996.

<sup>40</sup> Vgl. Modlinger 2011, S. 2.

<sup>41</sup> Vgl. Schönfelder 2013, S. 44–45.

Lesenden der Geschichte eines Trauma-Opfers, Mitbesitzer des Traumas werden und es zum Teil selbst erfahren würden<sup>42</sup>, ethisch in jedem Fall fragwürdig und problematisch ist und das auch bleibt. Die zahlreichen Besprechungen von *A Little Life*, die eine entsprechende Wortwahl in Hinsicht auf die Wirkung des Buches verwenden, scheinen allerdings genau dem zuzustimmen. Die vorliegende Arbeit jedoch will sich von einer solchen Überdeterminierung distanzieren. Hiermit soll noch einmal deutlich gemacht werden, dass jegliche Darstellung von Trauma und deren Wirkung auf die Lesenden nicht als Mitbesitz dieser am Trauma der Charaktere verstanden werden sollte.

Das bedeutet jedoch nicht, dass nicht über Trauma geschrieben oder das Geschriebene nicht untersucht werden sollte. Cathy Caruth stellte dahingehend fest, dass es essentiell sei, Trauma, und besonders die davon ausgehende Unverständlichkeit und oft Unlogik, abzubilden. Trauma verlange einen Modus des Erzählens, der genau diese Eigenschaften textuell vollziehe, beispielsweise durch Lücken.<sup>43</sup> Auch Hartman stellt heraus, dass Worte in Hinsicht auf die Repräsentation von Trauma oft unzureichend seien, trotzdem aber Literatur die Basis dafür bleibe, dieses auszudrücken.<sup>44</sup> Dabei verweigere Trauma stets in seiner Vollkommenheit erfasst zu werden. Die Literatur finde allerdings immer wieder Wege, um Trauma auf Arten zu repräsentieren, die diese Schwierigkeiten widerspiegeln und trotzdem eine Form von Verständnis ermöglichen würden.<sup>45</sup> Trauma-Opfer seien oft sprachlos, wenn es darum geht, zu beschreiben was passiert ist. Diese Krise der Sprache gehe Hand in Hand mit einer Krise des Zeit-Empfindens. Traumatische Erinnerungen würden die Unterscheidung zwischen Vergangenheit und Gegenwart zum Einsturz bringen und ein anderes Gefühl von Zeitlichkeit, wie in der Zeit eingefroren zu sein, bedingen. Opfer würden deshalb ihre Erinnerungen an das Trauma nicht wirklich als Verbindung zu ihrer Vergangenheit wahrnehmen. Stattdessen hätten die Erinnerungen eine verblüffende, flüchtige oder eindringliche Qualität, die die Opfer fühlen lassen, als wären sie in ihrer Vergangenheit gefangen.<sup>46</sup> Dass es so viele Trauma-Narrative gibt, steht daher im direkten Kontrast zu der Annahme, Trauma würde sich durch seine inhärente Sprachlosigkeit jeglicher Form der Narration entziehen.<sup>47</sup>

„There are never enough words or the right words, there is never enough time or the right time, and never enough listening or the right listening to articulate the story that cannot be fully captured in thought, memory, and speech. The pressure

---

<sup>42</sup> Vgl. Modlinger 2011, S. 20.

<sup>43</sup> Vgl. hier und im vorigen Satz: Caruth 1995, S. 153–154.

<sup>44</sup> Vgl. Hartman 2003, S. 259.

<sup>45</sup> Vgl. hier und im vorigen Satz: Schönfelder 2013, S. 31–32.

<sup>46</sup> Vgl. hier und in den vorigen drei Sätzen: Ehlers und Clark 2000, S. 334.

<sup>47</sup> Vgl. Luckhurst 2008, S. 80.

thus continues unremittingly, and if words are not trustworthy or adequate, the life that is chosen can become the vehicle by which the struggle to tell continues.“<sup>48</sup>

Diese Sprachlosigkeit ist eng mit dem Erfahren von Trauma verknüpft. Menschen, die Trauma ausgesetzt waren, würden dieses als eine Art sprachlosen Terror, eine Erfahrung, die nicht auf einem linguistischen Level organisiert werden kann, erleben. Dieses Versagen der Sprache bewirke, dass das Trauma stattdessen oft auf einem körperlichen Level erfahren würde, in Form beispielsweise von Albträumen oder Flashbacks.<sup>49</sup> Überlebende, die ihre Geschichte nicht erzählen, würden Opfer ihrer eigenen deformierten Erinnerungen werden, denn gerade das Nicht-Erzählen „serves as a perpetuation of its tyranny. The events become more and more distorted in their silent retention and pervasively invade and contaminate the survivor's daily life.“<sup>50</sup> Das gehe so weit, bis der Überlebende selbst die Wahrhaftigkeit des Erlebnisses anzweifeln würde.<sup>51</sup>

Genau das ist es auch, was Trauma im Kern ausmache: eine Verzögerung, beziehungsweise Unvollständigkeit, eines bestimmten überwältigenden Ereignisses, das sich in seiner häufigen Wiederholung anfühle wie das Ereignis selbst.<sup>52</sup> Trauma sei nie wirklich abgeschlossen, die Heilung würde nie vollständig scheinen, so Herman.<sup>53</sup> Nach Laub sei es daher nicht die Motivation zu überleben, die zum Erzählen des Traumas bewegt, sondern das Erzählen, was das Überleben überhaupt erst möglich mache. Der Überlebende müsse sein Trauma erzählen, um weiterzuleben.<sup>54</sup>

Daraus wird bereits im Ansatz deutlich, wie eng verknüpft Trauma und Zeitlichkeit sind. Dem psychischen Trauma haftet eine scheinbar vollkommen eigene zeitliche Wahrnehmung an. Insbesondere die Literaturwissenschaft und die Narratologie haben sich mit dieser Besonderheit tiefgehender auseinandergesetzt. So liege das Trauma nach dessen Erleben eben nicht nur einfach in der Vergangenheit des Opfers, sondern begründe immer auch deren Zukunft.<sup>55</sup> Die eigenartige zeitliche Struktur bestehe demnach zum Teil aus dessen Unvollendung und aus Wiederholung. Aus diesem Wiederholungszwang entwickle sich eine nahezu geisterhafte Beziehung mit der Vergangenheit, die das Opfer

---

<sup>48</sup> Laub 1995, S. 63.

<sup>49</sup> Vgl. hier und in den vorigen beiden Sätzen: Van der Kolk und Van der Hart 1995, S. 172.

<sup>50</sup> Laub 1995, S. 64.

<sup>51</sup> Vgl. hier und in den vorigen beiden Sätzen: Ebd.

<sup>52</sup> Vgl. Caruth 1995, S. 4–5.

<sup>53</sup> Vgl. Herman 2001, S. 211.

<sup>54</sup> Vgl. hier und im vorigen Satz: Laub 1995, S. 63.

<sup>55</sup> Vgl. Caruth 1995, S. 8.

stets zu verfolgen scheint.<sup>56</sup> Cathy Caruth erklärt diese fast gespenstische Beziehung zwischen Zeit und traumatischen Erinnerungen mit folgenden Worten:

„The historical power of the trauma is not just that the experience is repeated after its forgetting, but that it is only in and through its inherent forgetting that it is first experienced at all. And it is this inherent latency of the event that paradoxically explains the peculiar, temporal structure, the belatedness, of historical experience: since the traumatic event is not experienced as it occurs, it is fully evident only in connection with another place, and in another time.“<sup>57</sup>

So würde die Macht des Traumas nicht daher kommen, dass es noch einmal erlebt wird, sondern, dass es durch inhärentes Vergessen zum ersten Mal erlebt wird und genau in dieser Latenz der Erfahrung erkläre sich die paradoxe Zeitstruktur.<sup>58</sup> „[T]he impact of the traumatic event lies precisely in its belatedness, in its refusal to be simply located, in its insistent appearance outside the boundaries of any single place or time.“<sup>59</sup> Diese Lücke, die Wartezeit zwischen dem traumatischen Ereignis und dem Trauma, weist auf die Verbindung zwischen Trauma und dem Überleben des Traumas selbst hin. Für diejenigen, die ein Trauma durchleben, sei es daher nicht der Moment des Erlebnisses selbst, sondern gerade das Überleben des Traumas, das traumatisch ist. Das Überleben selbst würde in diesem Fall zur Krise.<sup>60</sup>

Das scheint es auch zu sein, was Jude in *A Little Life* durchlebt. Um das nachzuvollziehen, soll im Folgenden, bevor zur Analyse der Poetik des Traumas übergegangen wird, im Ansatz dargestellt werden, wie Jude und sein Trauma im Roman charakterisiert werden. Dazu werden eine Auswahl an Szenen herangezogen, in denen Judes Verhalten beschrieben, sein Trauma aus der Perspektive der anderen Charaktere wahrgenommen wird oder er sich selbst reflektiert.

### **3. „[S]uffering and alive [rather] than dead“: Zur Charakterisierung von Jude und der inhaltlichen Darstellung seines Traumas**

Als Jude kurz vor seinem Tod Harold gegenüber erwähnt, dass er ihm aufschreiben würde, was er erlebt hat, ist dieser erleichtert. Laut Jude könnte es eine Weile dauern, woraufhin Harold ihn in Sicherheit wiegt:

„A long time was a good thing, I thought: it meant years, years of him trying to figure out what he wanted to say, and although they would be difficult, torturous

---

<sup>56</sup> Vgl. hier und im vorigen Satz: Nadal 2014, S. 3.

<sup>57</sup> Caruth 1995, S. 8.

<sup>58</sup> Vgl. Ebd.

<sup>59</sup> Ebd., S. 9.

<sup>60</sup> Vgl. hier und im vorigen Satz: Ebd.

years, at least he would be alive. That was what I thought: that I would rather have him suffering and alive – than dead.“<sup>61</sup>

Dieser Satz scheint auf eine simple Art die gesamte Haltung des Romans gegenüber Jude zusammenzufassen. Von Beginn an wird etabliert, dass seine physischen und psychischen Schmerzen einfach so zu akzeptieren sind, dass ihm nicht geholfen werden und er sein Trauma nicht überwinden kann.<sup>62</sup> Trotzdem lässt der Roman die Lesenden, genauso wie Harold und Willem, entgegen des immensen Leides, das Jude täglich durchlebt, darauf hoffen, dass er eher leidend weiterlebt als zu sterben.<sup>63</sup>

Bereits innerhalb der ersten drei Kapitel des ersten Teiles des Romans „Lispnard Street“ wird den Lesenden immer wieder in Beschreibungen vermittelt, wie Jude und sein Trauma wahrzunehmen sind. Aus der Perspektive der anderen drei Charaktere wird sich ihm immer weiter angenähert. Als die Familienverhältnisse der vier beschrieben werden, heißt es zu Jude:

„finally, of course, Jude, with his completely nonexistent parents (a mystery, there – they had known Jude for almost a decade now and still weren’t certain when or if there had been parents at all, only that the situation was miserable and not to be spoken of)“ (S. 19)

Dieser Teilsatz sagt bereits viel über die Darstellung des Romans von Judes Charakter und seinem Trauma aus. Es wird als natürlich, als gar nicht erst in Frage zu stellen, dargestellt, dass Jude keine Familie hat. Dies wird zudem noch mystifiziert. Dass Jude keine Eltern hat, wird als eine Art Rätsel eingeführt und lässt auch seinen Charakter zusätzlich unnahbarer wirken. Der zweite Teil des Satzes nimmt konkret Bezug darauf, wie mit dieser Situation umzugehen ist, und scheint den Ton für den Rest des Romans vorzugeben. Als genauso normal wird dargestellt, dass seine engsten Freunde auch nach zwölf Jahren

---

<sup>61</sup> Yanagihara 2016, S. 807. Fortan zitiert nach dieser Ausgabe mit der Angabe der Seitenzahl in Klammern.

