universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Intertextualität im Prosawerk Paul Austers

Verfasserin
Denise Fuchs

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl:	A-393
Studienrichtung:	Vergleichende Literaturwissenschaft
Betreuer:	Ao. Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Danksagung

Die vorliegende Diplomarbeit wurde am Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Wien durchgeführt. Mein besonderer Dank gilt Herrn Professor Norbert Bachleitner für sein Engagement. Darüber hinaus möchte ich meinen Eltern danken, die mir das Studium ermöglichten und mich fortwährend unterstützten. Zudem möchte ich mich bei all denjenigen bedanken, die zum Gelingen dieser Arbeit beitrugen.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG ……..7

2. INTERTEXTUALITÄT ……...9

2.1. Der Ursprung von Intertextualität ……..... 9

2.2. Formen von Intertextualität ……..... 12

3. WIEDERKEHRENDE MOTIVE IM WERK PAUL AUSTERS ……. 18

3.1. Die Identitätskrise ……..... 20

3.2. Die Suche ……..... 21

3.3. Die Stadt ……..... 23

3.4. Das Judentum …….. 24

3.5. Der Zufall ……..... 25

4. INTERTEXTUALITÄT IN DEN ROMANEN PAUL AUSTERS …….....26

4.1. Die Einsamkeit, der Künstler und die Kunst …….....26

4.2. Schelmenroman und Luftmensch ……33

4.3. Vater und Sohn ……38

4.4. Die Macht der Kunst und der Künstler als Außenseiter …….....41

4.5. The Invention of Solitude ……48

4.6. Die innere und die äußere Suche als Manifestation der Identitätskrise ……...50

4.6.1. The New York Trilogy ……..... 50

4.6.1.1. Der Doppelgänger ……. 51

4.6.1.2. Der Antidetektivroman ……. 55

4.6.1.3. Sprache und Räume als Verkörperung der Isolation …… 60

4.7. Ein Mann wird älter …… 72

4.8. Intratextualität und Metafiktion: Travels in the Scriptorium …….. 92

ANHANG

SCHLUSSBEMERKUNG ……... 101

BIBLIOGRAFIE ……. 103

ABSTRACT ……..... 109

LEBENSLAUF ……..111

1. EINLEITUNG

Paul Auster, geboren 1947 in New Jersey, ist einer der erfolgreichsten Schriftsteller der heutigen Zeit. Bekannt wurde er durch *The New York Trilogy*, die zuerst in Europa erschien, um dann auch in Amerika verlegt zu werden. Neben seinen zahlreichen Romanen, schrieb er zahlreiche Essays über andere Autoren und deren Werke und veröffentlichte einen Gedichtband. Darüber hinaus verfasste er die Drehbücher zu folgenden Filmen: *Smoke*, *Blue in the Face*, *Lulu on the Bridge* und *The Inner Life of Martin Frost.*

Paul Auster wird gerne, vor allem aufgrund von *The New York Trilogy*, als postmoderner Autor bezeichnet. Er reflektiert mit Vorliebe über die Sprache und Literatur an sich und vermischt Genres. Seine Bücher drehen sich zumeist um einen Protagonisten auf der Suche nach dem Sinn und sich selbst. Auf dieser Suche wird der Charakter oftmals von anderen Büchern und Erzählungen begleitet. So zitiert Paul Auster Werke, die dem Inhalt der Romane Tiefe verleihen und auch die Gedanken des Icherzählers verdeutlichen.

Paul Auster schuf ein eigenes Universum, in dem die Figuren nicht durch die Buchdeckel der Romane eingegrenzt werden. Für ihn sind Geschichten selbstständige Gebilde, die großen Einfluss auf die Menschen haben können. Aufgrund dessen findet der Leser viele inter- und intratextuelle Verweise.

In der vorliegenden Arbeit möchte ich auf diese intertextuellen Bezüge im Werk Paul Austers eingehen. Zu Beginn werde ich kurz den Ursprung des Begriffs Intertextualität beschreiben, anschließend folgen eine Definition und eine Klassifizierung von Intertextualität, basierend auf dem Werk von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Danach möchte ich die Motive, die immer wieder im Werk Paul Austers auftauchen, ausführen.

In dieser Arbeit werde ich mein Hauptaugenmerk auf Austers jüngere Romane richten, zumal schon viel Literatur zu seinen älteren Werken, *The New York Trilogy, The Invention of Solitude, The Music of Chance, Moon Palace* und *In the Country of Last Things*, vorliegt.

Paul Auster ist ein Autor, der offenkundig die Kunst liebt. Durch seine Werke und die darin eingebauten intertextuellen Referenzen gedenkt er einerseits den großen

Wegbereitern der amerikanischen Literatur, zugleich schlägt er eine Brücke nach Europa. Obgleich ich mich hier hauptsächlich auf Paul Austers Bezüge zu anderen literarischen Werken konzentrieren werde, sei noch erwähnt, dass in den Romanen Paul Austers auch Bilder, Filme und Musik eine große Rolle spielen.

2. INTERTEXTUALITÄT

2.1. Der Ursprung von Intertextualität

Intertextualität ist der Bezug eines Textes auf andere Texte. Die ursprünglichen Ansätze, die zur Entstehung der Intertextualitätstheorie führten, entwickelten sich, laut Graham Allen, aus Ferdinand de Saussures Ansichten über die Sprache und die Zeichen. Saussure beschreibt ein Zeichen als eine Münze mit zwei Seiten, auf der einen ist das Bezeichnete, das Konzept, auf der anderen befindet sich das Zeichen, der Laut ("sound-image", nach Allen). Der Mensch wählt aus einem gegebenen System der Sprache, das Saussure als *Langue* bezeichnet, um seinen Sprechakt, *Parole*, zu vollziehen. *Langue* ist das sprachliche System, das zum jeweiligen zeitlichen Moment existiert, das heißt, es ist ein synchrones System, wohingegen sich das diachrone System über die Zeit hin erstreckt.[1]

Die Zeichen grenzen sich durch andere Zeichen ab. Diese Beziehung zu anderen Zeichen verleiht ihnen erst ihre Bedeutung. Durch Saussures Ansichten veränderte sich der Blick auf die Zeit und die Gesellschaft. So entstand auch der Strukturalismus, der auf der Semiologie Saussures basiert. Man untersuchte nun die Gesellschaft in Hinblick auf Zeichensysteme. Laut Allen war dies ein revolutionärer Wendepunkt:

„This revolution in thought, which has been styled the „linguistic turn" in the human sciences, can be understood as one origin of the theory of intertextuality."[2]

Nach Allen ist es aber vor allem Saussures Ansatz, der zur Intertextualitätstheorie führt. Allen erläutert Saussures Beschreibung der linguistischen Zeichen und der Sprache:

„The lingiustic sign is, after Saussure, a non-unitary, non-stable, relational unit, the understanding of which leads us out into the vast network of relations, of similarities and difference, which constitutes the synchronic system of language."[3]

Wenn diese Aussage auf Zeichen zutrifft, so meint Allen, dann gilt diese Feststellung auch für Literatur. Allen schreibt weiters:

[1] Vgl. Allen, Graham: Intertextuality. London; New York: Routledge 2000, S 9
[2] Ebd. S 10
[3] Ebd. S 11

„Authors of literary works do not just select words from a language system, they select plots, generic features, aspects of character, images, ways of narrating, even phrases and sentences from previous literary texts and from the literary tradition."[4]

Der Autor arbeitet somit mit zwei Zeichensystemen, mit der Sprache im Allgemeinen und dem literarischen System im Speziellen. Somit wird man als Leser gewahr, dass sich die Zeichen im Text nicht auf Objekte in der Welt, sondern auf das literarische System beziehen, aus dem heraus der Text entsteht, so Allen.

„As Barthes and others have argued, even apparently „realist" texts generate their meaning out of their relation to literary and cultural systems, rather than out of any direct representation of the physical world."[5]

Literatur wird zu einem System, in dem sich viele Schnittstellen vereinigen. Die unterschiedlichsten Verweise auf verschiedene Konzepte, Weltanschauungen und andere literarische Welten eröffnen sich dem Leser. Mit einem Stück Literatur sind viele Möglichkeiten der Deutung und die Erkundung der Relation zu anderen Werken verbunden.

Die tatsächliche Urheberin des Begriffes "Intertextualität" ist jedoch Julia Kristeva. Sie leitet ihre Theorie vor allem vom russischen Literaturtheoretiker Michael M. Bachtin und von Ferdinand de Saussure ab. Im Gegensatz zu Saussure entwickelt Bachtin seine Theorien mehr aus einem gesellschaftlichen Standpunkt heraus und konzentriert sich somit auf den sozialen Kontext, in dem Aussagen produziert werden.

Julia Kristeva prägte den Begriff der Intertextualität in ihrem Aufsatz *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. Bachtin verbindet Literatur mit Gesellschaft. Er unterscheidet zwei Grundprinzipien der Gesellschaft und der Literatur, *Dialogizität* und *Monologizität*. Monologische Kommunikationsstrukturen findet man in autoritären und hierarchischen Gesellschaften vor, wohingegen Dialogizität und Dezentralisation die bestehenden gesellschaftlichen Strukturen unterminieren. Für Bachtin ist der Roman ein Mittel zur Dialogizität. In seiner Theorie zeichnen sich Prosatexte

„(…) durch eine dialogische Form aus, wenn es zu einer Vielfalt von Überlagerungen, Dissonanz und Ambivalenz der Stimmen kommt. Literarische Texte gewinnen eine gesellschaftskritische Kraft, weil sie fest gefügte Ordnungen aufbrechen und Positionen relativieren können, indem sie durch eine perspektivische Brechung, durch Ironie,

[4] Allen, Graham: Intertextuality. London; New York: Routledge 2000, S 11
[5] Ebd. S 12

Parodie und Polemik die Einsinnigkeit der tradierten Bedeutung und Deutung subvertieren.“[6]

Strukturen werden als Prozesse und Veränderungen gesehen und nicht als unveränderliche Einheiten. In diesem Zusammenhang spricht Kristeva von der „Dynamisierung des Strukturalismus“. [7] Somit setzt Kristevas Werk an dieser gesellschaftskritischen Position an.

„Sie ersetzt das Konzept der Dialogizität durch das der Intertextualität und radikalisiert zugleich den Textbegriff, der nun auch die Gesellschaft, Geschichte und Kultur als Zeichensysteme umfasst.“[8]

Ein Text nimmt das Vorhandene in sich auf und transformiert es. Werke stellen für Kristeva keine abgrenzbaren Einheiten dar. Der literarische Text entsteht durch die Verbindung zu anderen Texten, selbst der Leser nimmt den Text auf und stellt Beziehungen zu seiner bisherigen Lektüre her.

„[J]eder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der Intertextualtität, und die poetische Sprache lässt sich zumindest als eine doppelte lesen.“[9]

Die hermeneutisch-textdeskriptive Theorie versucht, Methoden zur Beschreibung von intertextuellen Bezügen zu finden. Der Text wird wieder isoliert als Einheit gesehen.

„Einer Generalisierung des Textbegriffes (der Text wird zur Kultur) und der Intertextualität bei Kristeva steht eine Rückkehr zu einem eingeschränkten Textbegriff (Text ist ein isolierbarer literarischer Text) und einer notwendig ausgewiesenen und somit analysierbaren Intertextualität gegenüber.“[10]

Man ist bestrebt, Unterscheidungs- und Ordnungskriterien aufzustellen, die intertextuelle Verfahren exakt beschreibbar machen. Ein wesentliches Augenmerk wird darauf gelegt, wie der intertextuelle Verweis markiert ist.

[6] Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Kimmich, Dorothea; Rolf Günther Renner; Stiegler, Bernd: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam 1996, S 328
[7] Ebd.
[8] Ebd.
[9] Ebd. S 337
[10] Kimmich, Dorothea; Rolf Günther Renner; Stiegler, Bernd: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam 1996, S 330

In Gerard Genettes Werk *Palimpsestes* findet man beispielsweise eine detaillierte Beschreibung von allen möglichen Formen der Intertextualität vor. Genette stellt in diesem Buch Modelle für die Intertextualitätsarten auf.
Ulrich Broich und Manfred Pfister unterscheiden Grade der Intensität von intertextuellen Verweisen, die anhand bestimmter Kriterien ausfindig gemacht werden können. Hierbei spielen Faktoren wie

„die semantische und ideologische Spannung zwischen den Texten, der Bekanntheitsgrad des Textes, auf den Bezug genommen wird, die Relevanz des Prätextes für den Text, die Häufigkeit, Genauigkeit und Ausdrücklichkeit der intertextuellen Verweise,“[11]

eine wesentliche Rolle.