<sup>62</sup> Neben den Andeutungen im Roman erkennt Julia Karlsson diese Aussichtslosigkeit auf Besserung von Judes Zustand im Symbol des Axioms der Gleichheit wieder, das für sie in erster Linie die Logik der Traumatisierten abbildet, außerdem aber den Effekt von Trauma aufgreift, in dem es etwas Unveränderbares, Unüberwindbares darstellt (Karlsson 2017, S. 14). Karlsson hebt die Untersuchungen von Trauma in *A Little Life* mit dieser Beobachtung auf eine höhere symbolische Ebene, die mehr als angemessen scheint und die eine Untersuchung des Romans in Bezug auf dieses Symbol und Judes Trauma durchaus interessant macht. Auch Anat Pick bemerkt die Symbolträchtigkeit des Axioms, das besagen zu scheint, dass etwas immer nur sein könnte, was es bereits ist (Pick 2020, S. 444).

<sup>63</sup> Nach Amy Rushton stellt *A Little Life* eben dieses Überleben um jeden Preis in Frage (Rushton 2019, S. 198). Sie bemerkt, dass die zentrale Tragödie des Romans nicht Judes Trauma, sondern das Bedrängen zu Überleben durch seine Familie sei, die bei den Lesenden eine Form radikaler Empathie hervorrufen und dazu führen würde, dass sie gleichzeitig auf Judes Tod hoffen und um sein Überleben bangen (Rushton 2019, S. 209). Damit weist Rushton auf den ethischen Aspekt des Romans hin, mit dem sich die Lesenden selbst konfrontiert sehen, wenn sie feststellen, dass sie insgeheim darauf hoffen, dass Jude am Leben bleibt. Sie wirft die Frage auf, was das über unsere Gesellschaft aussagt und sieht in Yanagiharas narrativer Konzeption von Jude ein kritisches Hinterfragen dieses gesellschaftlichen Bestrebens.

fast nichts über seine Vergangenheit wissen und dass von dem, was in ihr passiert ist, nicht gesprochen werden kann oder sollte. Bereits hier wird so etabliert, dass Jades Trauma im übertragenen Sinne etwas ist, das nicht mit Worten ausgedrückt werden kann (Vgl. hier und in diesem Absatz: S. 19).

Dieser Satz wird auf den folgenden sechs Seiten noch weiter ausgebaut. Es handelt sich dabei um eine der ersten Szenen in denen die Lesenden mehr über Jude erfahren. Als Willem und Jude in ihre neue Wohnung in der Lispenard Street einziehen und Jude nach dem Steigen der Treppen aufgrund des kaputten Aufzuges einen seiner Schmerzanfälle erleidet, heißt es aus der Perspektive von Willem: „and he knew too that there was nothing he could do for him.“ (S. 21). Willem zieht sich aus dem Wohnzimmer, wo Jude auf der Couch liegt, zurück und überlässt ihn seinen Schmerzen. Auf der nächsten Seite wird das folgendermaßen begründet:

„His [Willems] feelings for Jude were complicated. [...] He knew that Jude would be and had been fine without him, but he sometimes saw things in Jude that disturbed him and made him feel both helpless and, paradoxically, more determined to help him (although Jude rarely asked for help of any kind).“ (S. 22)

Willems Gefühle gegenüber Jude seien kompliziert. Wie bereits zu Beginn dieses Kapitels angedeutet, scheint sich in Willems Einstellung gegenüber Jude und seinem Trauma sowie seinem zwanghaften Wunsch, ihm zu helfen, die durch die Erzählinstanz gewünschte Leserhaltung zu spiegeln. Die Wahrnehmungen der anderen Charaktere von Jude scheinen von Beginn an dazu führen zu sollen, dass auch die Lesenden die Situation als hoffnungslos ansehen und sich doch wünschen, dass er überlebt. Durch Willem wird hier etabliert, dass Jude Dinge in sich trage, die auf eine Art verstörend seien, ihn aber umso mehr dazu verleiten würden, ihm helfen zu wollen. Eine weitere dieser Spiegelung findet in der Szene vor dem Silvesterabend statt, nachdem sich Jude so stark selbstverletzt oder wie er angibt, versehentlich beim Kochen schneidet, dass er mit Willem nachts zu Andy fahren muss. Im Taxi beschreibt Willem seine und auch die sich bei den Lesenden langsam anbahnende Vorahnung, dass sich die Situation, beziehungsweise die gesamte Geschichte, eher zum Schlechten als zum Guten wenden würde:

„it was then that Willem felt the beginnings of nausea, of fear, although he was unable to articulate why, only that he was in a cab heading uptown and something had happened, and he didn't know what but that it was something bad, that he wasn't comprehending something important and vital“ (S. 78)

Die Hilflosigkeit von Willem, Jude helfen zu wollen und seine Verzweiflung, dass Jude ihm sein Trauma nicht offenbart, äußert sich auch im Verlauf des Romans immer wieder

(Vgl. u. a. S. 260). In Folge einer Erinnerung an einen der ersten durch Willem erlebten Schmerzanfälle von Jude im College, reflektiert er rückblickend:

„But although he was a man who kept his promises, there was a part of him that always wondered why he had never raised the issue with Jude, why he had never made him discuss what it felt like, why he had never dared to do what instinct told him to do a hundred times“ (S. 25)

Trauma, beziehungsweise hier Judes physische Symptome seines Traumas, scheinen etwas zu sein, über das entgegen allem Instinkt nicht gesprochen werden kann.<sup>64</sup> Diese Aussage scheint der Roman bis zum Schluss verifizieren zu wollen. Judes Ehrgeiz wird als etwas beschrieben, das ihn motiviert „more by a fear that if he [Jude] didn't move forward, he would somehow slip back to his past, the life he had left and about which he would tell none of them.“ (S. 49). Seine unaussprechliche Vergangenheit, sein Trauma ist etwas, das ihn einholen kann und vor dem er immer wieder flüchten muss.

So wird Jude beispielsweise in der Szene, in der Willem, JB, Malcolm und er sich am Silvesterabend auf dem Dach aussperren und durch das Fenster wieder einsteigen müssen, eine „hyper-preparedness“ (S. 90) zugeschrieben, eine Tendenz, in jeder Situation den schlimmsten möglichen Ausgang zu finden. In einer anderen Szene wird Jude als „bolter“ (S. 407) beschrieben, der sich bei der ersten Gelegenheit einer Situation entzieht, in der er das Gefühl hat, jemandem zu missfallen. Auch die oft mit Trauma in Verbindung gebrachten Schuldgefühle und Angstzustände sind etwas, das Jude nicht fremd ist: „often, it seemed those were the only two qualities he possessed. Fear of everyone else; hatred of himself.“ (S. 131). Jude glaubt bis zum Ende seines Lebens fest daran, dass er die Dinge, die ihm in der Vergangenheit zugestoßen sind, verdient hat (Vgl. u.a. S. 158, 369, 386).<sup>65</sup> In einem Gespräch mit Harold drückt er aus, dass er das Ritzen brauche, es würde ihm helfen, seine Gefühle zu kontrollieren (S. 409). Währenddessen scheinen die Menschen um ihn herum, unter anderem Willem, Andy und Harold nicht verstehen können, dass Jude nicht einfach aufhören kann, sich selbst zu verletzen (Vgl. u. a. S. 223, 398). „He tried so hard to forget, he tried every day, but as much as he tried, there it was to remind him, proof of what he pretended hadn't happened, actually had.“ (S. 287).

---

<sup>64</sup> Die Darstellung von Judes Trauma und seinem Umgang damit, seine Unfähigkeit auszusprechen, was ihm passiert ist, findet sich im Verständnis von Trauma nach Van der Kolk und Van der Hart wieder, auf das im vorigen Kapitel bereits eingegangen wurde, und nach dem Menschen, die Trauma ausgesetzt waren, eine Art sprachlosen Terror erleben würden, in Folge darauf, dass eine Erfahrung nicht auf sprachlicher Ebene organisiert werden kann und sich aufgrund dessen in physischen Symptomen äußert (Van der Kolk und Van der Hart 1995, S. 172).

<sup>65</sup> Wie seine Sprachlosigkeit sind auch Judes Schuldgefühle ein bei Trauma-Opfern häufig auftretendes Symptom. Zahlreiche Texte würden Opfer von Traumata als Figuren zeigen, die von einem starken Schuldgefühl geplagt werden, und würden allgemein eine eindeutige Verbindung von Trauma und Schuld aufzeigen, so Schönfelder (Schönfelder 2013, S. 70).

Immer wieder wird nachdrücklich beschrieben, dass Jades Trauma nicht in Worte gefasst werden kann. Er hat nicht „the language to do so“ (S. 339) und schildert, dass sein Schweigen als etwas Selbstschützendes begonnen habe, das über die Jahre zu etwas Unterdrückendem, Gewaltsamem, das ihn kontrolliere, geworden sei und das er nicht los wird, auch wenn er will (Vgl. S. 339). Seine Erinnerungen an seine Vergangenheit und sein Trauma beschreibt Jade als etwas, das er in einem Tresor verschlossen habe, und am Ende eines Tages würde er alle Dinge und Bilder, über die er nicht nachdenken wollen würde, in diesen Tresor stopfen (S. 431). Jade empfindet sein Trauma als eine Art Krebs, den er schon längst hätte behandeln lassen sollen, aber stattdessen ignoriert hat (S. 785). Und der jetzt in Form von Erinnerungen an Bruder Luke und Dr. Traylor metastasiert hätte und zu allumfassend sei, um eliminiert zu werden (S. 785). Als Jade von Caleb misshandelt wird, reaktiviert das sein Kindheitstrauma. Er „goes blank“ (S. 356) und sieht sich selbst als einen Gegenstand, dem etwas angetan wird, gegen das er nichts tun kann. Er versteht sich immer wieder als etwas, das geboren und gefunden wurde, um benutzt zu werden (Vgl. S. 455).<sup>66</sup> Er hat das Gefühl, dass das Leben etwas ist, „that has happened to him, rather than something he has had any role in creating.“ (S. 785). Und auch als Jade mit Willem zusammenkommt, lassen seine Erinnerungen an die Misshandlungen ihn nicht los (Vgl. S. 556).