In seiner Einleitung zur Intertextualität unterscheidet Bernd Stiegler im Wesentlichen zwei Gruppen: Die eine besteht hauptsächlich aus französischen Theoretikern der Gruppe Tel Quel, wie Julia Kristeva und Jacques Derrida, die einen alles übergreifenden Zusammenhang sehen, den sie als Intertext bezeichnen, und der die traditionellen Einheiten von Autor, Subjekt und Werk aufheben. Die andere Gruppe besteht vor allem aus Theoretikern der Hermeneutik und der Semiotik, wie beispielsweise Gérard Genette, Michael Riffaterre, Karlheinz Stierle, Renate Lachmann, Ulrich Broich und Manfred Pfister. Diese gehen von einer Position, die sich nur auf den literarischen Text bezieht, aus.

„Ihr Interesse gilt bewussten, intendierten und markierten Verweisen eines Textes auf andere Texte, die dann in systematischer Weise erfasst, klassifiziert und analysiert werden sollen.“[12]

2.2. Formen von Intertextualität

Die Theorie der Intertextualität zeigt die unterschiedlichsten Arten von textuellen Beziehungen auf. Einerseits kann man argumentieren, dass jeder neue Text einen bereits vorhandenen beinhaltet, oder andererseits, dass jeder Text auf vorausgegangene reagiert.

[11] Kimmich, Dorothea; Rolf Günther Renner; Stiegler, Bernd: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam 1996, S 332
[12] Ebd. S 327

Im Wesentlichen gibt es laut Broich und Pfister zwei miteinander konkurrierende Konzepte von Intertextualität:

„[D]as globale Modell des Poststrukturalismus, in dem jeder Text als Teil eines universalen Intertexts erscheint, durch den er in allen seinen Aspekten bedingt wird, und prägnanteren strukturalistischen oder hermeneutischen Modellen, in denen der Begriff der Intertextualität auf bewusste, intendierte und markierte Bezüge zwischen einem Text und vorliegenden Texten oder Textgruppen eingeengt wird.“[13]

Nach Pfister scheint der Ausweg darin zu liegen, zwischen den zwei Modellen zu vermitteln, da sich die zwei Konzepte nicht ausschließen. In ihrem Vermittlungsmodell gehen Pfister und Broich von einem übergreifenden Modell der Intertextualität aus, um innerhalb dieses Modells „nach Graden der Intensität des intertextuellen Bezugs [zu] differenzieren und ab[zu]stufen“.[14]

Broich und Pfister unterscheiden in ihrem Ansatz zwischen qualitativen und quantitativen Kriterien für die Intensität intertextueller Verweise. Hierbei werden sechs qualitative Kriterien aufgelistet:

1. Das erste Kriterium beschreibt die Referentialität. Je mehr der Text einen anderen thematisiert, er also die Eigenart des anderen Textes freilegt, umso intensiver ist die Intertextualität der Texte, so Pfister. In diesem Zusammenhang nennt Pfister als Beispiel das Zitat, das sich nahtlos in den Text aufgrund des Zusammenhangs einfügt und somit von geringerer intertextueller Intensität ist, als ein Zitat, auf dessen Zitatcharakter und dessen entnommenen Kontext aufmerksam gemacht wird.[15] Bei Letzterem wird der Folgetext zum Metatext, der den Prätext kommentiert und darüber reflektiert, so Pfister.

„So treibt Intertextualität immer auch zu einem gewissen Grad Metatextualität hervor, eine Metatextualität, die den Prätext kommentiert, perspektiviert und interpretiert und damit die Anknüpfung an ihm bzw. die Distanznahme zu ihm thematisiert.“[16]

2. Das Kriterium der Kommunikativität verweist auf den Grad der Bewusstheit des intertextuellen Bezugs sowohl beim Autor als auch beim Leser. Es handelt sich hierbei

[13] Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hg.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985, S 25
[14] Ebd.
[14] Ebd. S 26/27
[15] Vgl. ebd. S 26
[16] Ebd. S 26/27

auch um die „Intentionalität und die Deutlichkeit der Markierung im Text selbst“.[17] Schwache intertextuelle Bezüge wären hier vom Rezipienten willkürlich in Zusammenhang gebrachte Prätexte. Um maximale Intensität handelt es sich dann, wenn sich der Autor des intertextuellen Verweises bewusst ist und durch eine Markierung im Text deutlich darauf hinweist. Ein hoher Intensitätsgrad in diesem Kriterium braucht sich aber, so Pfister, nicht mit einem anderen Kriterium decken. Bei einem Plagiat beispielsweise ist sich der Autor über die Intertextualität sehr wohl bewusst, doch möchte er um jeden Preis verhindern, dass sie auch dem Leser bewusst wird. Es weist also eine hohe strukturelle Korrespondenz auf, die noch erläutert wird, aber nach dem Kriterium der Kommunikativität und der Referentialität ist es nur schwach intertextuell, erklärt Pfister.

3. Das drittes Kriterium behandelt die Autoreflexivität. Darunter versteht Pfister die Thematisierung der eigenen Intertextualität in einem Text.

„Der Intensitätsgrad der Intertextualität nach den ersten beiden Kriterien kann noch dadurch gesteigert werden, dass ein Autor in einem Text nicht nur bewusste und deutlich markierte Verweise setzt, sondern über die intertextuelle Bedingtheit und Bezogenheit seines Textes in diesem selbst reflektiert, d.h. die Intertextualität nicht nur markiert, sondern sie thematisiert, ihre Voraussetzungen und Leistungen rechtfertigt oder problematisiert.“[18]

Diese Metakommunikation kann noch in ihrer Intensität danach variieren wie implizit oder explizit sie ausfällt, so Pfister.

4. Das Kriterium der Strukturalität bezieht sich auf die „syntagmatische Integration der Prätexte in den Text.“[19] Ein punktuelles oder beiläufiges „Anzitieren“, wie Pfister es nennt, weist nur einen geringen Grad von intertextueller Intensität auf, wohingegen die Intensität ihr Maximum erreicht, wenn „ein Prätext zur strukturellen Folie eines ganzen Textes wird“[20]. Als Beispiele hierfür nennt Pfister Eliots *The Waste Land* oder Joyces *Ulysses*. Ähnliche Formen finden sich beispielsweise in der Parodie, der Travestie, der Übersetzung und der Imitation.

[17] Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hg.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985, S 27
[18] Ebd.
[19] Ebd. S 28
[20] Ebd.

5. Als letztes qualitatives Kriterium nennt Pfister die Selektivität. Hierbei geht es um die Art, wie der intertextuelle Verweis aufgebaut ist. Handelt es sich beispielsweise um eine Anspielung oder ein Zitat? Ein Zitat als genau abgegrenzter Bereich in einem Text weist größere intertextuelle Intensität auf als eine Anspielung, die sich womöglich auf einen ganzen Prätext oder nur auf einen gemeinsamen Aspekt beziehen kann. Pfister meint hierzu:

„Und je selektiver und prägnanter der intertextuelle Verweis ist, umso mehr kommt ihm die Struktur und Funktion einer Synekdoche, des pars pro toto, zu: Mit dem pointiert ausgewählten Detail wird der Gesamtkontext abgerufen, dem es entstammt, mit dem knappen Zitat wird der ganze Prätext in die neue Sinnkonstitution einbezogen.“[21]

6. Das letzte qualitative Kriterium ist das der Dialogizität. Diese beschreibt die semantische und ideologische Spannung, in der der ursprüngliche und der neue Zusammenhang stehen. Je stärker diese Spannung ausfällt, desto höher ist die intertextuelle Intensität. Wird ein Text anzitiert, um ihn zu relativieren, um seine ideologischen Aspekte zu unterminieren, so handelt es sich um eine hohe intertextuelle Intensität. Von geringer Intensität ist eine möglichst wortgetreue Übersetzung, „die bloße Versetzung von einem Zeichensystem in ein anderes (Dramatisierung, Verfilmung, Veroperung)“ [22], wobei die Nähe zum Ausgangswerk, eine Imitation oder ein Zitat aus Bewunderung für das Original am wichtigsten ist.

Als Werke maximaler intertextueller Intensität nennt Pfister die Parodie oder Texte wie *The Waste Land*. Diese Texte weisen durch ihren Inhalt auf ihre Intertextualität hin und reflektieren darüber.

„In ihnen werden vorgegebene Texte oder Diskurstypen nicht einfach verwendet, sondern wird auf sie verwiesen (1), sind die intertextuellen Bezüge als intendierte und markierte von hoher kommunikativer Relevanz (2), artikuliert sich in mehr oder minder expliziter Metakommunikation eine autoreflexive Bewusstheit der Intertextualität (3), bilden die Zitate und Anspielungen strukturelle Muster (4), werden pointiert und prägnant einzelne Texte oder spezifische Strukturen von Textgruppen anzitiert (5) und dient dies alles schließlich dem Ausspielen von textueller Differenz und der dialogischen Relativierung von Worten, Texten und den ihnen zugrunde liegenden Normensystemen (6).“[23]

[21] Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hg.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985, S 29
[22] Ebd.
[23] Ebd. S 29/30

Zu den qualitativen Kriterien kommen noch die quantitativen Kriterien intertextueller Bezüge. Im Wesentlichen sind zwei Faktoren von Bedeutung: (a) die Dichte und Häufigkeit der intertextuellen Verweise und (b) die Zahl und Streubreite der verwendeten Prätexte.

Nach Broich liegt dann Intertextualität vor, wenn der Autor sich nicht nur bewusst auf andere Texte bezieht, sondern auch erwartet, dass der Leser diese Beziehung zwischen diesem Text und anderen als intendiert ansieht und als wichtigen Aspekt des Textes erkennt. Hier liegt eine bestimmte Kommunikationsform zwischen Autor und Rezipient vor, bei der das Bewusstsein von Intertextualität in den Kommunikationsprozess mit eingebaut wird, so Broich.

Einige Autoren markieren durch Intertextualitätssignale ihre intertextuellen Verweise. Ein Autor kann auf solche Markierungen verzichten, wenn es sich um ein Werk handelt, dass dem Großteil des Publikums geläufig ist, wie beispielsweise die Bibel. Natürlich findet man auch Texte, die voll von unmarkierten intertextuellen Verweisen sind, die aber auch auf ein kleineres Publikum abzielen.

Laut Broich kann die Markierung von Intertextualität stärker oder schwächer ausfallen. Im Extremfall, so Broich, findet der Leser nur Anführungszeichen vor. Die Häufigkeit der Markierung variiert aber auch die Deutlichkeit und Lokalisierbarkeit im Text.

Eine Möglichkeit für den Hinweis auf Intertextualität ist der Nebentext. Der Autor kann beispielsweise in einer Fußnote den Prätext angeben. Eine weitere Option für den Verfasser ist das Abdrucken des gesamten Prätextes, auf den sich der Text bezieht, neben dem eigenen Text. Als Beispiele hierfür nennt Broich Popes *Imitations of Horace* oder zweisprachige Übersetzungen.

In Parodien und Travestien erscheint bereits im Titel die Markierung des intertextuellen Bezugs. Ein klassisches Beispiel für diese Variante in Form einer Parodie ist Fieldings *Shamela*. Broich erklärt, dass der Verweis des Titels auf den Prätext eine der häufigsten Markierungsformen ist, auch wenn sich der Text nicht direkt auf den Prätext bezieht, „da der Titel eines Werkes selbst dann einen Signalcharakter hat, wenn der in ihm enthaltene

Prätext-Bezug sonst nicht markiert ist.“[24] Bekanntes Beispiel hierfür ist *Ulysses* von James Joyce.

Auch der Untertitel wird oftmals zur Markierung intertextueller Verweise verwendet. Weiters können sowohl Titel und Untertitel auf eine Reihe von Prätexten verweisen, zum Beispiel wenn der Leser auf eine literarische Gattung hingewiesen werden soll. Hier nennt Broich H. G. Wells´ *A Modern Utopia* als Beispiel. Der Titel verweist nicht nur auf *Utopia* von Morus, sondern auch auf die Gattung.

Oftmals findet man ein Motto, ein Vorwort oder ein Nachwort des Autors vor, das intertextuelle Bezüge markiert. Auch Klappentexte werden hierfür verwendet. Eine weitere Variante der Kennzeichnung findet sich in Äußerungen, die Autoren außerhalb des Werkes tätigen. So können über Interviews oder Briefe intertextuelle Bezüge offengelegt werden.

All diese Markierungsmöglichkeiten sind an den Leser gerichtet. Allerdings muss den Figuren im Roman dieser intertextuelle Bezug nicht bekannt sein. Broich schreibt, dass es aber auch Formen von Intertextualität gibt, die im inneren Kommunikationssystem vorzufinden sind.

„Eine Markierung kann aber auch im inneren Kommunikationssystem vorgenommen werden, dadurch also, dass die Charaktere eines literarischen Textes andere Texte lesen, über sie diskutieren, sich mit ihnen identifizieren oder sich von ihnen distanzieren.“[25]

Broich nennt hierfür *Don Quijote* als Beispiel. In diesem Roman wird die Beziehung zwischen Don Quijote und den Ritterromanen durch die Tatsache, dass der Protagonist Ritterromane liest, sich mit den Helden identifiziert und dadurch von anderen verspottet wird, erst hergestellt.

Mit der Einführung des physischen Gegenstandes, eines bestimmten Buchs beispielsweise, kann ebenfalls eine Markierung im inneren Kommunikationssystem vorliegen. Das bedeutet, dass der Protagonist ein Exemplar eines bestimmten Romans vorfindet und sich damit auseinandersetzen kann.

[24] Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hg.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985, S 36
[25] Ebd. S 39

Eine weitere Variante dieser Form der Markierung ist die Einführung von Charakteren eines anderen Werkes in das eigene. In Fieldings *Joseph Andrews* treten Richardsons *Pamela* sowie ihr Mann und ihre Eltern auf diese Weise persönlich im Roman auf.

Markierungen können nicht nur im inneren Kommunikationssystem vorliegen, sondern auch im äußeren. Das äußere Kommunikationssystem bezieht sich auf die Form, die Struktur und den Aufbau des Romans. Der Leser wird durch Namen, Aufbau oder Plot auf einen oder mehrere Intertexte verwiesen.
Zudem können intertextuelle Bezüge beispielsweise durch die Verwendung von Anführungszeichen, anderer Drucktypen oder eines anderen Schriftbildes markiert werden, so Broich. Als letzte Möglichkeit für eine Markierung im äußeren Kommunikationssystem nennt Broich Analogien zwischen Szenen. Solche kann man ebenfalls in Fieldings *Joseph Andrews* vorfinden, in dem zahlreiche Analogien zu Bibelszenen vorhanden sind.

Natürlich können auch mehrere dieser unterschiedlichen Markierungsformen angewendet werden. Will der Autor sicherstellen, dass der Leser die Verweise auf andere Texte ausfindig macht, so wird er auf mehreren Textebenen seine Intertextualitätsmarkierungen vornehmen.

3. WIEDERKEHRENDE MOTIVE IM WERK PAUL AUSTERS

In Paul Austers Werk findet man einige Themenschwerpunkte, die immer wieder auftauchen. Ich möchte in diesem Kapitel als Einführung in das Werk Paul Austers wichtige Motive erläutern, die sein Werk grundlegend prägen.

Paul Auster wird in der Sekundärliteratur gerne als postmoderner Autor bezeichnet. In der Tat sind seine Themen eng mit der Postmoderne verbunden. Austers Romane sind keinem klaren Genre zuzuordnen, ganz im Gegenteil, er spielt mit den unterschiedlichsten Formen von Literatur, so benützt er Elemente des Detektivromans (*The New York Trilogy, Squeeze Play*), den er vor allem durch Edgar Allen Poe schätzen lernte, manche seiner Bücher erinnern wohl an Roadmovies oder Bildungsromane (*Moon Palace, Mr. Vertigo*) und die meisten seiner Romane enthalten autobiografische Züge

(u. a. *Leviathan, Moon Palace*). Nach Martin erinnern Austers Romane an eine postmoderne Autobiografie, in der Fakten und Fiktion vermischt sind.

„Auster resorts to self-invention in the course of his fictional narratives, and composes "autobiographical" fictions based upon his own experience."[26]

Auster reflektiert viel über die Sprache und das Schreiben an sich, wie beispielsweise in *The New York Trilogy* oder in *The Invention of Solitude*. Seine Charaktere befinden sich oft in einer Seinskrise, die sie immer mehr von der Welt, in der sie leben, distanziert. Durch ein tragisches Unglück oder widrige Umstände werden die Protagonisten aus der Bahn ihres bisherigen Lebens geworfen und finden sich abseits der Spur wieder. Dieser Bruch verändert den Menschen und bietet somit einen geeigneten Ausgangspunkt für die Romane Paul Austers.

Viele von Austers Büchern sind den unterschiedlichsten Literaturgattungen zuzuordnen, doch teilen sie einige inhaltliche Aspekte. In vielen seiner Romane sind Verlust und Suche, die Einsamkeit, die Stadt, Identitätskrise, das Judentum und auch der Zufall als wiederkehrende Thematiken vorzufinden. Ein wesentliches Merkmal für Paul Austers Schreiben sind ebenfalls die vielen intertextuellen Bezüge. In den Romanen findet man Zitate und Anspielungen auf Poe, Melville, Hawthorne, Emerson, Thoreau, Collodi, und etliche weitere Autoren, aber auch auf Auster selbst. Die Welt, die in einem Roman Austers entsteht, dient auch als Referenz für seine anderen Werke. Figuren und Geschichten dehnen sich aus und nehmen einen größeren Raum ein, sie erschaffen gemeinsam einen eigenen Kosmos. Rheindorf schreibt über Austers Romane:

„While the extensive parallels and similarities between Auster´s later fiction and his memoir may indeed appear overwhelming to the reader, to conceive of this relation as one of source and target is to fail to see his work as an organic whole, a place "where everything, in some sense, is connected to everything else" (IS, 76)."[27]

Rheindorf geht bei dieser Verbundenheit über die selbstreferenziellen Bezüge Austers hinaus. Er sieht diese "connectedness" auch als eine Art Weltanschauung Paul Austers, der selbst, wie Rheindorf zitiert, in *The Invention Solitude* meint, „that everything, in some sense, is connected to everything else." [28]Auch liest man in anderen Romanen

[26] Martin, Brendan: Paul Auster´s Postmodernity. In: Cain, E. William Ed.: Studies in Major Literary Authors, New York. London: Routledge 2008, Preface
[27] Rheindorf, Markus: "Where Everything is Connected to Everything Else": Interior and Exterior Landscape in the Poetry, Essays, and Fiction of Paul Auster. Diplomarbeit: Universität Wien 2001, S 2 (IS steht als Abkürzung für *The Invention of Solitude*)
[28] Auster, Paul: The Invention of Solitude. London: Faber and Faber 1988, S 76

Austers die Einsicht der Charaktere, dass alles miteinander verwoben ist, dass alles sich gegenseitig beeinflusst. Diese Verbindungen zwischen den einzelnen Dingen entstehen im Geist des Menschen, so Rheindorf. Auf diese Art funktionieren auch Austers Romane. Etwas geschieht, der Protagonist wird aus der Bahn geworfen und beginnt, Dinge zu sehen, die er zuvor nicht sehen konnte, Verbindungen herzustellen, die er zuvor nicht einmal erahnen konnte. Austers Bücher beschreiben diese innere Welt seiner Protagonisten und zeigen auch die Wechselwirkung zwischen der inneren und der äußeren Welt auf.

Diese Wechselwirkung zwischen Innen und Außen manifestiert sich ebenfalls in der Tatsache, dass viele Protagonisten auf der Suche sind und sich diese Suche auch physisch niederschlägt. Der Leser begegnet Landstreichern, Spielern, einsamen Existenzen und isolierten Schriftstellern, und alle sind sie unterwegs. Sie ziehen durch Amerika, wie damals die Menschen auf der Suche nach Glück und dem gelobten Land. Alle durchleben sie sowohl eine spirituelle als auch eine physische Reise.

3.1. Die Identitätskrise

Laut Carsten Springer sind alle Romane von Paul Auster Variationen des Themas der Identitätskrise. Ausgangspunkt seiner Romane ist ein Ereignis, dass eine Veränderung des bisherigen Lebens des Protagonisten bewirkt. Die Hauptfigur schlittert allmählich in eine Krise, die im Laufe des Romans zum Höhepunkt führt. Der Leser beobachtet somit die schrittweise Auflösung des bisherigen Lebens des Erzählers. In *The Book of Illusions* beispielsweise verliert David Zimmer seine Frau und seine zwei Söhne, Anna Blume in *In the Country of Last Things* bricht auf in die gefährliche Stadt, um ihren verschwundenen Bruder zu suchen, Nashe wird in *The Music of Chance* von seiner Frau verlassen und M.S. Fogg in *Moon Palace* verliert seinen Onkel.

Ausgangspunkt der meisten Romane ist der Verlust und die damit einhergehende Veränderung der psychischen Landschaft der Erzähler oder Protagonisten. Danach durchleben die Figuren äußere Situationen, die immer mehr zum Aufbruch ihres Innersten beitragen. Der Leser durchlebt die innere Aufwühlung und den emotionalen Striptease von Austers Protagonisten.

„But the identity crisis only emerges when Auster´s heroes are forced to confront themselves and settle upon an attitude towards their social environment. This happens when they suffer the loss of a close person. Loss as the starting-point of an identity crisis occurs in the beginning of most of Auster´s writings."[29]

Vorreiter für diese Struktur ist *The Invention of Solitude*. Das Werk entstand durch den überraschenden Tod von Paul Austers Vater. Auster ist darin bestrebt, seinen Vater, der als Mensch scheinbar sehr in sich gekehrt lebte, für sich selbst wieder sichtbar zu machen, worauf der Titel des ersten Teiles, *Portait of an Invisible Man*, verweist. Durch den Verlust des eigenen Vaters und die Suche nach demselben verändert sich auch die innere Welt des Autors. Er reflektiert über seine Vergangenheit, was ihn zur Gegenwart führt. Somit wird alles miteinander verbunden und Vergangenes erklärt Gegenwärtiges. Auster beschreibt im zweiten Teil, *The Book of Memory*, sein Leben nach dem Tod des Vaters und die Beziehung zu seinem eigenen Sohn.

All die Themen, die in diesem Werk angeschnitten werden, finden in den späteren Romanen Austers ihre Fortsetzung. Die Protagonisten, meist selbst Schriftsteller, wollen das Geschehene begreifen und verarbeiten, weshalb sie mit dem Schreiben beginnen.

3.2. Die Suche

Ein zentrales Thema im Werk Paul Austers ist die Suche. Diese manifestiert sich, wie bereits erwähnt, sowohl in einer geistigen als auch in einer physischen Suche. Der Protagonist wird durch einen Vorfall aus der Bahn geworfen, wie beispielsweise Nashe in *The Music of Chance*, dessen Frau ihn verließ, oder Quinn von *City of Glass*, dessen Frau und Sohn starben. All diese Protagonisten finden sich in einer unerträglichen Realität wieder, die sie nun durch das Erlebte anders erfahren.

Sie beginnen scheinbar ziellos umher zu irren, bis ihre Reise eine Form annimmt. Die innere Unruhe führt zu einer äußeren Reise, die wiederum in eine innere Reise mündet. Nashe fährt durch ganz Amerika, um sich und seinen Grenzen näher zu kommen. David

[29] Springer, Carsten: Crisis: The Works of Paul Auster. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang 2001, S 22

Zimmer aus *The Book of Illusions* reist in der Welt umher, anfangs aufgrund eines Buches, dann wegen eines Stummfilmstars und einer Frau, um ein neues Leben und eine neue Identität zu finden; Quinn irrt durch New York, um einen Mann zu beschatten und verliert sich selbst immer mehr, um sich schließlich völlig aufzulösen, aber nicht ohne zuvor für sich ein paar Antworten zu finden.

Nach Aliki Varvogli ist die Suche in Paul Austers Werk auch meistens mit der Suche nach dem Vater verbunden. Diese findet ihren Anfang in *The Invention of Solitude* und zieht sich durch sämtliche seiner Werke.

„The quest for the absent father appears in different guises in much of Paul Auster´s fiction. It is as "Portrait of an Invisible Man" makes clear, a reenactment of the author´s quest for his own father, and also a metaphor for the author´s relation to language and narrative."[30]

Das Reisen führt zu einem weiteren Motiv in Austers Romanen, nämlich der Stadt. Viele seiner Bücher handeln von New York, nicht zuletzt, weil Auster selbst dort lebt. In seinen Romanen wird New York sowohl als idyllische Nachbarschaft als auch als gnadenloses Raubtier, das einen Menschen verschlingen kann, dargestellt. Der Mensch kann in der Stadt zuhause, aber auch in ihr verloren sein. So ist M. S. Fogg in *Moon Palace* der Stadt und der Natur vollkommen ausgeliefert, als er als Obdachloser im Central Park schlafen muss. In *The Brooklyn Follies* wird ein Teil New Yorks zu einer verbindenden Nachbarschaft und in *City of Glass* wird sie zu einem Parcours voller möglicher Zeichen.

Laut Carsten Springer verkörpert die Suche in Austers Werk auch eine nach Wahrheit. Es geht sowohl um eine innere Erkenntnis des Protagonisten als auch um die Suche nach verlässlichen äußeren Fakten, wie beispielsweise in *The New York Trilogy* deutlich wird. Die Charaktere müssen jedoch feststellen, dass die einzige Gewissheit darin besteht, dass es keine gibt. Am Ende von Austers Romanen wird klar, dass es für jeden eine eigene Version der Wahrheit gibt, die Gültigkeit hat. Springer meint:

„Aaron, the narrator of Leviathan, hears conflicting versions of every detail of his account. None of these versions is "true" in the strict sense of the word, but for those who tell them each of them counts as "truth". The only valid insight is that all insights are valid, and that therefore the question of "truth" or "falsity" is obsolete."[31]

[30] Varvogli, Aliki: The World that is the Book. Paul Auster´s Fiction. Liverpool: Liverpool University Press 2001, S 10/11
[31] Springer, Carsten: Crisis: The Works of Paul Auster. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang 2001, S 34

In postmodernen Romanen findet man charakteristischerweise immer mehrere Wahrheiten. Aufgrund der philosophischen und weltanschaulichen Veränderungen gibt es die große Wahrheit nicht. Viele Realitäten existieren nebeneinander.