Gegen Ende des Romans werden immer mehr Vorwürfe gegen Jade laut, dass er sich verrückt verhalte, krank sei und Hilfe brauche (Vgl. u. a. S. 580, 599). Willem, aber auch Andy oder Harold, sind nicht fähig, Jade gehen zu lassen, auch als er explizit darum bittet und es offensichtlich ist, dass es für ihn eine Erlösung wäre (Vgl. u. a. S. 650, 787). Nach seinem Selbstmordversuch bringt ihn Harold sogar dazu, ihm zu versprechen, dass er sich nicht das Leben nehmen dürfe (S. 753). Jade selbst hadert mit seinen Gedanken an sein Überleben: „he can think of no reason why he might [deserve to live]“ (S. 734). Er hat das Gefühl, dass von seinem Leben Besitz ergriffen wurde von Harold, der ihn am Leben halten will, von „the demons who scabble through his body, dangling off his ribs, puncturing his lungs with their talons. By Brother Luke, by Dr. Traylor“ (S. 790). Erst nach seinem Tod sieht Harold ein, was sein Erzwingen des Versprechens am Leben zu bleiben, wirklich von Jade abverlangt hat:

„In those months I thought often of what I was trying to do, of how hard it is to keep alive someone who doesn't want to stay alive. [...] But then, once they

---

<sup>66</sup> Auf Jades Wahrnehmung von sich selbst als Gegenstand geht auch Julia Karlsson ein und bemerkt dazu, dass dieses Selbstverständnis etwas sei, dass Jade von Kind an beigebracht worden sei, indem ihm immer wieder gezeigt und gesagt wurde, dass er für andere nichts weiter sei als „a body to be used“ (Karlsson 2017, S. 11).

agree, it is necessary that you, the cajoler, move into the realm of self-deception, because you can see that it is costing them, you can see how much they don't want to be here, you can see that the mere act of existing is depleting for them“ (S. 802)

Der Roman stellt Jude und sein Trauma von der ersten bis zur letzten Seite als etwas dar, über das kaum bis gar nicht gesprochen und das nicht grundlegend verändert werden kann. *A Little Life* erzählt die unaussprechliche Geschichte eines Traumas und macht es sowohl inhaltlich als auch darüber hinaus sprachlich erfahrbar. Letzteres soll in der folgenden Analyse herausgearbeitet werden.

#### **4. Methodisches Vorgehen: Erläuterung der Erzähltextanalyse nach dem erzähltheoretischen Modell von Martínez und Scheffel**

Um das zu zeigen, gilt es herauszuarbeiten, ob und inwiefern Trauma in die Erzählstruktur von *A Little Life* eingeschrieben ist. Dazu wird das Vorgehen der Erzähltextanalyse nach der Erzähltheorie von Matías Martínez und Michael Scheffel angewendet.<sup>67</sup> Sie setzt genau an der Frage wie erzählt wird an und eignet sich zur komplexen Untersuchung der Erzählstruktur einzelner Texte und deren Wirkung sowie deren Darstellung bestimmter Themen und Motive. Martínez und Scheffel arbeiten mit insgesamt drei Überkategorien: der Zeit, dem Modus und der Stimme. Um zu zeigen, dass *A Little Life* in seiner Art der Darstellung und des Erzählens das Trauma, von dem der Roman handelt, auch strukturell beziehungsweise textuell in seiner Poetik aufgreift, ist es daher naheliegend erzähltheoretisch zu analysieren.

Wie bereits in der Reflektion zur Geschichte der allgemeinen und literarischen Traumatheorie herausgestellt, wird Trauma unterschiedlich definiert. Die folgende Arbeit verwendet den Begriff Trauma für psychische und körperliche Misshandlungen und die psychologischen und physiologischen jahrzehntelangen Folgen, die diese mit sich bringen und versteht unter einem traumatisierten Individuum jemanden, der sich „into a kind of protective envelope, a place of mute, aching loneliness“<sup>68</sup> zurückgezogen hat, „in which the traumatic experience is treated as a solitary burden that needs to be expunged by acts of denial and resistance.“<sup>69</sup> Darüber hinaus geht die Arbeit davon aus, dass sich dieses Trauma im Nachgang unter anderem darin äußert, dass die traumatischen Erlebnisse der Vergangenheit immer, bewusst oder unbewusst, ein Teil der Gegenwart und der Zukunft sind und so Zeit, beziehungsweise das Leben insgesamt, auf eine vollkommen

---

<sup>67</sup> Martínez und Scheffel 1999.

<sup>68</sup> Erikson 1995, S. 186.

<sup>69</sup> Ebd.

andere Art, oft mit einer anderen Gewichtung und in einer anderen Reihenfolge, wahrgenommen wird.<sup>70</sup> Die folgende Analyse operiert dabei unter der Annahme, dass das traumatische Ereignis und seine Folgen immer in irgendeiner Form in Worte gefasst werden können, auch wenn diese die Ganzheit ihrer Schwere nicht fähig sind wiederzugeben.<sup>71</sup> Wie noch gezeigt werden soll, spiegelt *A Little Life* das Trauma, das es inhaltlich abbildet, vielfach sprachlich wieder. Der Roman ähnelt unter anderem in seiner Darstellung der zeitlichen Abfolge der Handlung sowie der Gewichtung zwischen Erinnerungen an die Vergangenheit und Gegenwart dem Trauma, und scheint es so eindeutig als sprachlich abbildbar zu verstehen.

Daher schien es angemessen, die Kategorien für die folgende Analyse an der Wirkung von Trauma und der Wahrnehmung und dem Empfinden von Jude auszurichten. In der ersten Kategorie soll die zeitliche Dimension der erzähltheoretischen Analyse betrachtet und im Rahmen davon die Ordnung und Dauer von *A Little Life* analysiert werden. Dabei geht es darum herauszustellen, wie die Anordnung der Ereignisse der Erzählung und das Verhältnis von Erinnerungen an die Vergangenheit und Eindrücke aus der Gegenwart, Trauma in den Text einschreiben. In Hinblick auf die zweite Kategorie gilt es dann, die Verbindung zwischen der variierenden Distanz der Erzählinstanz zu traumatischen Erinnerungen herzustellen, bevor in der letzten Kategorie noch auf die sich durch den gesamten Roman ziehende Vagheit der Informationsgabe zum Zeitpunkt und Ort des Erzählens und deren Verbindung zu Trauma-Empfinden eingegangen werden soll.

Im Idealfall würde die Erzähltextanalyse herausstellen, dass *A Little Life* Trauma in seiner Art der Darstellung und des Erzählens von Zeit und Erinnern auch strukturell beziehungsweise textuell in seiner Poetik verarbeitet.

## **5. Zeit- und sprachloses Erzählen: Analyse der Poetik des Traumas in Hanya Yanagiharas *A Little Life***

### **5.1 Zur (Un-)Ordnung der Erinnerungen und Dauer der Flashbacks**

*A Little Life* ist erzählt wie ein Mosaik aus Momenten der Gegenwart, die mehr oder weniger chronologisch angeordnet sind, aber immer wieder durchbrochen werden durch invasive Erinnerungen an die traumatische Vergangenheit von Jude.<sup>72</sup> Diese Rückblicke

---

<sup>70</sup> Vgl. Caruth 1995, S. 8–9, Ehlers und Clark 2000, S. 334.

<sup>71</sup> Vgl. Luckhurst 2008, S. 80.

<sup>72</sup> Hannah Dyer beschreibt dieses Phänomen der immer wieder auftauchenden Erinnerungen von Jades Trauma als „[m]emories of violence [that] drift in the liminal space between his childhood and adulthood“, was laut Dyer, wie auch hier im Folgenden noch genauer herausgearbeitet werden soll, dazu führt, dass die Erinnerungen an sein Trauma die lineare Zeitachse des Romans durchbrechen (Dyer 2019, S. 92).

finden oft in Form von weitreichenden und umfassenden Analepsen statt. Sie erklären Geschehnisse und Reaktionen aus dem chronologischen Haupthandlungsstrang, sind aber oft zu Beginn so vage, dass erst gegen Ende des Rückblicks der Grund für die Anachronie deutlich wird. Es gibt aber auch eine Anzahl an weniger weitreichenden Analepsen, die im Rahmen der chronologischen Haupthandlung Ereignisse der unmittelbaren Gegenwart der Erzählung mit Rückblicken von einigen Stunden oder Tagen erklären.<sup>73</sup>

Was an der Ordnung von *A Little Life* aber besonders auffällig ist, ist dass durch die überwiegend chronologisch erzählte Haupthandlung ein Gefühl von Ordnung vorgetäuscht wird, das während der Lektüre immer wieder vollkommen verloren geht. Die vielen oft weitreichenden und umfassenden Analepsen, die den Handlungsstrang unterbrechen, werden nicht in chronologischer Reihenfolge erzählt. Die Länge des Romans und Fülle an Informationen bewirkt, dass die Lesenden kontrolllos durch die Geschichte gleiten und sich der individuellen Ordnung hingeben müssen, die bei genauerer Betrachtung eher eine Unordnung zu sein scheint. Eine der ersten weitreichenden, umfassenden Analepsen des Romans wirft die Lesenden zurück zu Judes Krankenhausaufenthalt nach seinem Unfall und seiner ersten Begegnung mit Ana, seiner Sozialarbeiterin (Vgl. S. 113–123). Der nächste Rückblick zu Judes Trauma einige dutzend Seiten später aber konfrontiert die Lesenden dann mit einem Teil seiner Zeit im Kloster, in dem er als kleines Kind aufgenommen und misshandelt wurde (Vgl. S. 165–175). Auch die folgenden zahlreichen Erinnerungen an Judes Trauma passieren ohne chronologische Reihenfolge. Genau diese Unordnung der Analepsen, ihr großer Umfang und ihre Dauer sind es, die Judes Trauma im Text spiegeln.<sup>74</sup> Wie inhaltlich bereits im Kapitel zuvor gezeigt, wird er sein Leben lang von seinen Erinnerungen an seine Misshandlungen verfolgt. Ohne es kontrollieren zu können, holen sie ihn immer wieder, scheinbar willkürlich, ein.<sup>75</sup> Die Geschehnisse

---

<sup>73</sup> Die Eigenschaft des Romans Momente der Gegenwart mit Rückblicken in die Vergangenheit zu erklären interpretiert Dyer als „mimic[s] [of] the temporal structure of traumatic experience, wherein evidence of a disturbed past cannot be integrated and [...] agitates the present.“ (Dyer 2019, S. 88) Sie bemerkt damit eine der hier im Detail betrachteten Verbindungen von Trauma und Erzählen.

<sup>74</sup> Kellermann bemerkt bereits im Ansatz, dass eine Verbindung zwischen der sprachlichen und strukturellen Darstellung von Trauma und dem Inhalt des Romans besteht. Er erkennt dahingehend eine erste Spiegelung des Traumas in der Form und in der Erzählstruktur des Romans aus, die er unter anderem an der Länge des Romans, seinem melodramatischen Ton und der Introspektive festmacht (Kellermann 2021, S. 340). Daran schließt die vorliegende Arbeit insofern an, als dass sie genau diese textuelle Verarbeitung des inhaltlichen Traumas konkret mit der Erzähltextanalyse sprachlich herausarbeitet.

<sup>75</sup> Wie bereits in der theoretischen Reflektion herausgestellt, ist es gerade das nachgelagerte und wiederholte Erleben von Trauma, das ihm seine besondere zeitliche Qualität verleiht, so Laub dazu: „While [...] the trauma returns in actual life, its reality continues to elude the subject who lives in its grip and [...] undergoes its [...] reenactments. The traumatic event, although real, took place outside the parameters of “normal” reality, such as causality, sequence, place, and time. The trauma is thus an event that has no beginning, no ending, no before, no during and no after.“ (Laub 1992, S. 69) Genau diese Qualität von Trauma, die sprachlose Zeitlosigkeit, scheint *A Little Life* zu verarbeiten.

der Vergangenheit nehmen ihn und sein Leben vollkommen ein, wann immer es dazu kommt.

„[H]e would be at home, making himself dinner, or at a movie with Willem, and suddenly a scene from his months with Caleb would appear. And then there would be a scene from the home, and a scene from his years with Brother Luke, and then a scene from his months with Dr. Traylor, and then a scene from the injury, the headlights' white glare, his head jerking to the side. And then his mind would fill with images, banshees demanding his attention, snatching and tearing at him with their long, needly fingers.“ (S. 436)

Und auf genau dieselbe Art nehmen die Analepsen hier den Roman ein. Sie tauchen scheinbar plötzlich auf, sodass die Erzählung sich den Geschehnissen der Vergangenheit ganz hingeben muss und dabei kaum Raum für die Rahmenhandlung bleibt. Im Verlauf des Romans beanspruchen die Anzahl und Dauer dieser Rückblicke immer mehr Zeit, sodass der Eindruck entsteht, nur noch in der Vergangenheit zu leben. Die Erinnerungen an seine traumatischen Erlebnisse lassen Jude nicht mehr los, so wie auch die Rückblicke daran, die Lesenden fest im Griff zu haben scheinen.<sup>76</sup> Die (Un-)Ordnung der Beschreibung der Leben der vier Freunde, vor allem von Judes Trauma, schafft es strukturell auf eine Art, die konstante und überwältigende Präsenz von Trauma im Aufbau des Textes aufzugreifen.

Die Erzähldauer spiegelt auf eine ähnliche Weise das Zeitgefühl und die Wahrnehmung von Jude wider. Bereits der erste Satz des Romans bewegt sich auf außergewöhnliche Art durch die Zeit. Über eine Spanne von vier Zeilen wird der Blick des Lesenden sprachlich durch eine Wohnung geleitet, die Willem und Jude zu Beginn des Romans besichtigen. Scheinbar wie in einer Zeitlupe wird ein Bild des Apartments gezeichnet. Dabei scheint die Wohnung so klein zu sein, dass sie in Realität wahrscheinlich auf einen Blick erfasst werden könnte. *A Little Life* spielt immer wieder mit der Vorstellung der Lesenden, indem an einzelne Details herangezoomt wird und diese intensiv textuell verhandelt werden. Dieses zeitdehnende Erzählen wird allerdings sehr bewusst und gezielt eingesetzt. In vielen Szenen erzählt der Roman auch zeitdeckend in wörtlicher Rede oder zeitraffend und macht immer wieder Gebrauch von Zeitsprüngen und Pausen. Die ersten Seiten eignen sich gut, um das beispielhaft für den Roman vorzuführen. Wie bereits erwähnt, wird mit einer leicht zeitdehnenden Beschreibung der Wohnung, die Willem und Jude besichtigen begonnen (Vgl. S. 5). Darauf folgt eine Passage, die das Gespräch

---

<sup>76</sup> Die Textualisierung der traumatischen Gefühle schildert Kellermann als etwas, das sich auch auf die Lesenden überträgt. Genauso wie Jude von seinen Erinnerungen überwältigt wird, würden die traumatischen Abschweifungen auch die Erzählung plötzlich einnehmen und würden den Lesenden keine andere Wahl lassen als Zeuge von Judes Trauma zu werden (Kellermann 2021, S. 340). Damit weist Kellermann bereits auf einen der bedeutendsten Effekte in der Struktur des Romans hin.

der Maklerin mit den beiden abbildet, das fast ausschließlich in wörtlicher Rede zeitdeckend erzählt wird (Vgl. S. 5). Es wird durch einen kurzen Zeitsprung unterbrochen, der die Handlung etwas später im Büro der Maklerin fortsetzt (Vgl. S. 5). Nach einem erneuten Zeitsprung befinden sich Jude und Willem zusammen mit JB und Malcolm in einem Restaurant in Chinatown, wo die vier irgendwann nach der Besichtigung zusammen essen. Dies wird mit einer zeitdehnenden Beschreibung des Restaurants und den Gründen warum sie dort essen, auch wenn das Essen schlecht ist, begonnen (Vgl. S. 6). Daran schließt in wörtlicher Rede zeitdeckend die Unterhaltung über die besichtigte Wohnung an (Vgl. S. 6–7). Daraufhin wird die Handlung zum ersten Mal pausiert. In einem Absatz erläutert die Erzählinstanz, dass Malcolm der Einzige der vier sei, der noch Zuhause lebe und unter welchen Umständen das der Fall sei (Vgl. S. 7). Nachdem durch die Erzählinstanz darauf Bezug genommen wurde, dass Jude gerade bei Malcolms Eltern in der Wohnung im Keller wohne, diese aber bald umbauen wollten, ist auch erklärt, warum Jude eine neue Wohnung braucht. Warum es naheliegt, dass er mit Willem zusammenzieht, wird danach, immer noch in einer Erzählpause, durch einen Rückblick in die College Zeit der vier erklärt, in der die beiden ein Zimmer teilten. Innerhalb dieses Blickes in die Vergangenheit wird mit wörtlicher Rede gearbeitet, die dann nach einem abrupten Zeitsprung wieder zurück in die Gegenwart geworfen wird, wo sich das Gespräch der vier am Tisch im Restaurant zeitdeckend fortsetzt (Vgl. S. 8). Das hält allerdings nur für zwei Sätze an, bevor es zu einer wiederholten Pause kommt, in welcher die Erzählinstanz die schlechte Wohnsituation von JB näher beschreibt, nachdem der gerade scherzhaft angeboten hatte, dass Willem und Jude bei ihm mit einziehen könnten (Vgl. S. 8). Danach wird das Tischgespräch weiter zeitdeckend in wörtlicher Rede zu Ende geführt bis die vier schließlich zahlen (Vgl. S. 9). Im Anschluss an diese grundsätzliche Struktur soll nun auf die Verbindung der Erzähldauer zu Trauma und auf einige Szenen eingegangen werden, in denen deutlich wird, dass das Erzählen von Zeit und die Anordnung der Geschehnisse Trauma repräsentiert.

So gibt es im Roman eine Tendenz in Szenen, die Judes Trauma oder seine physischen Schmerzen thematisieren, zeitdehnend zu erzählen. Das bewirkt, dass, die Vergangenheit und sein Trauma, den Rest seines Lebens zu überwiegen scheinen.<sup>77</sup> Eines der ersten Beispiele dafür ist unter anderem die Szene, in der Willem Jude bei einem seiner

---

<sup>77</sup> Dieses ungleiche Verhältnis im Erzählen von traumatischen Erinnerungen aus der Vergangenheit und Momenten aus dem gegenwärtigen Alltag würde auch nach Kellermann unmissverständlich die zeitliche Wahrnehmung von Trauma-Opfern strukturell widerspiegeln und konfrontiere dabei die Lesenden in einer oft schockierenden Direktheit mit Judes Trauma (Kellermann 2021, S. 338).

Schmerzanfälle betrachtet (Vgl. S. 21). Im Verlauf des Romans werden die Erinnerungen an Judes Trauma, seine Selbstverletzungen und Schmerzen immer detaillierter und intensiver beschrieben (Vgl. u. a. S. 446, 579). Der Schmerzanfall zu Beginn nimmt nur einige Zeilen ein und wird mit einiger Distanz beschrieben. Später im Roman werden die Beschreibungen immer zeitdehnender und mit weniger Distanz dargestellt. Als Jude sich versucht das Leben zu nehmen, scheut sich die Erzählinstanz nicht davor, das Vorgehen graphisch in großem Detail über eine Seite hinweg abzubilden (S. 445–446):

„He took off his suit jacket and tie and shoes and watch and went to the bathroom. He sat in the shower area with his sleeves pushed up. He had a glass of scotch, which he sipped to steady himself, and a box cutter, which he knew would be easier to hold than a razor. [...] The blood was viscous, more gelatinous than liquid, and a brilliant, shimmering oil-black. Already his pants were soaked with it, already his grip was loosening. He made the third [cut].“ (S. 445)

Wieder einige hundert Seiten später steigert der Roman das noch einmal, indem in noch umfangreicherem Ausmaß auf drei Seiten dargestellt wird, wie Jude sich selbst bewusst mit Öl an der Hand verbrennt und sich die Verletzung entzündet (S. 577–579).

Im Umgang mit dem Verhältnis von erzählter Zeit und Erzählzeit wird aber auch der Aspekt von Trauma aufgegriffen, der Zeit schneller vergehen lässt. Nachdem sich Jude am Abend vor der Silvesternacht stark geschnitten hat, will Willem die geplante Silvesterparty absagen, aber Jude widerspricht ihm. Der Vorfall bewegt Willem so sehr, dass ihm die Zeit abhanden zu kommen scheint. Er ist so in Gedanken und Sorgen versunken, dass er nicht mehr bemerkt, wie die Zeit vergeht, was der Roman in einer starken Zeitraffung darstellt:

„Oh, how and why did he always listen to Jude? But he did, once again, and soon it was eight, and the windows were once again open, and the kitchen was once again hot with pastry – as if the previous night had never happened, as if those hours had been an illusion – and Malcolm and JB were arriving.“ (S. 87)

Auch dieses zeitraffende Erzählen spiegelt die Wahrnehmung von Trauma-Opfern.<sup>78</sup>

„The days slipped by and he let them“ (S. 465), beschreibt die Erzählinstanz aus Judes Perspektive an einer Stelle. Dadurch scheint es, als würde der Alltag kaum Zeit einnehmen im Vergleich zu den zeitdehnend erzählten traumatischen Erinnerungen an die Vergangenheit (Vgl. u. a. S. 199, 764, 773, 780). Innerhalb von einzelnen Sätzen vergehen Monate: „The months passed.“ (S. 613) Der normale Alltag von Jude auf der

---

<sup>78</sup> Das zeitlich verzögerte Erleben des Traumas, vor allem aber das bereits beschriebene Phänomen der Unmöglichkeit des Einordnens des Traumas auf einer zeitlichen Ebene, wird in der Theorie beschrieben als etwas, dessen Bedeutung besonders „in its belatedness, in its refusal to be simply located, in its insistent appearance outside the boundaries of any single place or time“ liegt (Caruth 1995, S. 9). Das spricht dafür, dass auch das hier angedeutete unbemerkte Vergehen von Zeit im Angesicht von Trauma, etwas ist, das mit der inhärenten Zeitlosigkeit von Trauma in Verbindung steht.