3.3. Die Stadt

Vordergründig in seinen Romanen ist auch die Umgebung, in der sich Austers Figuren wiederfinden. Die Stadt, als deren Prototyp bei Auster New York fungiert, kreiert eine oft labyrinthartige und alles überragende, dichte Atmosphäre. Die innere Suche wird in dem großen undurchsichtigen Netzwerk der Stadt widergespiegelt.

„His (Paul Austers) references to actual cities such as New York or Amsterdam suggest that the city in question is one of the large, gridded metropolises of the closing twentieth century, its experience by the individual dominated by its isolation among the anonymous masses. In the streets of the city, Auster´s characters are forced into an intense inwardness that offers both epiphany and obliteration (...)."[32]

In *The New York Trilogy* scheint die Stadt alles einzunehmen, Quinn irrt tagelang durch die Straßen. In *Moon Palace* ist M. S. Fogg der Stadt am Ende seiner Selbstaufgabe völlig ausgeliefert. Die Stadt wird zu einem ungastlichen, urwaldähnlichen Gebiet, in dem man um das nackte Überleben kämpfen muss. Diese Art der Darstellung erreicht ihren Höhepunkt in *In the Country of Last Things*.

Komplett allein irren die Figuren unter Massen unbekannter Menschen umher. In Austers Romanen verkörpert, laut Springer, die Stadt auch Anonymität, welche einen wesentlichen Faktor in der Identitätskrise spielt. Springer meint, diese Verwendung des Stadtmotivs sei bezeichnend für die Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts:

„The experience of vast, unpredictable and hostile cities is the experience of man in the twentieth century. The literature of the pre-modernist and modernist era shows the city as the antagonist, the inhuman meeting-place of people whose voices ring out in a deafening Babel."[33]

Jedoch findet man im späteren Werk Austers auch positivere Beschreibungen der Stadt, wie beispielsweise in *Smoke* oder *The Brooklyn Follies*, in denen eine nachbarschaftlich

[32] Rheindorf, Markus: "Where Everything is Connected to Everything Else": Interior and Exterior Landscape in the Poetry, Essays, and Fiction of Paul Auster. Diplomarbeit: Universität Wien 2001, S 6

[33] Springer, Carsten: Crisis: The Works of Paul Auster. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang 2001, S 25

freundschaftliche Atmosphäre vordergründig ist. Doch bleibt die bedrohliche, anonyme Kulisse der Stadt noch immer ein wesentliches Merkmal für Austers Motiv der Identitätskrise, so Springer.

„However, the fact still holds that the confusing city, more than any other environment, is one of the factors involved in the Auster model of the identity crisis.“[34]

3.4. Das Judentum

Die meisten von Austers Protagonisten sind jüdischer Herkunft. Beispiele hierfür sind Anna Blume in *In the Country of Last Things*, Sachs in *Leviathan* oder Meister Yehudi in *Mr. Vertigo*. In den Memoiren, *The Invention of Solitude,* ist die jüdische Weltsicht ebenfalls von großer Bedeutung.

„Especially in his last work, the Jewish heritage is considered in two ways. On the one hand this is done in an ethnic sense, probing this heritage for the possibility it offers the individual to identify with history and suffering of the Jewish race; on the other hand in the religious sense of searching for answers in the Old Testament (most often the Prophets) and writings such as the Talmud.”[35]

Die jüdischen Charaktere entdecken, dass sie Teil einer größeren Gemeinschaft sind, und beginnen sich, über diesen Aspekt neu zu definieren. Paul Auster meint, er sei zwar kein religiöser Mensch, doch macht das Judentum das aus, was er ist.[36]

Auch bestehen Parallelen zwischen dem Motiv der Suche und dem Topos des „wandernden“ Juden, der auf der ständigen Suche nach seinem Heimatland ist, so Springer. [37] Mittlerweile kann man nicht mehr von einem einheitlichen Judentum sprechen. Es gibt beispielsweise amerikanische Juden und Israelis. „Thus, Jewishness appears as a culture with a double or split identity.”[38] Man ist demnach nicht nur Jude, sondern beispielsweise auch Amerikaner oder Franzose, daraus entsteht ein Konflikt der kulturellen Identitäten, die einen ausmachen.

[34] Springer, Carsten: Crisis: The Works of Paul Auster. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang 2001, S 25
[35] Ebd. S 37
[36] Vgl. Auster, Paul / Gérard de Cortanze: Die Einsamkeit des Labyrinths. Betrachtungen und Gespräche. Reinbeck: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1999, S 104
[37] Vgl. Springer, Carsten: Crisis: The Works of Paul Auster. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang 2001, S 38
[38] Vgl. ebd.

Obwohl Paul Auster jüdische Themen nie direkt anspricht, bezieht Auster beim Schreiben einen jüdischen Standpunkt. Die jüdische Weltanschauung kommt somit auch in seinen Romanen zum Ausdruck

„The recurrent motif of being an outsider, of isolation, connects with the central jewish experience of being different. In addition, Auster´s heroes are searchers, following the pattern of the "wandering Jew" as it appears, for example, in Kafka´s writings."[39]

Die Dominanz der Vaterfigur in Austers Werk ist auch ein typisch jüdisches Merkmal, wie auch das häufige Motiv der Vererbung, das den Wunsch nach patriarchaler Ordnung verkörpert, meint Springer. Dem Judentum gelingt es aber nicht, ein ausreichendes Identifikationsmodell zu liefern, meint Springer. Zwar sind die jüdischen Wurzeln ein Teil der Protagonisten, sie bilden jedoch nicht die gesamte Identität und können somit auch nicht den Figuren bei ihrer Suche helfen.

3.5. Der Zufall

Der Zufall bildet in Austers Romanen oftmals das vorantreibende Element. Er löst Handlungen aus, die das Leben der Protagonisten für immer verändern.

In *The Book of Illusions*, beispielsweise, ist es eine Autoreifenpanne, die Hector zu spät zum Haus seiner Verlobten kommen lässt, weshalb diese versehentlich Hectors Geliebte tötet. Wegen dieses einen winzigen Vorfalls verändert sich somit das Leben Hectors für immer. Aber auch in *Moon Palace* begegnet M.S. Fogg per Zufall seinem Vater, weil er zufällig für dessen Vater, seinen eigenen Großvater, arbeitet.

Oftmals wurde Auster vorgeworfen, die Zufälle in seinen Büchern seien überzogen, doch er selbst meint, dass es unrealistische Fügungen des Schicksals gar nicht gäbe. In *The Red Notebook* beschreibt Paul Auster Erlebnisse, die seinen Freunden und ihm selbst tatsächlich widerfuhren. Aus diesem Buch wird deutlich, was Auster meint. Viele der erlebten Geschichten klingen unwirklich. In *The Red Notebook* kann man unter anderem erfahren, dass Paul Auster, durch Zufall, nicht das Opfer eines Blitzschlags wurde, so wie sein Kamerad aus dem Sommercamp.

[39] Springer, Carsten: Crisis: The Works of Paul Auster. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang 2001, S 39

4. INTERTEXTUALITÄT IN DEN ROMANEN PAUL AUSTERS

4.1. Die Einsamkeit, der Künstler und die Kunst

Das wohl bekannteste Buch Austers neben *The New York Trilogy* ist *The Invention of Solitude,* seine Autobiografie. Die meisten seiner Bücher beherbergen Autobiografisches, zum Beispiel den Verlust eines nahen Verwandten, oder Vaters, der dem Protagonisten Geld hinterlässt; das Gefühl der Einsamkeit; eigentümliche Momente des Zufalls, die auch Auster erlebte oder das Bedürfnis zu schreiben, um zu leben.

Der Titel *The Invention of Solitude* könnte als Untertitel für viele Romane Austers fungieren. Ein Protagonist ist auf der Flucht und auf der Suche zugleich. Sein ständiger Begleiter ist die Einsamkeit. Sie muss nicht nur düster und zerstörend sein, im Gegenteil, sie kann den Protagonisten auch helfen, sich selbst näher zu kommen.
In einem Interview mit Larry McCaffrey und Sinda Gregory beschreibt Paul Auster die Einsamkeit nach seinen Gesichtspunkten. Für ihn ist der Begriff „Einsamkeit" nicht negativ behaftet, sondern durch Komplexität gekennzeichnet.

„It´s simply a fact, one of the conditions of being human, and even if we´re surrounded by others, we essentially live our lives alone: real life takes place inside us. We´re not dogs, after all. We´re not driven solely by instincts and habits; we can think, and because we think, we´re always in two places at the same time."[40]

Paul Auster führt weiter fort, dass dieses Thema im Endeffekt auf das Körper-Geist-Problem zurückzuführen ist, auf Descartes und den Solipsismus. Schlussendlich wissen wir nur, wer wir selbst sind, weil wir die Fähigkeit besitzen, über uns und unsere Position in der Welt nachdenken zu können, so Auster.

„Our sense of self is formed by the pulse of consciousness within us – the endless monologue, the life-long conversation we have with ourselves. And this takes place in absolute solitude."[41]

Wir leben zwar allein, meint Paul Auster, doch werden wir durch den Kontakt zu anderen Menschen gemacht. Der psychologische Aspekt spielt hier eine wesentliche Rolle.

[40] Interview mit Larry McCaffrey und Sinda Gregory in: Auster, Paul: The Art of Hunger. New York; London; Ringwood; Victoria; Toronto; Ontario; Oakland: Penguin Books 1993, S 308
[41] Ebd.

„I´m thinking about psychology and the formation of the human personality. The infant feeding at the mother´s breast looks up into the mother´s eyes and sees her looking at him, and from that experience of being seen, the baby begins to learn that he is separate from his mother, that he is a person in his own right. We literally acquire a self from this process. Lacan calls it the „mirror stage", which strikes me as a beautiful way of putting it. Self-consciousness in adulthood is merely an extension of those early experiences. (...) But we can only see ourselves because someone else has seen us first. In other words, we learn our solitude from others."[42]

In seinen Werken bezieht sich Paul Auster immer wieder auf *Walden* von Henry David Thoreau. Hierbei handelt es sich um eine autobiografische Erzählung, worin Thoreau beschreibt, wie er zwei Jahre lang allein im Wald am „Waldenpond" lebte. Er baute sich eigenhändig eine Hütte und versorgte sich selbst. Natürlich hatte er auch einige Besucher und ging ab und an ins Dorf. Er wollte der Natur und auch sich selbst näher kommen. Thoreau schrieb:

„I went to the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life, and see if I could not learn what it had to teach, and not, when I came to die, discover that I had not lived. I did not wish to live what was not life, living is so dear; nor did I wish to practise resignation, unless it was quite necessary. I wanted to live deep and suck out all the marrow of life, to live so sturdily and Spartan-like as to put to rout all that was not life, to cut a broad swath and shave close, to drive life into a corner, and reduce it to its lowest terms, and, if it proved to be mean, why then to get the whole and genuine meanness of it, and publish its meanness to the world; or if it were sublime, to know it by experience, and be able to give a true account of it in my next excursion."[43]

Dieser Rückzug von der Zivilisation ist auch bei vielen von Paul Austers Charakteren zu finden. Nashe in *The Music of Chance* fährt eine lange Zeit alleine quer durch Amerika, in *Leviathan* taucht Benjamin Sachs als kompletter Einzelgänger unter.

In *Moon Palace* findet man Verweise auf *Walden* zum einen in M.S. Foggs Verfall und Rückzug in den Central Park, zum anderen geht Effing in den amerikanischen Westen, weil er sich von der Landschaft Inspiration erhofft. *Moon Palace*, ein, wie Auster selbst meint, Werk über Generationen und Familien, erhält seinen Namen von dem Chinarestaurant gegenüber von Marcos Studentenwohnung in New York. Der Name Moon Palace erinnert Marco an die Band seines Onkels, die sich zuerst Howie Dunn´s Moonlight Moods und später Moon Men nannte. Paul Auster meint in seinem Interview mit Larry McCaffrey und Sinda George zu *Moon Palace* und das Motiv des Mondes:

[42] Interview mit Larry McCaffrey und Sinda Gregory in: Auster, Paul: The Art of Hunger. New York; London; Ringwood; Victoria; Toronto; Ontario; Oakland: Penguin Books 1993, S 308

[43] Thoreau, Henry David: Walden and Civil Disobedience. New York; London; Ringwood; Victoria; Toronto; Ontario; Oakland: Penguin Books 1986, S 135

„The moon is many things at once, a touchstone. It´s the moon as myth, as "radiant Diana, image of all that is dark within us"; the imagination, love, madness. At the same time, it´s the moon as object, as celestial body, as lifeless stone hovering in the sky. But it´s also the longing for what is not, the unattainable, the human desire for transcendence. And yet, it´s history as well, particularly American history. First there´s Columbus, then there was the discovery of the West, then finally there is outer space: the moon as the last frontier."[44]

Der Name des Protagonisten, Marco Stanley Fogg, erinnert an Jules Vernes Phileas Fogg von *In 80 Tagen um die Welt*. Tatsächlich nimmt Onkel Viktor Marco mit ins Kino, um sich *In 80 Tagen um die Welt* anzusehen. Seitdem nennt er ihn manchmal Phileas.