Rahmenhandlung wird immer wieder in Zeitsprüngen und Zeitraffern beschrieben: „January; February. He is busier than he has ever been. [...] March [...] Now it is June, now it is July.“ (S. 677–678) Durch diese Art zu Erzählen entsteht ein ähnlicher Eindruck, wie Jude selbst ihn zu haben scheint, dass seine traumatische Vergangenheit gegenüber seinem normalen Leben überwiegt. Seine alltäglichen, gegenwärtigen Erlebnisse werden immer weniger von ihm wahrgenommen, immer geraffter erzählt und seine traumatischen Erinnerungen, seine Selbstverletzung und seine Schmerzen werden immer zeitgedehnter und intensiver abgebildet.<sup>79</sup>

Diese (Un-)Ordnung der Geschehnisse im Erzählen und gezielte Steuerung der Erzähldauer bewirken ein Gefühl von Zeitlosigkeit, des Verloren- und Gefangen-Seins in der Vergangenheit, der Kontrolllosigkeit, den Alltag bewusst zu erleben, das eng mit dem Grundverständnis von Trauma verknüpft ist und schaffen dieses Gefühl in der Erzählstruktur abzubilden.

## **5.2 Zur zunehmenden Distanz und Sprachlosigkeit im Erzählen von Trauma**

Ein immer präsent Thema in der Auseinandersetzung mit Trauma ist, wie bereits zu einem früheren Zeitpunkt in dieser Arbeit etabliert, die Sprachlosigkeit, beziehungsweise die häufige Unzuverlässigkeit der Erinnerungen an das traumatische Erlebnis. Seit seiner Jugend leidet Jude unter der Außersprachlichkeit seines Traumas: „But he couldn’t do it; he couldn’t find the language to talk about it“ (S. 120). Als Ana, seine Sozialarbeiterin, versucht, ihn direkt nach der Zeit mit Dr. Traylor im Krankenhaus zum Reden zu bringen, lügt er ihr zuerst vor, dass er sich an nichts erinnere (Vgl. S. 116), bevor sie ihm gesteht, dass sie praktisch schon alles wisse, da Jude ihr weggetreten nach seiner ersten OP alle ihre Fragen beantwortet hätte (Vgl. S. 117). Ana bleibt Zeit seines Lebens die einzige Person, der er das ganze Ausmaß seiner Misshandlung offenlegt, und auch das nur unfreiwillig aus einem Zustand heraus, in dem er vollkommen neben sich steht, und den er in Retrospektive immer wieder bereut. Als Ana stirbt, kann Jude nicht anders als zu einem gewissen Grad auch Erleichterung zu verspüren, da die einzige Person, die seine Geschichte kennt, nicht mehr da ist und er hofft, seine Vergangenheit für immer zu vergessen

---

<sup>79</sup> Diese scheinbar alles überschattende Darstellung von Judes physischen und psychischen Schmerzen bildet eine der verbreiteten Wahrnehmungen von Schmerz und Trauma ab, in der Schmerz zwar als „in-conscious and vague sensation in ones consciousness“ beginnt, dann aber immer weiter eindringt in die „most intimate parts of one’s being, excluding everything else“. Extremer Schmerz sei etwas, das keinen Raum für Selbstlosigkeit, Frieden oder Gerechtigkeit lasse und das, je größer der Schmerz ist, zu einem umso intensiveren Schweigen führen würde, so Freiburg (Freiburg 2011, S. 169–170).

(Vgl. S. 123). Immer wieder hatte Ana versucht, ihn dazu zu überreden mit ihr darüber zu reden, was ihm passiert ist (Vgl. S. 119).

„[Y]ou have to talk about these things while they’re still fresh. Or you’ll never talk about them [...] it’s going to get harder and harder the longer you wait, and it’s going to fester inside you, and you’re always going to think you’re to blame.“ (S. 119)

Und auf eine gewisse Art wird bereits hier Judes Schicksal besiegelt.<sup>80</sup> Denn er kann nicht anders und so kommt es nie zu dem Gespräch. Mit Ana stirbt daraufhin die einzige Person, die ihn hätte zum Reden bringen können.

Genau diese Sprachlosigkeit, die psychischem Trauma anhaftet, schafft der Roman, ähnlich wie in seinem Erzählen von Zeit, nicht nur auf dieser inhaltlichen, sondern auch auf einer strukturellen, textuellen Ebene mithilfe seines Einsatzes von narrativem und dramatischem Modus abzubilden. Bereits in den Szenen mit Ana zu Beginn des Romans, gibt es einen Wechsel der beiden Modi. Im Verlauf des Romans wird aber deutlich, dass immer häufiger beim Erzählen in den narrativen Modus übergegangen wird, wenn sich ein Gespräch Judes Trauma annähert. Vom unmittelbaren, dramatischen Modus mit wörtlicher Rede wird plötzlich in den narrativen Modus gewechselt und auf drastische Art Distanz zu Judes Trauma aufgebaut.<sup>81</sup> In seinen Gesprächen mit Ana ist die Erzählinstanz Jude noch sehr nah, Anas Worte werden in wörtlicher Rede direkt wiedergegeben und auch wenn Jude nicht aktiv von seinem Trauma spricht, werden auch seine Antworten in zitierter Rede repräsentiert (Vgl. u. a. S. 116, 119, 120). Danach scheint die Erzählstimme immer weiter weg von Jude, und dem was ihm zugestoßen ist, zu driften, wenn es auf sein Trauma zu sprechen kommt, während Jude sich weiter verweigert, von seinen Misshandlungen zu erzählen (Vgl. u. a. S. 140, 439, 470). Als sich eine von Judes Wunden entzündet und er mit einer Blutvergiftung ins Krankenhaus kommt, reflektiert Willem: „*Talk to me*, he sometimes wanted to shout at Jude. *Tell me things. Tell me what I need to do to make you talk to me.*“ (S. 260, Hervorhebungen im Original) Aber genau

---

<sup>80</sup> Der Roman sagt immer wieder voraus, dass es keine Möglichkeit für Jude gibt sein Trauma hinter sich zu lassen. Julia Karlsson weist in dieser Hinsicht auch noch einmal auf die symbolische Bedeutung des Axioms der Gleichheit hin, das genau diese Determiniertheit noch einmal verkörpert und betont, dass Jude unbedeutend davon wie viel Geld er verdienen oder mit wie vielen Schlössern er die Tür sichern würde, sein psychologisches Trauma etwas sei, dem er nie entkommen könnte (Karlsson 2017, S. 14).

<sup>81</sup> Auch in der Trauma-Theorie wird eine solche Trennung zwischen alltäglichem Erleben und den Erinnerungen an das Trauma deutlich. Kolk und Hart beschreiben, dass Traumatisierte oft für lange Zeit in zwei verschiedenen Welten leben würden, die kaum zu verbinden seien, dem Reich des Traumas und dem Reich des normalen Lebens (Van der Kolk und Van der Hart 1995, S. 176–177). Das würde unter anderem erklären, warum das Erzählen von Alltäglichem und traumatischen Erinnerungen in *A Little Life* sich unterschiedlich liest. Dieser Wechsel aus „*metaphoric transfiguration* [...] and *unflinching plainness*“ bilde auf einer weiteren Ebene Judes Kampf mit seinem Trauma ab, das er teilweise stoisch abwehren und sich ihm an anderen Stellen machtlos hingeben würde (Kellermann 2021, S. 338).

das kann Jude nicht. In einem Gespräch mit Willem einige Jahre später, als dieser wieder anmerkt, dass er sich wünschen würde, er wüsste mehr über Judes Vergangenheit und versucht Jude zu überzeugen, sich auf eine Beziehung mit jemandem einzulassen (Vgl. S. 338), driftet die Erzählstimme aus der wörtlichen Rede ab:

„He finds he literally doesn't have the language to do so. His past, his fears, what was done to him, what he had done to himself – they are subjects that can only be discussed in tongues he doesn't speak: Farsi, Urdu, Mandarin, [...]“ (S. 339)

Und als Harold in einem Gespräch Jude direkt fragt, ob er als Kind sexuell misshandelt worden sei, zieht sich Jude direkt zurück (Vgl. S. 415). Immer wieder fragt Willem ihn danach, ihm mehr zu erzählen und immer muss Jude ihn zurückstoßen (Vgl. S. 470). Das geht weiter bis Willem von Jude als sein Geburtstagsgeschenk einfordert, ihm zu erzählen wer Bruder Luke ist (Vgl. S. 470). Jude willigt ein, Willem ab und zu kleinere Fragen zu seiner Vergangenheit zu beantworten. Auch hier beginnt die Auseinandersetzung wieder in einem Gespräch mit wörtlicher Rede, im dramatischen Modus, wie auch schon in den Szenen davor. Der Unterschied allerdings hier ist, dass Jude Willem tatsächlich beginnt von Teilen seines Traumas zu erzählen. Nachdem er einwilligt Willems Frage zu einer seiner Narben zu beantworten, beginnt er zu erzählen:

„I was always a greedy kid,‘ he began, and across the table, he watched Willem lean forward on his elbows, as for the first time in their friendship, he was the listener, and he was being told a story.“ (S. 473)

Daraufhin gibt es einen sprachlichen sowie gestalterischen Bruch in der Erzählung. Ein Absatz mit einem Trennstrich trennt aktiv die Seite. Danach befindet sich die Erzählstimme scheinbar weit weg von Jude:

„He was ten, he was eleven. His hair grew long again, longer than even than it had been at the monastery. He grew taller, and Brother Luke took him to the thrift store, where you could buy a sack of clothes and pay by the pound.“ (S. 473)

Mit einer sprachlichen Distanz, wie dem Beschreiben beim Blick durch ein Fernglas, beschreibt die Erzählinstanz aus der dritten Person im narrativen Modus, wie Jude zu seiner Narbe gekommen ist.<sup>82</sup> Das Trauma scheint ihm gar nicht mehr zu gehören, es wirkt wie ein fremder Teil einer Person, die die Erzählinstanz kaum kennt (Vgl. S. 473).<sup>83</sup> Genau

---

<sup>82</sup> Kellermann schreibt dem Trauma eine „belatedness“ zu, die sich sowohl in der Geschichte selbst, als auch in der Art diese wahrzunehmen äußere (Kellermann 2021, S. 337). Yanagihara würde die Lesenden sehr nah an Judes Leiden heranbringen und sie trotzdem aber nicht in ihn aus der Ich-Perspektive hineinblicken lassen (Kellermann 2021, S. 342).

<sup>83</sup> Dazu schreibt Kellermann in seiner Analyse, dass es hier so scheint, als sei gerade aufgrund der Unausprechlichkeit von Trauma die Erzählung bewusst aus der Perspektive der dritten Person und mit vielen internen Monologen erzählt worden, um für Jude über das zu sprechen, über das er selbst nicht sprechen kann (Kellermann 2021, S. 340). Die Perspektive der dritten Person schafft es demnach das Erzählen von etwas möglich zu machen, das unter normalen Umständen nicht hätte erzählt werden können.

dasselbe passiert wieder, als Jude Willem endlich von seiner Misshandlung durch Caleb erzählt. Aus der Gesprächssituation von „I’m going to tell you“ (S. 523), gleitet der Modus ab zum narrativen bis die Szene noch vor dem Erzählen der ganzen Situation endet und so wieder nicht in wörtlicher Rede oder auch überhaupt nur mittelbar erzählt wird (Vgl. S. 523).<sup>84</sup>

Entgegen Judes lebenslangem Kampf mit der Sprachlosigkeit gegenüber seinem Trauma kommt es gegen Ende des Romans doch noch zu einer Aussprache von ihm. Diese geht jedoch durch ihren außergewöhnlichen Erzählstil nahezu vollkommen unter und lässt offen, ob das Gespräch, das angedeutet wird, tatsächlich stattfindet. Erneut beginnt die Situation mit einer Unterhaltung von Willem und Jude, in der er Jude wiederholt bittet, ihm alles zu erzählen. Wie auch schon in den vorhergehenden Szenen driftet die Erzählstimme aus der wörtlichen Rede in den narrativen Modus, doch das ist noch nicht das, was sie so hervorsteht lässt:

„They are quiet once more, [...] their quiet turns to sleep [...] until Willem hears Jude’s voice speaking to him, and then he wakes, and he listens as Jude talks. It will take hours, because Jude is sometimes unable to continue, and Willem will wait and hold him so tightly that Jude won’t be able to breathe. [...] On and on the stories will go, and in their path will lie squalor: blood and bones and dirt and disease and misery.“ (S. 606–607)

In einem Visions-artigen, an eine Vorhersage erinnernden, Erzählmodus wird über die folgenden drei Seiten eine Art passives Geständnis von Jude skizziert, in dem er selbst in direkter Rede wiederholt gar nicht zu Wort kommt. Immer wieder scheint der Roman beweisen zu wollen, dass Trauma sich nicht in wörtlicher Rede abbilden lässt, oder dass das zumindest bei Jude der Fall ist. Daraufhin deutet auch ein Teilsatz, der fast unmittelbar auf diese als Vorhersage formulierte Passage folgt:

„[T]here had been times in those weeks when he had opened his eyes and was genuinely unable to discern whether what had just happened had actually happened, or whether he had imagined it.“ (S. 608)

Neben den sprachlichen Auffälligkeiten der Szene würde unter anderem auch dafür sprechen, dass ein Geständnis dieser Art von Jude nach den Jahrzehnten an Verschwiegenheit und immenser Schuld- und Schamgefühle äußerst unwahrscheinlich scheint. Außerdem widerspricht es der generellen Darstellung des Romans von Trauma, die besagt, dass ein Aussprechen zur Besserung führen würde, denn Jude heilt sein Geständnis nicht.

---

<sup>84</sup> Der Grund dafür ist, nach Kellermann, sehr wahrscheinlich das gewollte Verhindern einer vollkommenen Identifikation der Lesenden mit der Geschichte, die allein schon aus ethischen Gründen nicht angebracht wäre. Deshalb reduziere der Roman die Distanz zu Judes Trauma auf ein Minimum, verweigere ihnen aber den letzten Schritt zu einer empathischen Identifikation damit (Kellermann 2021, S. 342).

Ungewiss bleibt allerdings, ob es das vielleicht nicht doch getan hätte, wäre Willem am Leben geblieben:

„‘You have to tell someone,’ Ana used to say, and as he had grown older, he had decided to interpret this sentence literally: Some One. Someday, he thought, somehow, he would find a way to tell some one, one person. And then he had, someone he had trusted, and that person had died, and he didn’t have the fortitude to tell his story ever again.“ (S. 758)

Doch Jude fasst seine Geschichte auch danach noch ein letztes Mal in Worte. Genauso wie er es Harold versprochen hat, schreibt er für ihn auf, was ihm zugestoßen ist, bevor er sich schließlich das Leben nimmt (Vgl. S. 807). Und wieder wird sein Trauma hier nicht aktiv unmittelbar erzählt, oder in diesem Fall aus seinem Brief zitiert, sondern nur deutlich gemacht, dass es den achtseitigen Brief gibt und, dass dieser eine Art Geständnis von Judes Misshandlungen ist, das es Harold zutiefst schmerzt zu lesen (Vgl. S. 813). Noch einmal scheint der Roman mit Harold’s Sprachlosigkeit bestätigen zu wollen, dass selbst nach Judes Tod seine Art von Trauma nicht in Worte zu fassen ist: „I still don’t know what to say about that letter, I still cannot think of it.“ (S. 813)

Dieser Wechsel aus dem dramatischen in den narrativen Modus in Anbetracht von Judes Trauma stellt eine Distanz zwischen den Lesenden und Jude und seiner traumatischen Vergangenheit her, die etabliert, dass Trauma etwas ist, das nicht in Worte gefasst und ausgesprochen werden kann, und schafft es dann genau diesen Widerspruch in der Erzählstruktur aufzugreifen.

### 5.3 Zur Vagheit von Zeit und Ort des Erzählens

Die zeitliche und örtliche Einordnung der Geschehnisse in *A Little Life* ist besonders komplex. Zuerst scheint es sich bei dem Roman um ein späteres Erzählen der Leben von vier Männern zu handeln, das angereichert wird durch Rückblicke in die Vergangenheit, und deren Rahmenerzählung ergänzt ist um eine intradiegetische Ebene. Die Lebensgeschichten der vier Charaktere, die die allwissende Erzählinstanz in der Nullfokalisierung auf der extradiegetischen Ebene erzählt, werden immer wieder durch Erinnerungen an bereits Vergangenes durchbrochen, die sich teilweise so ausweiten, dass sie den Rahmen der intradiegetischen Ebene sprengen und von der extradiegetischen Ebene kaum noch zu trennen sind.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Wie bereits etabliert, verursacht Judes traumatische Vergangenheit eine Spaltung in seiner Wahrnehmung der Gegenwart und Vergangenheit, die sich auch in der Erzählstruktur, wie dem Verschwimmen der Erzählebenen hier, zeigt. Hannah Dyer bestätigt das noch einmal indem sie betont, dass das „constant feedback of trauma [...] an intrusion to the contemporary“ anrege (Dyer 2019, S. 99). Die Flashbacks, die Jude belasten, sind so einnehmend, dass sie immer wieder die Gegenwart durchbrechen.

„He waved goodbye at Felix’s small back, retreating already into the house, and although he would never have said so to Felix, he somehow fancied that this was why Felix was so wan all the time: it was because Felix already figured this out long ago; it was because he already knew. [= extradiegetische Ebene] – He knew French and German. He knew the periodic table. [...] (And then he knew things he wished he didn’t, things he hoped never to have to use again, things that, when he thought of them or dreamed of them at night, made him curl into himself with hatred and shame.) [= intradiegetische Ebene]“ (S. 105)

Aus einer Alltagssituation der Rahmenhandlung, hier als Jude gerade nach einer seiner Nachhilfestunden für Felix nach Hause geht, gleitet der Roman plötzlich ab in eine Reflektion von Jude zu seinem Wissen und der Realisation, wie anders er aufgewachsen ist und kommt darüber in eine Situation, die vor Jahren im College stattgefunden hat. Optisch ist dieser Ebenenwechsel durch einen Absatz und einen Trennstrich gekennzeichnet, aber sprachlich weist nichts darauf hin, dass der Roman die Rahmenhandlung zurücklässt. Der Übergang aus dem überwiegend chronologisch erzählten Alltag hin zu weitreichenden Rückblicken ist inhaltlich, sprachlich und stilistisch so nahtlos, dass die Ebenen scheinbar eins werden.<sup>86</sup> Allein die gerade angeschnittene Abschweifung nimmt acht Seiten ein. Im Verlauf des Romans werden sie teilweise immer noch intensiver. Der erste Rückblick zu Judes Kindheit im Kloster lässt die Erzählinstanz über eine Spanne von zehn Seiten berichten (Vgl. S. 165–175). Zu entscheidenden Momenten in der Rahmenhandlung, unter anderem als Jude das erste Mal versucht, sich das Leben zu nehmen (Vgl. S. 446), schneidet die intradiegetische Ebene in sie ein und schweift ab, um auf zwölf Seiten von Judes Flucht mit Bruder Luke aus dem Kloster zu erzählen (Vgl. S. 446–458). Tatsächlich ist es in der Praxis, außer an drei spezifischen Stellen, kaum möglich, die beiden Ebenen gesondert voneinander zu betrachten.<sup>87</sup> Wie bereits im ersten Kapitel zur Erzählzeit herausgestellt, ist zwar die extradiegetische Ebene, auf der sich die Rahmenhandlung abspielt, mehr oder weniger chronologisch organisiert, denn sie reicht, durchbrochen von kleineren Analepsen und Zeitsprüngen, von der Wohnungssuche von Jude und Willem zu Beginn des Romans über den beruflichen Werdegang, die Beziehungen und Leben der vier Freunde, über Willem und Malcolms Tod bis hin zu Judes Selbstmord.

---

<sup>86</sup> Auch Kellermann macht noch einmal darauf aufmerksam, dass die Steigerung von Judes Trauma unter anderem dadurch getragen wird, dass der Roman auf chronologische Anhaltspunkte und eine zeitliche Einordnung verzichtet und bewusst alles eher vage lässt (Kellermann 2021, S. 340). Die Unregelmäßigkeit der Einordnung der Ereignisse des Romans in die Chronologie der Leben der Charaktere erfolgt, wie im folgenden noch genauer ausgelegt werden soll, nur sehr verhalten und eher im Versteckten, auf eine Art, die den Lesenden fast ein Rätsel aufzugeben scheint und nur verstanden werden kann, wenn die einzelnen Hinweise zusammengeführt werden.

<sup>87</sup> Die Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart und das formale Verschwimmen der Ebenen lässt sich aus der Perspektive der Trauma-Theorie auf die Zeitlosigkeit von traumatischen Erfahrungen und Erinnerungen zurückführen. Da das Trauma nicht in die Chronologie der Geschichte eingeordnet werden kann, hat es keinen Anfang und kein Ende (Van der Kolk und Van der Hart 1995, S. 176–177).

Diese erste Erzählebene, auf der die Leben der vier durch eine allwissende Erzählinstanz aus der Nullfokalisierung in der dritten Person erzählt werden, wird, wie bereits festgestellt, ergänzt um eine zweite, intradiegetische Ebene.

An drei Stellen im Roman berichtet hier eine zweite Erzählinstanz aus der internen Fokalisierung von Harold Stein, Judes Adoptivvater, in der ersten Person (S. 178–192, 387–419, 797–814). Diese Struktur ebnet unter anderem den Weg für die Vermutung, dass es sich unter Umständen auch bei der allwissenden Erzählinstanz auf der extradiegetischen Ebene um Harold handelt. Dass der Roman nach Abschluss der Handlung erzählt zu sein scheint, würde dafür sprechen, dass sich Harold auch hinter der Erzählinstanz der Rahmenhandlung verbirgt, da er die einzige, noch lebende Person ist, die Judes ganze Geschichte kennt. Die allwissende Erzählinstanz referiert zu Harold auf der Rahmenhandlung allerdings als „he“. Allein die Assoziation bewirkt jedoch, dass die Ebenen, trotz des Wechsels der Fokalisierung, umso mehr miteinander zu verschwimmen scheinen. Noch deutlicher wird diese Beobachtung bei der Betrachtung des Zeitpunktes des Erzählens.