„... a secret reference to that strange moment, as he put it "when we confronted ourselves on the screen". Uncle Victor loved to concoct elaborate, nonsensical theories about things, and he never tired of expounding on the glories hidden in my name. Marco Stanley Fogg. According to him, it proved that travel was in my blood, that life would carry me to places where no man had ever been before."[45]

Marco in Marco Stanley Fogg verweist auf Marco Polo, den ersten Europäer in China. Stanley bezieht sich auf den amerikanischen Journalisten, der Livingstone in Afrika ausfindig machte. Die Motive der Reise und der Eroberung des Westens tauchen immer wieder im Roman auf, wenn beispielsweise Effing als Barber in den amerikanischen Westen fährt oder auch Solomon Barber und M.S. Fogg sich auf die Reise durch Amerika begeben. Effing lässt sich unzählige Reisetagebücher vorlesen und M.S. Fogg liest und zitiert Sir Walter Raleigh. Das Thema Eroberung und Amerika durchzieht das gesamte Buch und wird auch im Motto, „Nothing can outstand an American", ein Zitat von Jules Vernes, festgehalten. Das Zitat verweist ebenso auf die Erlebnisse von Fogg, seinem Vater, Solomon Barber, und seinem Großvater, Effing. Die Initialen M.S. bedeuten aber auch Manuskript. Hierzu meint Onkel Viktor:

„"Every man is the author of his own life", he said. "The book you are writing is not yet finished. Therefore, it´s a manuscript. What could be more appropriate than that?""[46]

In der Tat erweist sich *Moon Palace* als autobiografische Erzählung von M.S. Fogg. Nach seinem Highschoolabschluss geht Fogg nach New York, um an der Columbia Universität zu studieren. Als Onkel Viktor stirbt, beginnt der psychische aber auch

[44] Interview mit Larry McCaffrey und Sinda Gregory in: Auster, Paul: The Art of Hunger. New York; London; Ringwood; Victoria; Toronto; Ontario; Oakland: Penguin Books 1993, S 317
[45] Auster, Paul: Moon Palace. New York; London; Ringwood; Victoria; Toronto; Ontario; Oakland: Penguin Books 1989, S 6
[46] Paul: Moon Palace. New York; London; Ringwood; Victoria; Toronto; Ontario; Oakland: Penguin Books 1989, S 7

äußere Verfall von Fogg. Onkel Viktor hatte Fogg bereits beim Auszug ins College all seine Bücher vermacht. Er zählte 1.492 Stück und bemerkte dazu:

„A propituos number, I think, since it evokes the memory of Columbus´s discovery of America, and the college you´re going to was named after Columbus.“[47]

Zuerst dienen Fogg die Kisten als Möbelstücke, doch als Viktor stirbt, beginnt er alle geerbten Werke zu lesen. Die Bücher wurden wahllos und zusammenhangslos in die Schachteln gepackt und genau so verschlingt er die Werke. Nach und nach verkauft er dann jedes Buch, um überleben zu können. Nach dem Tod des Onkels verfällt Fogg in eine Form von Selbstaufgabe. Er beschließt, nichts für sein Überleben zu tun, nicht einmal um Hilfe von außen zu suchen.

„All kinds of options were available to people in my situation – scholarships, loans, work-study programs – but once I began to think about them, I found myself stricken with disgust. It was a sudden, involuntary response, a jolting attack of nausea. I wanted no part of those things, I realized, and therefore I rejected them all – stubbornly, contemptuously, knowing full well that I had just sabbotaged my only hope of surviving. From that point on, in fact, I did nothing to help myself, refused even to lift a finger. God knows why I behaved like that. I invented countless reasons at the time, but in the end it probably boiled down to despair.“[48]

In dieser Selbstaufgabe manifestiert sich, laut Carsten Springer, seine Identitätskrise. Fogg ist auf der Suche nach neuen Orientierungsmodellen und überlässt sich den Straßen New Yorks in der Hoffnung,

„the world might ultimately reveal some secret harmony to me, some form of pattern, that would help me to penetrate myself. The point was to accept things as they were, to drift along with the flow of the universe.“[49]

Diese Hoffnung auf metaphysische Erleuchtung findet man auch bei Thoreaus *Walden* und vor allem in Emersons Transzendentalismus. Carsten Springer schreibt:

„Fogg´s theory of "abandoning [him]self" and the stream metaphor are remeniscent of Emerson´s transcendentalism and his optimistic belief in the "secret harmony" of nature, universe, and individual. But in a postmodern world no such 'harmony' can be established.“[50]

[47] Paul: Moon Palace. New York; London; Ringwood; Victoria; Toronto; Ontario; Oakland: Penguin Books 1989, S 13
[48] Ebd. S 20
[49] Ebd. S 80
[50] Springer, Carsten: Crisis: The Works of Paul Auster. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang 2001, S 149

Bald kann er weder seine Miete bezahlen, noch kann er sich eine Mahlzeit leisten. Und so geschieht es, dass er eines Tages auf der Straße landet. Diese Straßen von New York sind jedoch ungastlich und feindlich. Fogg findet schließlich Zuflucht im Central Park.

„I slept in the park every night after that. It became a sanctuary for me, a refuge of inwardness against the grinding demands of the streets. There were eight hundred and forty acres to roam in, and unlike the massive gridwork of buildings and towers that loomed outside the perimeter, the park offered me the possibility of solitude, of separating myself from the rest of the world. In the streets, everything is bodies and commotion, and like it or not, you cannot enter them without adhering to a rigid protocol of behavior. To walk among the crowd means never going faster than anyone else, never lagging behind your neighbor, never doing anything to disrupt the flow of human traffic. If you play by the rules of this game, people will tend to ignore you.“[51]

Der Central Park wird hier zu einer Art „Waldenpond“. Mitten in der Stadt und der Hetze der Zeit gibt es einen Zufluchtsort der Natur, paradoxerweise von Menschenhand angelegt, in dem eigene Gesetze gelten. Hier findet Fogg Ballspieler, die ihn zum Spiel einladen, Menschen, die picknicken und ihm etwas vom Essen abgeben. Er lebt unter freiem Himmel und muss auf direktem Wege für sein Überleben sorgen, ähnlich wie Thoreau. Die Gesetze des normalen Lebens sind hier außer Kraft gesetzt. Wie viele Charaktere Austers findet sich Fogg auch erst im Fall und der Isolation wieder. Vergleichbar mit Quinn, verliert sich Fogg in den Straßen von New York und wird für seine Freunde unsichtbar und unauffindbar. Im Gegensatz zu Quinn wird Fogg jedoch durch die Liebe gerettet. Kitty, eine flüchtige Bekannte, läuft mit Foggs altem Freund Zimmer in den Straßen New Yorks umher, um ihn, am Ende erfolgreich, zu finden.

Der Name des Freundes, Zimmer, und auch die Beschreibung von Foggs Appartment verweisen, laut Varvogli, auf die Wichtigkeit des Zimmers. Ein Raum als „a place of meditation and asceticism“[52], an den der Autor sich zurückziehen kann, ist für Auster von großer Bedeutung.

„What Fogg does not know about his small appartment is that it also has intertextual qualities. The room is a recurring topos in Auster´s fiction; the image of confinement in a room appears in all of his novels, but it does not always carry the same connotations.“[53]

Das Zimmer ist ein immer wiederkehrendes Motiv in Austers Prosa. So ist das Zimmer für Quinn in *City of Glass* am Ende ein Rückzugsort, an dem er sein Innerstes in einem

[51] Auster, Paul: Moon Palace. New York; London; Ringwood; Victoria; Toronto; Ontario; Oakland: Penguin Books 1989, S 56
[52] Varvogli, Aliki: The World that is the Book. Paul Auster´s Fiction. Liverpool: Liverpool University Press 2001, S 133
[53] Ebd.

Buch festhält. Peter Stillmann, ebenfalls eine Figur aus *City of Glass*, wurde in einem dunklen Raum eingesperrt, weshalb das Zimmer für ihn ein Ort der Folter und Grausamkeit repräsentiert. Blue in *Ghosts* ist in einem Zimmer gegenüber von Blacks Apartment gefangen, während sie sich in ihrer Einsamkeit beobachten. In *The Invention of Solitude* findet sich der Protagonist in seinem Zimmer und vergleicht es mit anderen berühmter Persönlichkeiten als einen Ort des Schaffens und Reflektierens. In dieser Autobiografie beschreibt Auster auch Hölderlin, der sein halbes Leben in einem Turm verbrachte, der von einem Zimmermann namens Zimmer gebaut wurde.

Bezeichnenderweise heißt auch Foggs Freund in *Moon Palace* Zimmer. Jener ist der Verlobte von Anna Blume, der Protagonistin von *In the Country of Last Things*. Sie ging fort, um ihren Bruder zu suchen. Zimmer hofft täglich auf einen Brief von ihr.

„Earlier in the summer, she had suddenly taken off to join her older brother, William, who worked as a journalist in some foreign country, and since then Zimmer had not received a word form her – not a letter, not a postcard, nothing.“[54]

In Form von *In the Country of Last Things* schreibt sie dann einen Brief über den apokalyptischen Ort, an dem sie sich befindet. Die Suche nach ihrem Bruder stellt sich als erfolglos heraus.

Nicht nur Fogg landet in der freien Natur, sein späterer Arbeitgeber und, wie sich herausstellt, zugleich auch Großvater, verabschiedet sich von der Großstadt, um die freie Natur im Westen Amerikas auf sich wirken zu lassen. Effing, vormals Julian Barber, war einst Maler und Ehemann. Eines Tages beschließt er, in den Westen zu gehen, um die unglaubliche Landschaft zu sehen und so lässt er seine schwangere Frau alleine zurück. In gewisser Weise eröffnen sich ihm hier völlig neue Erfahrungen, als er nach einem Unfall seinen Begleiter verliert und in der Höhle eines Eremiten, den er dort erschossen auffindet, Unterschlupf findet. Diese Zeit ist seine produktivste als Künstler. Er malt Bilder überall an die Wände der Höhle. Die Szene erinnert an Quinn, der sich in einen dunklen Raum verkriecht, um sein Innerstes frei zu lassen.

Später in San Francisco, mittlerweile lebt er ein neues Leben, da man ihn für tot erklärte, erfährt der arrogante Maler Barber Läuterung durch einen Unfall. Er wird an den Rollstuhl gefesselt. Diese Geschichte vom anfänglichen Höhenflug eines Mannes der

[54] Auster, Paul: Moon Palace. New York; London; Ringwood; Victoria; Toronto; Ontario; Oakland: Penguin Books 1989, S 89

Gesellschaft und des anschließenden Falls durch einen Unfall findet man auch in *The Book of Illusions*, in dem Hector zu spät zu seiner Verlobten kommt, um den Tod der Geliebten zu verhindern, woraufhin sich sein Leben für immer verändert. Das Motiv des Doppellebens oder Neubeginns, bei dem ein Mann sein altes Leben zurücklässt, um neu anzufangen, erinnert an Hawthornes *Wakefield*, Dashiell Hammetts Flitcraft-Geschichte in *The Maltese Falcon* und Austers *Ghosts*, *The Locked Room* und *The Book of Illusions*.

Auffallend in *Moon Palace* sind die Parallelen zu Knut Hamsuns *Hunger*. Fogg und der Hungerkünstler Hamsuns stellen sich bewusst gegen den Lauf der Welt. Marco weigert sich, nach Hilfe zu suchen, als er sich allmählich sein Studium nicht mehr leisten kann. Er lässt sich gehen und ergibt sich lethargisch seiner Situation. Ähnlich verhält es sich bei dem Protagonisten von *Hunger*. Er läuft durch die Straßen, folgt seinen Assoziationen, hungert, schreibt ein paar Artikel, doch versucht er nicht, seine Situation zu bessern oder zu ändern. Nur am Ende verlässt er, ohne ersichtlichen Grund, die Stadt an Bord eines Schiffes. Auster schreibt über *Hunger*:

„Pity plays no part in *Hunger*. The hero suffers, but only because he has chosen to suffer. Hamsun´s art is such that he rigorously prevents us from feeling any compassion for his character. From the very beginning it is made clear that the hero need not starve.“[55]

Der Leser empfindet aber sehr wohl Mitleid mit Fogg, als er im Central Park langsam verhungert, doch setzt auch er keine Handlung, die ihn aus dieser Misere herausbringt. Wie bei Hamsun ist er zu stolz, um Hilfe zu bitten.