Die Zeitmarker im Roman sind eher unauffällig in die Erzählung eingearbeitet.<sup>88</sup> Durch die vagen zeitlichen Anhaltspunkte erscheint bei den Lesenden der Eindruck, kontextlos durch die Leben der Charaktere zu treiben. Dabei gibt es immer wieder Anmerkungen, die einen ungefähren Eindruck davon vermitteln, wieviel Zeit vergangen ist. So erfahren die Lesenden beispielsweise, dass JB, Malcolm, Willem und Jude sich zu Beginn des Romans, zur Silvesterparty in der Lispenard Street, etwas über ein Jahr nach ihrem Abschluss befinden (Vgl. S. 76). Am Anfang des zweiten Teils des Romans „The Postman“ kann dann erschlossen werden, dass Willem zu diesem Zeitpunkt in der Rahmen- erzählung ungefähr 32 Jahre alt ist und Jude bald 30 wird (Vgl. S. 98–99). Im dritten Teil lässt sich schlussfolgern, dass seitdem ungefähr fünf Jahre vergangen sind (Vgl. S. 246). In „The Axiom of Equality“ wird an einer Stelle beschrieben, dass 25 Jahre seit dem Tod von Ana vergangen sind, die kurz vor Judes Studienbeginn gestorben ist (Vgl. S. 339). Daraus kann geschlossen werden, dass Jude mittlerweile 42 Jahre alt ist, da er ungefähr siebzehn war, als er zu studieren begann, was etwas früher im Roman aus einem Gespräch mit Andy hervorgeht, den er zu Beginn des Studiums an der Uni nach einem seiner Anfälle kennenlernt (Vgl. S. 153). Acht Monate nach Willems tödlichen Unfall wird Jude

---

<sup>88</sup> *A Little Life* fühle sich „strikingly out of time and place“ an und enthalte den Lesenden bewusst Einblicke in die Welt außerhalb der Leben der Charaktere vor, um stattdessen den Fokus vollkommen auf ihre individuellen Leben zu fokussieren (Kellermann 2021, S. 340). Dadurch, dass sich der Roman einer solchen zeitlichen Einordnung größtenteils verweigert, rückt das Trauma umso intensiver in den Vordergrund.

51 Jahre alt (Vgl. S. 736) bevor er sich zwei Jahre später das Leben nimmt (Vgl. S. 811). Dieses letzte Kapitel, in dem sich Harold an Willem richtet, ist sechs Jahre nach Judes und neun Jahre nach Willems Tod geschrieben (S. 812). Harold ist zu diesem Zeitpunkt 84 Jahre alt. Neben diesen versteckten direkten Zeitmarkern finden sich unzählige weitere indirekte Hinweise darauf, dass Zeit vergeht. Immer wieder tauchen im Roman vage Marker wie „the next day“ (S. 9), „one night“ (S. 23) oder „the following week“ (S. 43) auf, die den Lesenden das Gefühl einer Chronologie und zeitlichen Ordnung geben, die in der Praxis gar nicht besteht.

Im Roman lassen sich jedoch nicht nur solche vagen Zeitmarker finden, sondern auch immer wieder in der Zeit vorgreifende Vorhersagen, welche die Lesenden wieder daran erinnern, dass der Roman aus einem Zeitpunkt nach Abschluss der Rahmenhandlung erzählt sein muss. „Years later, when he was able to review these weeks more objectively, he would be dumbstruck by how stupid he had been“ (S. 618). Dabei entsteht während des Lesens viel mehr der Eindruck eines gleichzeitigen Erzählens. Die Vorausdeutungen und Hinweise der Erzählinstanz lassen Zweifel daran aufkommen, ob so etwas wie ein eindeutiger Zeitpunkt des Erzählens überhaupt festgemacht werden kann. Sätze wie: „But it would be decades before he was able to see things this way.“ (S. 54), „Years later, Willem would recount this conversation“ (S. 86) und „But later, I would recognize how that incident had taken something large from him“ (S. 418) scheinen diese Unmöglichkeit einer definitiven Einordnung zu bestätigen. Der Roman spielt förmlich mit der scheinbaren Gegenwärtigkeit der Handlung, die jedoch von einem Zeitpunkt aus erzählt wird, der sie zu etwas längst Abgeschlossenem macht.

Durch diese Dualität des Zeitpunktes des Erzählens, bleibt für die Lesenden größtenteils im Verborgenen, wer und zu welchem Zeitpunkt der Roman erzählt wird. Wie auch schon das gezielt geleitete Erzähltempo, scheint das an dieser Stelle ein Mittel zu sein, welches das gestörte Zeitgefühl, das in vielen Fällen durch Traumata entsteht, auf den Text überträgt und so noch einmal auf einer weiteren Ebene verkörpert.<sup>89</sup> Der Roman ist auf eine Art geschrieben, dass um Zeitpunkt und Ort des Erzählens ein Nebel herrscht, der sich ähnlich der Zeit während Judes Krankenhausaufenthalt nach dem Unfall mit Dr.

---

<sup>89</sup> Kellermann verweist in Hinsicht auf die fehlenden chronologischen Marker im Roman außerdem auf die größtenteils fehlenden „technological devices that indicate a generally contemporary timeline“, bemerkt aber davon abgesehen, dass dem Roman jegliche andere spezifische zeitliche Referenzen fehlen, die in einem amerikanischen Roman in New York zu vermuten wären, wie beispielsweise „the terrorist attacks on the World Trade Center in 2001 or the AIDS epidemic in the 1980s“ (Kellermann 2021, S. 340). Dieser Hyperfokus der Erzählung auf die Leben der Charaktere und das Ausblenden von allem darum herum, lenkt auch in diesem Fall den Fokus noch einmal gezielt auf das Trauma.

Traylor zu verhalten scheint: „And sometimes it was neither day nor night but somewhere in between, and there would be something strange and dusty about the light“, beschreibt er an einer Stelle (S. 114). Und auch zu einem späteren Zeitpunkt im Roman findet Jude noch einmal genau die richtigen Worte in Hinblick auf das Vergehen von Zeit im Angesicht von Trauma, und auf gewisse Art auch auf die Gefühle der Lesenden in der Rezeption dieses Romans: „And then everything seemed to move very slow and very fast, both at the same time.“ (S. 478).

Diese Unklarheit hinsichtlich des Zeitpunktes und Ortes des Erzählens, die der Roman durch das Verschwimmen der Grenzen zwischen extra- und intradiegetischer Ebene hervorruft, schafft eine Verwirrung in Hinsicht auf Zeit und Ort, welche die oft von Trauma-Opfern wahrgenommene Orientierungslosigkeit, in der Erzählform des Romans, über den Inhalt hinaus, einschlägig widerspiegelt.

## 6. Abschließende Betrachtungen

Innerhalb der vorliegenden Arbeit wurde mithilfe der Methode der Erzähltextanalyse nach der Erzähltheorie von Matías Martínez und Michael Scheffel<sup>90</sup> und grundlegenden Theorien zu Psychotrauma in und außerhalb der Literaturwissenschaft versucht herauszustellen, ob und inwiefern *A Little Life* in seiner Erzählstruktur das inhaltlich dargestellte Trauma von Jude widerspiegelt. Ausgehend von dem theoretischen Verständnis, dass es sich bei einem Trauma um die Folgen eines oder mehrerer Ereignisse handelt, welche die Verarbeitungsmöglichkeiten des Menschen überschreiten und durch das Übermaß an emotionalem Stress und Ohnmacht zu einem zeitweisen Verlust des Selbst führen<sup>91</sup>, folgte die Arbeit der Orientierungslosigkeit und dem Verloren-Sein in der Zeit.<sup>92</sup> Dabei beschränkte sie sich auf eine erste Analyse der Ordnung und Erzähldauer sowie der Distanz, der Zeit und des Ortes des Erzählens ausgewählter Szenen im Close-Reading. Erzähltextanalytisch konnten innerhalb dieser drei Kategorien einige der zuvor herausgestellten Eigenschaften von Trauma, wie vor allem die verfälschte Zeitwahrnehmung, also das Gefühl in der traumatischen Vergangenheit gefangen zu sein, in der Poetik des Romans aufgezeigt werden. Anhand davon ließ sich belegen, dass *A Little Life* Trauma in seiner Art der Darstellung und des Erzählens von Zeit und Erinnern auch strukturell beziehungsweise textuell in seiner Poetik verarbeitet.

---

<sup>90</sup> Martínez und Scheffel 1999.

<sup>91</sup> Vgl. Vieth 2018, S. 59.

<sup>92</sup> Vgl. Erikson 1995, S. 185.

Im ersten Teil der Analyse ging es um die zeitliche Dimension der erzähltheoretischen Analyse, in der die Ordnung und Dauer von *A Little Life* betrachtet wurden. Dabei konnte herausgestellt werden, dass die Anordnung der Ereignisse im Roman und das Verhältnis von Erinnerungen an die Vergangenheit und Eindrücke aus der Gegenwart, Trauma in den Text einschreiben. Durch die gezielte Beeinflussung der Erzähldauer und (Un-)Ordnung der Geschehnisse im Erzählen wird ein Gefühl erzeugt, das die zeitliche Orientierungslosigkeit, den Kontrollverlust und das Gefangen-Sein in der Vergangenheit, das Jude durch sein Trauma empfindet, in der Erzählstruktur spiegeln. Auch das zweite Kapitel zeigt, wie Trauma in die Poetik des Romans eingeschrieben ist, indem es eine Verbindung zwischen der variierenden Distanz der Erzählinstanz und den traumatischen Erinnerungen herstellt. Der Wechsel vom dramatischen in den narrativen Modus in den Szenen, wenn Judes Trauma zur Sprache kommt, erhöht die Distanz und scheint erneut zu etablieren, dass Trauma nicht in Worte gefasst werden kann. Im dritten Teil der Analyse wurde dann auf die sich durch den gesamten Roman ziehende Vagheit zum Zeitpunkt und Ort des Erzählens und der Verbindung zu Trauma-Empfinden eingegangen. Diese Unklarheit betreffend des Zeitpunktes und Ortes des Erzählens, durch das Verschwimmen der Grenzen zwischen extra- und intradiegetischer Ebene, stellt auch an dieser Stelle die Orientierungslosigkeit von Trauma-Opfern dar.

So ließ sich aufzeigen, wie die Vorstellungen von Trauma der Erzählinstanz über die Erzählstruktur an die Lesenden vermittelt wurden. Der Roman stellt Trauma in Form der orientierungslosen, langanhaltenden Erinnerungen von Jude dar, die er als etwas Unausweichliches und Unüberwindbares empfindet. Sein Trauma ist etwas Unbeschreibliches, das ihn immer wieder überkommt sodass ihm die Sprache versagt. Auf diese Art wird Trauma auch im Text repräsentiert. Yanagihara scheint gewillt, diese Gefühle von Trauma auf die Lesenden zu übertragen. Die Betrachtung der Poetik des Traumas in *A Little Life* hat gezeigt, dass der Roman Judes Trauma eindeutig nicht nur inhaltlich, sondern auch strukturell thematisiert und dadurch für die Lesenden spürbar macht. Es konnte herausgestellt werden, dass Jude und sein Trauma von der ersten bis zur letzten Seite als etwas dargestellt werden, über das nicht gesprochen und das nicht grundlegend verändert werden kann. Orientierungslose Rückblenden werfen die Lesenden immer wieder in der Zeit zurück und konfrontieren sie Stück für Stück mit dem Ausmaß der Misshandlungen und der Sprachlosigkeit im Angesicht von Judes Trauma.

Die Erzählstruktur in *A Little Life* kann demzufolge, unter dem der Arbeit zu Grunde liegenden Verständnis von Psychotrauma, welches gerade im Nachgang des

traumatischen Ereignisses das Leben des Opfers weiterhin bestimmt und das vor allem die Erinnerungen und zeitliche Wahrnehmung beeinträchtigt, als Spiegel des Traumas von Jude verstanden werden. In der Art wie Judes Trauma in Hinsicht auf die Reihenfolge des Erzählens der Handlung des Romans, der Erzähldauer, der Distanz und der Zeit sowie dem Ort des Erzählens dargestellt wird, schreibt der Roman eine Poetik des Traumas, die mit ihrer strukturellen Zeit- und Sprachlosigkeit auch die inhaltlich dargestellte von Jude abbildet und sich auf beiden Ebenen auf ein Versagen des Erzählens seines Traumas zu spitzt.

*A Little Life* verknüpft Trauma und Literatur untrennbar miteinander. Der Roman ist ein sprachliches und literarisches Ausbuchstabieren von Leid, das mit dem schweren psychischen Trauma von Jude im Fokus, die Grenzen von Sprache auszutesten scheint und sich am Scheitern von Worten in Anbetracht von Trauma erprobt. Judes Trauma ist während des gesamten Romans allgegenwärtig und ohne die ihn plagenden Erinnerungen an die Vergangenheit, die ihn immer wieder einholen und den Roman weitreichend von der Rahmenerzählung abschweifen lassen, würde das Buch kaum über eine grundlegende Schilderung der Leben von vier Männern in New York hinausreichen. Denn erst diese Abschweifungen und die übergreifende graphische Darstellung von Judes Trauma im Aufbau des Textes sind es, die das Trauma im Text spürbar machen und die verursachen, dass der Roman so nachhaltig bewegt und polarisiert.

Noch einmal deutlich gemacht werden sollte allerdings, wie bereits zu Beginn im Rahmen der Theorie etabliert, dass Trauma auf zahlreiche weitere Arten verstanden werden kann und, dass die vorliegende Arbeit selbst im Bereich der Trauma-Literatur die zahlreichen Annahmen und Erkenntnisse nur ansatzweise repräsentiert. Die Erzähltextanalyse nach Martínez und Scheffel verspricht in der Erschließung von Trauma-Darstellung in *A Little Life* noch Raum zur Ausweitung sowie zur Spezifizierung. So scheint es beispielsweise lohnenswert, die wiederholte sprachliche und inhaltliche Darstellung von Judes Trauma als etwas Animalisches, auf die in dieser Arbeit nicht spezifisch eingegangen werden konnte, genauer zu betrachten.<sup>93</sup> Neben der Betrachtung von *A Little Life* wäre auch eine vergleichende Analyse von weiteren Gegenwartsromanen aus dem amerikanischen Sprachraum, aber auch aus anderen kulturellen Kontexten, in Bezug auf

---

<sup>93</sup> In zahlreichen Szenen wird im Roman, besonders in der Beschreibung von Judes Schmerzen und Misshandlungen oder seinen Erinnerungen daran, animalisches Vokabular verwendet. Diese Verbindung mit dem Tierischen legt nahe, dass auf diese Art noch einmal die Unmenschlichkeit, die Jude sich selbst gegenüber empfindet, und die andere ihm gegenüber geäußert haben, aufgegriffen wird (Vgl. Yanagihara 2016, S. 113, 115, 138, 171, 358, 364, 373, 382, 436, 441, 443, 444, 529, 547, 572, 579, 582, 600, 754, 777, 785).

deren sprachliche Darstellung von Trauma sehr interessant. Ein Roman, der sich dafür besonders anbieten würde, scheint beispielsweise *The Goldfinch* von Donna Tartt zu sein, der die Geschichte eines, nach dem Tod seiner Mutter bei einem Terroranschlag, psychisch traumatisierten Jungen und dem Umgang mit seinem Trauma im Verlauf des Romans erzählt. Sinnvoll erweitert werden könnte die vorliegende Analyse unter anderem um eine Untersuchung der Frequenz auf der Untersuchungsebene der Zeit, um auch hier herauszustellen, ob und inwiefern Aspekte des Traumas auffallend betont werden, in Betracht darauf, wie häufig Judes Selbstverletzungen oder Flashbacks erzählt werden. Unabhängig von der Analyse der Poetik des Traumas wäre es in Hinsicht auf die Erzähltheorie außerdem spannend, sich auch der speziellen Fokalisierung in *A Little Life* sowie der Stellung der Erzählinstanz zum Geschehen und dem Subjekt und Adressat der Erzählung explizit zu widmen.

## 7. Bibliographischer Anhang

### Primärliteratur:

Yanagihara, Hanya. *A little life: a novel*. First Anchor Books Edition. New York: Anchor Books 2016.

### Sekundärliteratur:

American Psychiatric Association. *Diagnostic and Statistical Manual of Psychiatric Disorders*. Bd. 3 (DSM-III). Washington D.C.: American Psychiatric Association 1980. Web.

Bendrat, Anna. Transitioning the Edges of Multiple Text Worlds: A Cognitive Processing Path from Textuality to Texture in Hanya Yanagihara's *A Little Life*. In: *Polish journal for American studies: yearbook of the Polish Association for American Studies* 17 (2020), S. 243–269. Web.

Bohleber, Werner. Die Entwicklung der Traumatheorie in der Psychoanalyse. In: *Psyche* 9-10 (2000), S. 797–839. Web.

Caruth, Cathy und Bataille, Georges. *Trauma: Explorations in Memory*. Hg. mit einer Einf. von Cathy Caruth. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press u. a. 1995.

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press u. a. 1996.

- Dyer, Hannah. *The Queer Aesthetics of Childhood: Asymmetries of Innocence and the Cultural Politics of Child Development*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 2019. Web.
- Ehlers, Anke und Clark, David. A Cognitive Model of Posttraumatic Stress Disorder. In: *Behavior Research and Therapy* 38 (2000), S. 319–345. Web.
- Erikson, Kai. Notes on Trauma and Community. In: Caruth, Cathy und Bataille, Georges. *Trauma: Explorations in Memory*. Hg. mit einer Einf. von Cathy Caruth. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press u. a. 1995, S. 183–199.
- Felman, Shoshana und Laub, Dori. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York, London: Routledge 1992. Web.
- Freeman, Elizabeth et al. *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham: Duke University Press 2010. Web.
- Freiburg, Rudolf. Trauma as Normalcy: Pain in Philip Roth's *The Human Stain*. In: Modlinger, Martin und Sonntag, Philipp. *Other People's Pain: Narratives of Trauma and the Question of Ethics*. Oxford: Lang u. a. 2011, S. 169–200.
- Freud, Sigmund. Beyond the Pleasure Principle. In: *On Metapsychology*, Penguin Freud Library XI, Hg. Angela Richards, Übers. J. Strachey. London, New York: Penguin 1984, S. 269–338. Web.
- Grugger, Helmut. *Trauma – Literatur – Moderne: Poetische Diskurse zum Komplex des Psychotraumas seit der Spätaufklärung*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH 2018. Web.
- Hartman, Geoffrey. Trauma within the Limits of Literature. In: *European Journal of English Studies* 7.3 (2003), S. 257–274. Web.
- Herman, Judith Lewis. *Trauma and Recovery*. London: Pandora 2001. Web.
- Karlsson, Julia. *The Sorrows of Young Jude – Sartre's Concept of Freedom in Hanya Yanagihara's A Little Life*. Lund 2017. Web.
- Kellermann, Jonas. Witnessing Trauma in Hanya Yanagihara's *A Little Life*. *Critique – Bolingbroke Society* 62.3 (2021), S. 334–346. Web.

- Kopf, Martina: *Trauma und Literatur. Das Nicht-Erzählbare erzählen – Assia Djebar und Yvonne Vera*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel 2005. Web.
- Laub, Dori. Truth and Testimony: The Process and the Struggle. In: *Trauma: Explorations in Memory*. Hg. mit einer Einf. von Cathy Caruth. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press u. a. 1995, S. 61–75.
- Laub, Dori. Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening. In: *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Hg. Shoshana Felman und Dori Laub. New York, London 1992: Routledge, S. 57–74. Web.
- Luckhurst, Roger: *The Trauma Question*. London: Routledge, 2008. Web.
- Martínez, Matías und Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 1999.
- Modlinger, Martin und Sonntag, Philipp. *Other People's Pain: Narratives of Trauma and the Question of Ethics*. Oxford: Lang u. a. 2011.
- Nadal Blasco, Marita. *Trauma in contemporary literature: narrative and representation*. New York: Routledge u. a. 2014.
- Peeters, Annelore. *The Value of Unmediated Experience in a Postmodern Context: A Critical Study of the Representation and Interpretation of Pain and Violence in Chuck Palahniuk's Fight Club (1996) and Hanya Yanagihara's A Little Life (2015)*. Ghent 2017. Web.
- Pick, Anat. Animals Inside: Creatureliness in Dezső Kosztolányi's Skylark and Hanya Yanagihara's A Little Life. In: *The Palgrave Handbook of Animals and Literature*. Cham: Springer International Publishing 2020, S. 437–456. Web.
- Radstone, Susannah. Trauma Studies: Contexts, Politics, Ethics. In: Modlinger, Martin und Sonntag, Philipp. *Other People's Pain: Narratives of Trauma and the Question of Ethics*. Oxford: Lang u. a. 2011, S. 63–90.
- Rushton, Amy. A Bubble in the Vein: Suicide, Community, and the Rejection of Neoliberalism in Hanya Yanagihara's A Little Life and Miriam Toews's All My Puny Sorrows'. In: *World Literature, Neoliberalism, and the Culture of Discontent. New Comparisons in World Literature*. Cham: Palgrave Macmillan 2019, S. 195–213. Web.

Schönfelder, Christa. *Wounds and Words: Childhood and Family Trauma in Romantic and Postmodern Fiction*. Bielefeld: transcript 2013.

Sütterlin, Nicole A. History of trauma theory. In: Davis, Colin und Meretoja, Hanna. *The Routledge Companion to Literature and Trauma*. London, New York: Routledge u. a. 2020. Web.

Van der Kolk, Bessel und van der Hart, Onno. The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma. In: Caruth, Cathy und Bataille, Georges. *Trauma: Explorations in Memory*. Hg. mit einer Einf. von Cathy Caruth. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press u. a. 1995, S. 158–182.

Vieth, Annette. *Poetiken des Traumas: mit Analysen zu Ingeborg Bachmanns 'Malina', Monika Marons 'Stille Zeile Sechs' und Terézia Moras 'Alle Tage'*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2018.

Zapf, Hubert. Trauma, Narrative and Ethics in Recent American Fiction. In: Modlinger, Martin und Sonntag, Philipp. *Other People's Pain: Narratives of Trauma and the Question of Ethics*. Oxford: Lang u. a. 2011, S. 145–167.