„I would turn my life into a work of art, sacrificing myself to such exquisite paradoxes that every breath I took would teach me how to savor my own doom. The signs pointed to total eclipse, and grope as I did for another reading, the image of that darkness gradually lured me in, seduced me with the simplicity of its design. (...) It was simply that I knew what was in store for me, and whether it happenend today, or whether it happened tomorrow, it would nevertheless happen. Total eclipse.“[56]

Foggs Aussage erinnert an Paul Austers Beschreibung von Hamsuns Helden:

„Solution exists, if not in the city, then at least in departure. But buoyed by an obsessive, suicidal pride, the young man´s actions continually betray a scorn for his own best interests.“[57]

[55] Auster, Paul: The Art of Hunger. New York; London; Ringwood; Victoria; Toronto; Ontario; Oakland: Penguin Books 1993, S 11
[56] Auster, Paul: Moon Palace. New York; London; Ringwood; Victoria; Toronto; Ontario; Oakland: Penguin Books 1989, S 21
[57] Auster, Paul: The Art of Hunger. New York; London; Ringwood; Victoria; Toronto; Ontario; Oakland: Penguin Books 1993, S 11

Der Protagonist von *Hunger* verweigert das Leben, das ihm gegeben wurde, meint Auster. Womöglich ist auf diese Weise die Reaktion Marcos auf den Tod seines Onkels zu erklären. Ihm wurde alles genommen, was er hatte. Als er noch ein Kind war, verstarb seine Mutter bei einem Autounfall, seinen Vater, der laut seiner Mutter bereits tot war, hatte er niemals kennengelernt. Seine Suche nach Identität über eine Vaterfigur, die Onkel Viktor verkörperte, wurde aufgrund seines Todes abgebrochen. Durch seine Ablehnung der Spielregeln, wie es auch der Protagonist von Hamsun tut, will er der Welt und seinem zugedachten Schicksal trotzen. Allerdings stellt sich der Trotz als Kurzschlussreaktion heraus, die beiden beinahe den Tod kostet. Und so verlieren Fogg wie auch Hamsuns Charakter die Kontrolle über sich selbst.

„Mind and body have been weakened; the hero has lost control over both his thoughts and actions. And yet he persists in trying to control his destiny. This is the paradox, the game of circular logic that is played out through the pages of the book. It is an impossible situation for the hero. For he has willfully brought himself to the brink of danger.“[58]

Selbst als Marco auf der Straße landet, unternimmt er keine Versuche, nach anderen Auswegen zu suchen. Es ist aber nicht nur Arroganz, die Marco in diese Situation bringt, sondern auch Verzweiflung und Desorientierung bescheren ihm dieses harte Schicksal. Er sucht seine Identität, doch hat er keine Anhaltspunkte. Diese werden ihm gegeben, als Kitty Wu und Zimmer ihn schließlich retten. Hamsuns Protagonist spielt für sich allein und ist in seinem Wahn gefangen. Auster ermöglicht Fogg in *Moon Palace* einen Ausweg aus der paradoxen Situation.

4.2. Schelmenroman und Luftmensch

In seinem Werk *Pikareske Romane der 80er Jahre* sieht Werner Reinhart Parallelen zwischen *Moon Palace* und Pikaroromanen. In *Moon Palace* erwähnt M.S. Fogg selbst den Pikaroroman.

„I remembered a scene from a book I had once read, Lazarillo de Tormes, in which a starving hidalgo walks around with a toothpick in his mouth to give the impression that he had just eaten a large meal.“[59]

[58] Auster, Paul: The Art of Hunger. New York; London; Ringwood; Victoria; Toronto; Ontario; Oakland: Penguin Books 1993, S 12/13
[59] Auster, Paul: Moon Palace. New York; London; Ringwood; Victoria; Toronto; Ontario; Oakland: Penguin Books 1989, S 60/61

Lazarillo de Tormes, das Werk eines unbekannten Verfassers, das den Ursprung des Schelmenromans begründet, handelt von einem Waisenjungen, der sein Leben als Vagabund wiedergibt. Der Begriff „Pícaro“ stammt laut dem *Sachlexikon Literatur* aus dem Spanischen und bedeutet zur Zeit des 16.Jahrhunderts „gemeiner Kerl von üblem Lebenswandel“, im Deutschen wird „Pícaro“ mit Landstreicher übersetzt, im 18. Jahrhundert wandelt sich die Bedeutung zu „Schelm“, dessen ursprünglich negative Konnotation verloren ging.[60] Pícaros sind Außenseiter der Gesellschaft, die einer niedrigen sozialen Schicht angehören. Sie können somit die Gesellschaft von einem anderen Blickwinkel aus betrachten und Missstände aufzeigen. Auch die Kirche wird, vor allem in *Lazarillo de Tormes,* stark kritisiert, weshalb dieses Werk von ihr verboten wurde.

Inhaltlich und formal ist der Schelmenroman einer Autobiografie angelehnt. Der Erzähler berichtet und kommentiert die Taten vom früheren erlebenden Ich.

„Diese Doppelung des Ich setzt eine ›Bekehrung‹ im Sinne einer endgültigen Abwendung vom pikarischen Leben voraus. Sie bildet meistens den Schluss des S.s. Am Anfang steht als Initiation in die pikarische Welt meist eine große Desillusion (desengaño), die den Held, naiv wie er am Anfang ist, schlagartig mit der wahren Art der Welt, auf die kein Verlass ist, bekannt macht.“[61]

Der pikareske Held ist, wie bereits erwähnt, ein Außenseiter der Gesellschaft, der sich durch verschiedene gesellschaftliche Schichten bewegt. Aufgrund ihrer Randposition eignet sich die Figur zur Gesellschaftskritik, „die von iron. oder satir. Bloßstellung bis hin zu grotesker Verzerrung reichen kann.“[62] Der Pícaro befindet sich meist auf Wanderschaft und schlittert von einer Notlage in die nächste, weshalb die Erzählung in Episoden unterteilt ist. Er zeichnet sich nicht durch Heldenmut aus, im Gegenteil, er versucht sich durchzuschummeln. Der Schelm ist nie wirklich kriminell und erweist sich als unbestechlich, wodurch er in seiner Gesellschaftskritik glaubwürdig wird.

In *Moon Palace*, aber auch in *Mr. Vertigo*, findet man Elemente des Pikaroromans. Walt in *Mr. Vertigo* erinnert fast noch mehr an den Schelm, der durch die Gegend streift und in der Sprache des gemeinen Volks seine Erlebnisse erzählt. Walt ist selbst ein Waisenjunge, der von einem Lehrmeister aufgenommen wird, der ihm die Künste der Levitation beibringen möchte. Dieses Metier, das stark an einen Jahrmarkt erinnert, ist

[60] Vgl. Meid, Volker (Hg.): Sachlexikon Literatur. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2000, 801
[61] Ebd. S 802
[62] Meid, Volker (Hg.): Sachlexikon Literatur. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2000, 801

ein typisches Element für Schelmenromane. Sowohl *Moon Palace* als auch *Mr. Vertigo* verweisen in ihrem Aufbau auf Dickens´ *David Copperfield*.

In *Lazarillo de Tormes* tritt ein Blinder als Lazarillos Mentor auf, der ihm das wahre Treiben in der Welt aufzeigt. Ähnliches findet man, so Reinhart, bei Fogg und Effing in *Moon Palace*. Effing ist der Lehrmeister, der seinem Schüler das Sehen beibringt. Fogg schiebt Effing in seinem Rollstuhl durch die Straßen New Yorks und soll ihm beschreiben, was er beobachtet. Effing, der behauptet, blind zu sein (weder Fogg noch der Leser wissen, ob es der Wahrheit entspricht) zwingt seinen Schüler, die Welt anders zu betrachten.

„I was not doing a very good job. I realized that I never acquired the habit of looking closely at things, and now that I was being asked to do it, the results were dreadfully inadequate. Until then, I had always had a penchant for generalizing, for seeing the similarities between things rather than the differences. Now I was beeing plunged into a world of particulars, and the struggle to evoke them in words, to summon up the immediate sensual data, presented a challenge I was ill prepared for.“[63]

Laut Reinhart bringt Effing Fogg die Welt näher, indem er ihm lehrt, richtig zu sehen. Effing zeigt Fogg die Demaskierung der Welt, wodurch Fogg neue Klarheit erlangt. Am Ende stellt sich heraus, dass Foggs Vater lebt und der Sohn von Effing ist.

Auch das für den Pikaroroman typische Element der Reise ist, wie bereits erwähnt, in *Moon Palace* vorzufinden. In *Mr. Vertigo* ist der Protagonist Walt ein Abenteurer. Anfangs ein Bengel und Großmaul, lernt er, sich durch das Leben zu schlagen. Ihm widerfahren verschiedene brisante Abenteuer, aus denen er sich immer wieder befreien kann.

Der Protagonist Walt Rawley erhält seinen Namen von dem elisabethanischen Abenteurer Sir Walter Raleigh. Walt erfährt zum ersten Mal von seinem Namenspatron von Aesop, der ihm dessen Abenteuer erzählt.

„The best ones, though, the stories he saved for when I was feeling particularly blue, were about my namesake, Sir Walter Raleigh. I remember how shocked I was when he told me I had a famous name, the name of a real-life adventurer and hero.“[64]

[63] Auster, Paul: Moon Palace. New York; London; Ringwood; Victoria; Toronto; Ontario; Oakland: Penguin Books 1989, S 121
[64] Auster, Paul: Mr. Vertigo. London: Faber and Faber 2006, S 43

Raleigh wurde wegen des Vorwurfs der Konspiration mit Spanien von König Jakob I. zum Tode verurteilt. Nachdem das Urteil ausgesetzt wurde, war Raleigh dreizehn Jahre im Tower von London inhaftiert. Einmal noch sollte er für den König nach Südamerika, um gegen die Spanier zu kämpfen. Die Reise war erfolglos, überdies verlor Raleigh im Kampf seinen Sohn. Nach seiner Rückkehr nach England wurde Raleigh erneut verhaftet und später hingerichtet. Paul Auster schreibt in dem Essay *The Death of Sir Walter Raleigh* über dessen ausweglose Situation, als er im vollsten Bewusstsein, er werde getötet, wieder nach England zurückkehrt. Hierbei unterstreicht Auster die Beziehung zwischen Vater und Sohn. Ohne Sohn habe, so Auster, der Vater ohnedies kein Leben mehr. Zentral sind das Ausgeliefertsein und die Machtlosigkeit aber auch die Stärke eines Mannes, der dieser Situation und dem Tode ins Gesicht sehen kann. Laut Springer kann eine Verbindung zwischen *Mr. Vertigo* und dem Essay hergestellt werden, da beide Werke das Thema der Machtlosigkeit behandeln.

Walt, ein Straßenjunge und Waise in Saint Louis, wird von Master Yehudi seiner Tante und seinem Onkel abgekauft. Master Yehudi, Yehudi als Verkörperung der Juden, laut Roy Goldblatt, zumal der Plural *yehudium* im Hebräischen "die Juden" bedeutet, sieht in Walt seine Zukunft. Er behauptet, er könne ihm die Kunst der Levitation beibringen, wodurch beide reich werden würden.

Die Beziehung zwischen Master Yehudi und Walt beschreibt wieder eine Vater-Sohn-Beziehung, wie es für Paul Auster üblich ist. Nach Carsten Springer konkretisiert Paul Auster das Verhältnis der beiden durch viele Anspielungen auf die Bibel.

„Auster develops the relationship between Walt and Master Yehudi with the help of Biblical allusions. Thus, Walt tells of his arrival at the farm, "[t]hey fed me and clothed me" (14), and the choreography of his first performance as levitator alludes to the episodes in which Jesus walks on water (Matth. 14, 22-29; Mark 6, 45-52; John 6, 15-21) (...) The Jesus role is, of course, arranged by Yehudi and suggested by his remarks (...). In accordance to the father-son model, now, Walt´s taking the role of Jesus entails that Yehudi moves into the role of God."[65]

Die Anspielung auf Gott erklärt Springer mit dem Zitat aus *Mr. Vertigo* „He had made me in his own image." [66] Demnach wurde Walt, der Christ, von Master Yehudi geschaffen. Allerdings entstammt der Sohn, so Springer, nicht von der Vaterreligion, sondern er sehnt sich nach dieser.

[65] Springer, Carsten: Crisis: The Works of Paul Auster. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang 2001, S 178/179
[66] Auster, Paul: Mr. Vertigo. London: Faber and Faber 2006, S 53

„In contrast to religious history, however, this Christ does not dissent from the father religion but always feels a longing for it: the loss of Yehudi later becomes the central cause for his identity crisis. Christianity thus appears as the lost orphan of the Jews.“[67]

Wieder einmal erzählt der Protagonist seine Lebensgeschichte. Gleichsam wie Zimmer in *The Book of Illusions* will auch Walt im Sinne Chateaubriands sein Buch erst nach seinem Tode veröffentlicht wissen.

Das Bild der Levitation und die Figur des Master Yehudi verkörpern, laut Roy Goldblatt, den Luftmenschen. Der Begriff Luftmensch entstammt der jüdischen folkloristischen und literarischen Tradition. Als solche werden jene Menschen bezeichnet, die sich mit geistigen Tätigkeiten beschäftigen, um körperlichen Anstrengungen aus dem Wege zu gehen, darunter fallen beispielsweise Schriftsteller, Künstler oder Schauspieler, so Goldblatt.

Goldblatt vergleicht *Mr. Vertigo* und Master Yehudi unter anderem mit Romanen von Daniel Fuchs. In *Homage to Blenholt* verkörpert die Figur des Max Balkan, ein jüdischer Einwanderer, den Luftmenschen. Er versucht durch eigene, absurde Erfindungen ans schnelle Geld zu kommen. Harte und gering bezahlte Arbeit wird mit der puritanischen Arbeitsethik verbunden und kontrastiert von Max Balkans Versuchen, schnell reich zu werden. Und so scheitert der Luftmensch im Endeffekt an der Strenge der puritanischen Vorschriften und Lebensweise.

In *Mr. Vertigo* findet man, laut Goldblatt, den strengen europäischen Mentor des Mittelalters in Form von Master Yehudi. Master Yehudi verschließt sich, wie Max Balkan, auch dem puritanischen Leben und möchte mit Walt und der Levitation das schnelle Geld machen. Sowohl Max Balkan und seine Freunde als auch Master Yehudi und seine Truppe, bestehend aus Mother Sioux, Aesop und Walt, verkörpern Außenseiter der Gesellschaft, sind Randfiguren. Master Yehudi reist mit Walt durch kleine, unbekannte Orte und dann in immer größere Städte, damit Walt als Levitationskünstler auftreten kann. Auch das Motiv des Umherwanderns, das an Roadmovies und den Pikaroroman erinnert, verweist auf das Judentum und die Figuren von Fuchs. Goldblatt schreibt über *Mr. Vertigo*:

[67] Auster, Paul: Mr. Vertigo. London: Faber and Faber 2006, S 179

„*Austers* Figuren finden zweifellos ihre Vorfahren in den Schöpfungen von *Daniel Fuchs*, in Max Balkan & Co. Das Ziel von Walt Rawleys intensivem Training ist Levitation; er soll der Inbegriff des *luftmenschen* [sic] werden!“[68]

4.3. Vater und Sohn

Walt reist mit Master Yehudi durch Amerika, um durch seine Vorstellungen Geld zu verdienen. Eines Tages jedoch muss er die Kunst der Levitation aufgeben, da er beim Abheben starke Kopfschmerzen bekommt, die schließlich sogar zur Ohnmacht führen. Wie sich herausstellt, ist Walts Eintritt in die Pubertät dafür verantwortlich. Walt und Master Yehudi müssen umsatteln und beschließen, nach Hollywood zu gehen. Auf dem Weg nach Los Angeles werden sie von vier Männern überfallen. Einer davon ist Walts rachsüchtiger und geldgieriger Onkel Slim, dem Walt bereits einmal nach seiner Entführung entkommen ist. Die Männer schießen auf die Reifen ihres Wagens. Master Yehudi wird schwer verwundet und verliert die Kontrolle über das Fahrzeug. Als Walt von seiner Ohnmacht erwacht, befreit er Master Yehudi aus dem Wagen und muss feststellen, dass Onkel Slim all ihr Geld gestohlen hatte.

Walt und der schwer verletzte Master Yehudi finden sich allein in der Wüste wieder. Walt verbindet den Meister und will kurz Rast machen, um dann nach Hilfe zu suchen. Doch Master Yehudi, der an Darmkrebs in fortgeschrittenem Stadium leidet, meint, er wird es nicht schaffen. Er lässt Walt die Waffe vom Wagen holen und weist Walt an, ihn zu erschießen. Master Yehudi versucht ihn zu überzeugen, dass dies der einzige Weg aus der Misere sei, er werde sowieso sterben. Walt weigert sich, und Master Yehudi erschießt sich selbst.

Die Situation erinnert sehr an Nathaniel Hawthornes *Roger Malvins Death*. Die Geschichte handelt von zwei Soldaten, die 1725 „Lovells Fight“, eine Schlacht im Krieg gegen die Indianer, verwundet überleben. Sie finden im Wald Unterschlupf. Roger Malvin ist lebensbedrohlich verletzt und verliert immer mehr an Kraft. Der jüngere Reuben Bourne will noch kurz rasten, um dann gemeinsam mit Malvin nach Hilfe zu suchen. Roger Malvin besteht jedoch darauf, dass Reuben ihn alleine zurücklässt, denn er

[68] Goldblatt, Roy: Postmoderne Luftmenschen im Werk Paul Austers. In: Berckemeier, Christian; Lienkamp, Andreas; Werth, Wolfgang (Hg): “As strange as the world”. Annäherung an das Werk des Erzählers und Filmemachers Paul Auster. Münster: LIT Verlag 2002, S 19

weiß, er wird sterben. Wie Roger Malvin meint auch Master Yehudi, dass das Warten vergebens wäre, da auch der andere verletzt ist, aber überleben könnte. So meint Roger zu Reuben:

„"There is not two days´ life in me, Reuben," said the other, calmly, "and I will no longer burden you with my useless body, when you can scarcely support your own. Your wounds are deep and your strength is failing fast; yet, if you hasten onward alone, you may be perserved. For me there is no hope and I will await death here."“[69]

Ähnliches liest man in *Mr. Vertigo*. So erwidert Master Yehudi auf Walts Aussage, er werde ihn nicht allein lassen:

„Those are fine sentiments, boy, but they´re only going to cause you trouble. You´ve got to get out of here, and you can´t do that with me dragging you down. Face the facts. This is the last day we´re ever going to spend together. You know that, and I know that, and the faster we get it into the open, the better off we´re going to be.“[70]

Sowohl Walt als auch Reuben wollen den Freund nicht allein zurücklassen. In beiden Fällen verkörpern die älteren Männer eine Vaterfigur. Roger Malvin sagt zu Reuben:

„I have loved you like a father, Reuben; and at a time like this I should have something of a father´s authority.“[71]

Master Yehudi machte Walt zu dem, was er ist. Er ist sein Lehrer und Mentor und zugleich seine einzige Familie. Master Yehudi verstärkt das Bild der Familie, wenn er sagt:

„‘Whatever you are,’ he finally said, ‘it´s because of me. Isn´t that so, Walt? (...) I just want you to know that it works both ways. Whatever I am, it´s because of you.’“[72]

Beide jungen Männer wollen aber eben aus diesem Grund nicht gehen. Sie wollen bei ihren „Vätern“ bleiben. Am Ende vermag Roger Malvin, Reuben zu überzeugen, dass er geht, mit dem Versprechen, zurückzukehren, um seine Überreste zu begraben. Walt wird die Entscheidung abgenommen, indem Master Yehudi sich selbst erschießt. Walt und Reuben werden lange Zeit von Schuldgefühlen gequält.

---

[69] Hawthorne, Nathaniel: Roger Malvin´s Burial. In: Van Doren, Mark (Hg.): The Best of Nathaniel Hawthorne. New York: The Ronald Press Company 1951, S 50
[70] Auster, Paul: Mr. Vertigo. London: Faber and Faber 2006, S 210
[71] Hawthorne, Nathaniel: Roger Malvin´s Burial. In: Van Doren, Mark (Hg.): The Best of Nathaniel Hawthorne. New York: The Ronald Press Company 1951, S 50
[72] Auster, Paul: Mr. Vertigo. London: Faber and Faber 2006, S 208

Walt beschließt, sich an seinem Onkel zu rächen. Er findet ihn in Chicago und tötet ihn. Reuben kehrt nach Hause zurück und heiratet Rogers Tochter Dorcas, ohne ihr zu gestehen, dass er ihren Vater zurückließ, als er noch am Leben war. Er wird sein ganzes Leben von Schuldgefühlen geplagt, sodass sich seine Persönlichkeit gänzlich verändert. Als er mit seiner Frau und seinem Sohn auf der Suche nach einer neuen Heimat im Wald Rast macht, erschießt er versehentlich seinen Sohn, und findet zufällig die Grabstätte des alten Mannes wieder. Hier erst kann er seiner Frau alles beichten und findet unter dem größtmöglichen Opfer, dem Tod seines Sohnes, Befreiung.

Auch Walts Leben ist nach dem Tod des Meisters für immer verändert. Er tötet seinen Onkel und nimmt dessen Job bei einem Gangsterboss der Chicagoer Unterwelt an. Er steigt später in dieser Organisation auf, um schließlich wieder tief zu fallen. Danach verbringt er eine Zeit bei der Armee, anschließend arbeitet er beim Bau und heiratet. Nach zwanzig Jahren Ehe stirbt seine Frau, eine gebürtige Quinn. Am Ende findet sich Walt in reiferen Jahren bei der ehemaligen Geliebten von Master Yehudi, Mrs. Witherspoon, wieder, mit der er bis zu ihrem Tode zusammenlebt. Nach Mrs. Witherspoons Ableben schreibt Walt seine Memoiren.

Die Vater-Sohn-Beziehung zwischen Master Yehudi und Walt kann auch mit der Beziehung zwischen Pinocchio und Gepetto verglichen werden. Pinocchio wird von Gepetto aus einem Stück Holz geschnitzt. Master Yehudi kreiert Walt nach seinen Vorstellungen. Er erzieht ihn, gibt ihm eine Familie (Aesop und Mother Sioux, Mrs. Witherspoon) und bringt ihm die Kunst der Levitation bei.

„Like Pinocchio, Walt has been fashioned or ‘authored’ by the master. When Walt thinks he has been abandoned by his creator he experiences a fit of panic, rage and grief. His emotional response is so extreme that he enters a state of disconnection able to separate his inner self from his physical one, and he rises from the ground.“[73]

Mark Brown schlussfolgert, dass die Bindung zum Vater in Walts erster Levitation manifestiert wird. Durch seine starken Gefühle für Master Yehudi, den er als seinen Schöpfer ansieht, ist er, als dieser einmal nicht aufzufinden ist, so hilflos, dass sich in diesem starken Gefühl des Verlorenseins sein Geist von seinem Körper trennt und er vom Boden abhebt.

[73] Brown, Mark: Paul Auster. Manchester; New York: Manchester University Press 2007, S 109

In *The Invention of Solitude* beschreibt Paul Auster, wie er seinem Sohn die Geschichte von Pinocchio vorliest. In Zusammenhang mit Pinocchio reflektiert Paul Auster über die Beziehung zu seinem eigenen Sohn.

„A. has watched his son´s face carefully during these readings of *Pinocchio*. He has concluded that it is the image of Pinocchio saving Gepetto (swimming away with the old man on his back) that gives the story meaning for him.“[74]

Auster beschreibt in *The Book of Memory* wie sein Sohn beinahe gestorben wäre, hätte er ihn nicht rechtzeitig ins Krankenhaus gebracht. Er erkennt, dass er ohne seinen Sohn nicht leben könnte und er sein Leben für ihn geben würde. Auster beginnt, sich über die Rolle als Vater zu definieren. Er zieht einen Vergleich zu *Pinocchio* heran. Darin wird verdeutlicht, dass durch das Überleben des Sohnes auch das Leben des Vaters gerettet wird, meint Springer. So liest man in *The Invention of Solitude*:

„For this act of saving is in effect what a father does: he saves his little boy from harm. And for the little boy to see Pinocchio, that same foolish puppet who has stumbled his way from one misfortune to the next, who has wanted to be ‘good’ and could not help being ‘bad’, for this same incompetent little marionette, who is not even a real boy, to become a figure of redemption, the very being who saves his father from the grip of the death, is a sublime moment of revelation. The son saves the father. This must be fully imagined from the perspective of the little boy. And this, in the mind of the father who was once a little boy, a son, that is, to his own father, must be fully imagined. *Puer aeternus*. The son saves the father.“[75]

A. wird gerettet. Er sucht nicht mehr sich selbst über den unbekannten Vater, sondern findet sich selbst in der Rolle des Vaters wieder.

4.4. Die Macht der Kunst und der Künstler als Außenseiter

Auffällig in den Romanen Paul Austers ist, dass die Protagonisten die Einsamkeit brauchen, so wie der Autor selbst sie braucht und sucht. In dieser Einsamkeit entsteht sein Kunstwerk, werden seine Figuren zum Leben erweckt. In dieser Einsamkeit wird man aber auch seines Lebens und seiner selbst bewusst. Man kann nachdenken und versuchen zu begreifen und zu sehen. Wie Thoreau leben auch die Charaktere am Rande der Zivilisation, zumindest eine Zeit lang, um Klarheit zu finden.

[74] Auster, Paul: The Invention of Solitude. London: Faber and Faber 1988, S 143
[75] Ebd.

Laut Carsten Springer beschreibt Paul Auster die Einsamkeit als nötige Voraussetzung für künstlerische Betätigung.[76] In seinem Essay über Reznikoff schildert Paul Auster den Künstler als Beobachter, der abseits vom Treiben der Welt steht, als Außenseiter.

„In Auster´s poetics, artistic solitude is a precondition for creative work. The artist – usually exemplified by the poet – has to occupy a position in the margins of society; has to remain a shadowy figure who almost annihilates himself.“[77]

Das trifft auch auf etliche Figuren Paul Austers zu. Die meisten seiner Protagonisten sind Schriftsteller. In *The Book of Illusions* ist der Erzähler, der Literaturprofessor David Zimmer, ebenfalls Schriftsteller. Aufgrund eines Flugzeugabsturzes verliert er seine Frau und seine zwei Söhne. In seiner Trauer schottet er sich von der Gesellschaft ab. Sein Leben ist gekennzeichnet von Schmerz und Einsamkeit. Eines Nachts jedoch kann ein Stummfilm ihm seit Langem wieder ein Lachen entlocken. Dies veranlasst ihn dazu, ein Buch über die Filme des Stummfilmkünstlers Hector Mann zu schreiben. *The Book of Illusions* erweist sich als Autobiografie von David Zimmer, der sie in Anlehnung an Chateaubriand, dessen Memoiren er übersetzt, erst nach seinem Tod veröffentlichen lassen möchte.

„Following Chateaubriand's model, I will make no attempt to publish what I have written now. I have left a letter of instruction for my lawyer, and he will know where to find the manuscript and what to do with it after I am gone. I have every intention of living to a hundred, but on the off chance I don´t get that far, all the necessary arrangements have been made. If and when this book is published, dear reader, you can be certain that the man who wrote it is long dead.“[78]

Diese Nachricht an den Leser verleiht dem Buch etwas Historisches, wie auch den *Mémoirs d´autre-tombe* von Chateaubriand etwas Historisches anhaftet. Chateaubriand schreibt über sein langes und ereignisreiches Leben, das für uns heute ein historisches Dokument darstellt. Auch wenn Chateaubriand nicht alle Details wahrheitsgetreu wiedergibt, kommen doch Personen wie Marie Antoinette, Madame de Staël und Napoleon darin vor.

Chateaubriand und David Zimmer sind Künstler, die abseits vom Treiben der Welt über ihr Leben reflektieren und schreiben. In ihrer Arbeit an den Memoiren bewegen sie sich

[76] Vgl. Springer, Carsten: Crisis: The Works of Paul Auster. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang 2001, S 56
[77] Ebd. S 56
[78] Auster, Paul: The Book of Illusions. London; Faber and Faber 2003, S 318

außerhalb der Zeit, sie hängen in Gedanken vergangenen Tagen nach, sie rekonstruieren Erinnerungen an Begebenheiten und auch an Menschen.

Die meisten von Austers Protagonisten schreiben an ihrer Biografie. Sie geben Erlebtes wieder, um es begreifen und verarbeiten zu können. Sie schreiben aus einer Not heraus. Genauso verhält es sich für David Zimmer und Chateaubriand, beide müssen schreiben, um überleben zu können. Chateaubriand begann aus einer finanziellen Misere heraus, Anteile an seinen Memoiren zu verkaufen. Sein Leben wurde zu einem Verkaufsartikel. Seine Memoiren und seine Vergangenheit dienten ihm zum geistigen und materiellen Überleben.

David Zimmer leidet an keiner materiellen Not. Nicht mehr. Seit der Tragödie des Flugzeugabsturzes ist er durch die „Entschädigungszahlungen" der Fluglinie in den Besitz von übermäßig viel Geld gelangt. Auch hier wurde Leben mit Geld aufgewogen. Doch Zimmer will das Geld nicht. Er richtet ein Stipendium im Namen seiner Frau ein und spendet Geld für die Schule seiner Söhne.

Zimmer schreibt von den Ereignissen, um sie begreifen und um weiterleben zu können. Für ihn ist es ein geistiges Bedürfnis. Das Kunstwerk ist zugleich Schmerz und Linderung. Es kann töten und Leben geben.

Genau diese Macht des Kunstwerkes und des Künstlers finden wir auch wieder in *The Inner Life of Martin Frost*, ein Film von Hector Mann und zugleich auch von Paul Auster. Zimmer begleitet Alma Grund, die Tochter von Hectors Kameramann, zur Bluestone Ranch, um mit Hector zu sprechen, bevor er stirbt, und um seine Filme anzusehen, bevor sie vernichtet werden. Alma schreibt an der Biografie Hectors und dieses Werk wäre das einzige Zeugnis über seine Tätigkeit als Filmemacher in New Mexiko, Zimmer sollte als Zeuge fungieren. Hector stirbt über Nacht und die beiden haben nicht viel Zeit. Einen Film kann Zimmer noch sehen, *The Inner Life of Martin Frost*.

Martin Frost ist ein erschöpfter Autor, der nach Beendigung seines Romans eine Auszeit braucht. Aus diesem Grund will er eine Weile im leer stehenden Landhaus der Spellings, einem befreundeten Ehepaar, bleiben. Kaum ist er dort, reift allerdings wieder eine Idee für ein neues Buch in seinem Geist heran. Er beginnt sogleich mit dem Schreiben. Am nächsten Morgen findet Martin eine fremde Frau neben sich im Bett. Sie stellt sich als

Claire, die Nichte von Frieda Spelling, vor. Martin ist verärgert, dass er in seiner Ruhe gestört wird. Allerdings entsteht, entgegen seiner Erwartung, eine Freundschaft, die schließlich in eine Liebesbeziehung mündet.

Eines Tages erhält Martin einen Anruf von den Spellings und es stellt sich heraus, dass Frieda keine Nichte hat. Claire will und kann sich Martin nicht erklären. Sie möchte, dass er ihre Anwesenheit nicht hinterfragt. Martin ist ratlos und verärgert. Allmählich akzeptiert er jedoch, dass sie ein Geheimnis hat. Martin kommt mit seiner Geschichte immer weiter voran. Nach ein paar Tagen kollabiert Claire im Garten. Sie hat Fieber und wird bettlägrig. Martin ist besorgt. Je näher er dem Abschluss seiner Erzählung kommt, desto mehr verschlimmert sich der Gesundheitszustand von Claire. Als Martin den Schluss seiner Geschichte schreibt, läuft er zu Claire, um sie ihr vorzulesen. Sie liegt regungslos da. Martin beginnt in seiner Panik, die einzelnen Seiten seines Manuskriptes in das Kaminfeuer zu werfen. Plötzlich beginnen sich Claires Augenlieder zu bewegen, sie kommt immer mehr zu sich. Das Vernichten seines Manuskripts erweckt sie zu neuem Leben.

Die Idee für *The Inner Life of Martin Frost* hatte Paul Auster schon früher. Er schrieb die Geschichte für ein Kurzfilmprojekt, das um 1999 herum hätte realisiert werden sollen. Aus dem Projekt wurde nichts und so wanderte das Manuskript in die Schreibtischlade, um für *The Book of Illusions* wieder herausgenommen zu werden. Einige Jahre später hatte Paul Auster nun Zeit, sich einem Film zu widmen. Diesmal sollte es kein Kurzfilm sein. Er organisierte ein Team und so entstand der Film *The Inner Life of Martin Frost.*

Der Film beginnt mit der gleichen Geschichte. Diesmal heißt das Ehepaar jedoch nicht Spelling, sondern Restau, ein Anagramm von Auster, und die Handlung spielt nicht im Jahre 1946 in New Mexico, wie das in *The Book of Illusions* der Fall ist.

Im Film gibt es noch einen zweiten Teil, in dem Martin mit Claire nach New York will, wo er lebt. Auf der Fahrt haben sie eine Reifenpanne und als Martin von der Tankstelle wiederkehrt, ist Claire verschwunden. Martin kehrt zum Haus der Restaus zurück, in der Hoffnung, dass Claire wieder auftaucht. Sie erscheint ihm in seinen Träumen und sagt, dass sie nicht wisse, wie es weitergehen werde, „Die“ hätten sie zurückgeholt und sie müssen sich erst beraten, was zu tun sei, da es so einen Fall noch nie zuvor gab. Claire

wurde also von jemandem als Muse geschickt und nun, da das Werk zerstört wurde, damit sie leben kann, ist man ratlos.

Martin lernt den Installateur James Fortunato kennen, der ebenfalls Geschichten schreibt. Dieser stellt ihm seine Nichte Anna vor, in der Martin aber auch eine Muse erkennt. Und tatsächlich taucht Claire auf, nachdem Anna Martin die Augen verband, und sagt, „Die" hätten einen Fehler gemacht. Anna ist noch nicht fertig ausgebildet und wurde versehentlich zu früh geschickt. Martin soll sich um sie kümmern. Martin und Claire könnten nun zusammen sein, doch nur wenn er sie ein Jahr lang nicht sieht (also immer die Augen verbunden hat), nur über den Spiegel darf er sie betrachten, danach wird man weitersehen. Und so reisen die drei nach New York. In einem Interview mit Céline Curiol meint Paul Auster über *The Inner Life of Martin Frost*:

„A fantastical story, really, more or less in the spirit of Nathaniel Hawthorne. But Claire isn´t a traditional muse. She´s an embodiment of the story Martin is writing, and the more he writes, the weaker she becomes – until, when he comes to the last word of the text, she dies."[79]

In Anlehnung an Hawthornes Symbolik kreiert Auster eine Muse, deren Leben, oder besser Ableben, an das Kunstwerk gebunden ist. Kunst kann hier töten. Das Kunstwerk hat, wie in *The Book of Illusions*, Hamsuns *Hunger* und Kafkas *Hungerkünstler*, über die Auster beide einen Essay verfasste, die Macht, über Leben und Tod zu entscheiden. Auf die Frage von Céline Coriol, ob er glaube, dass Schreiben eine tödliche Waffe sei, antwortet Paul Auster:

„Writing can certainly be dangerous. Dangerous for the reader – if something is powerful enough to change his view of the world – and dangerous for the writer. Think of how many writers were murdered by Stalin: Osip Mandelstam, Isaac Babel, untold others. Think of the fatwa against Salman Rushdie. (..) But can writing kill? No, not literally. A book isn´t a machine gun or an electric chair. And yet, strange things sometimes happen that make you stop and wonder."[80]

Nicht nur die Memoiren von Chateaubriand findet man in *The Book of Illusions*, sondern auch die Autobiografie Luis Buñuels, mit dem Titel *Mein letzter Seufzer*. David Zimmer findet das Buch mit dem Rücken nach oben auf dem Schreibtisch Hector Manns liegen. Er dreht das Buch um und liest den Satz, den Hector Mann unterstrichen hatte:

[79] Curiol, Céline: The Making of The Inner Life of Martin Frost. In: Auster, Paul: The Inner Life of Martin Frost. New York, Picador 2007, S 1
[80] Ebd. S 18

„Les moments de crise produisent un redoublement de vie chez les hommes. Moments of crisis produce a redoubled vitality in men. Or. More succinctly perhaps: Men don´t begin to live fully until their backs are against the wall.“[81]

Diese Aussage ist auch eine zentrale Thematik in Paul Austers Werk und vor allem in jenem Roman. Hector Mann schafft seine eigenen Filme im Verborgenen, abseits vom Treiben der Welt obwohl ihm seine Frau und sein Freund, der Kameramann behilflich sind, bleiben Hectors Leben und seine späteren Kunstwerke ein Geheimnis. Hector widerfahren zwei Tragödien. Die erste erfolgt, als seine Verlobte versehentlich seine Geliebte und ihr gemeinsames, ungeborenes Baby erschießt, weil Hector aufgrund einer Autopanne zu spät kommt und es dadurch nicht verhindern kann. Der Zufall, ein wesentliches Element in Austers Büchern, hat hier die Hand im Spiel und bestimmt, dass Hector sein bisheriges Leben nicht weiterführen darf. Hector begräbt die Leiche und verschwindet. Er lebt unter einem anderen Namen und ist lange auf der Flucht, bis er erkennt, dass niemand auch nur annähernd eine Vermutung hat, was mit Brigid O´Fallen, seiner Geliebten, geschah.

Er lernt seine Frau Frieda Spelling kennen. Sie ziehen nach New Mexiko. Sie gebärt ihm einen Sohn und nach drei Jahren stirbt der Junge an einem allergischen Schock. Das ist die zweite Tragödie in Hectors Leben. Aus diesem Unglück heraus muss Hector arbeiten, Filme schaffen, um am Leben bleiben zu können. Doch darf er sich nicht im Glanz des Ruhmes und der Öffentlichkeit sonnen, sondern er schwört sich und seiner Frau, dass seine Kunst niemals an die Öffentlichkeit gelangen wird. Kunst um der Kunst willen, Kunst ist hier ein Lebenselixier und auch die Entscheidung über Leben und Tod. Noch vor dem Beginn von *The Book of Illusions* steht ein Zitat von Chateaubriand.

„Man has not one and the same life. He has many lives, placed end to end, and that is the cause of his misery.“[82]

Paul Auster markiert also hier in Form eines Vorworts dem Leser seinen Intertext. Inhaltlich ist das einer der zentralen Aspekte des Buches, wie auch die Biografie und die verschiedenen Leben eines Mannes, und, wie bereits beschrieben, die Einsamkeit des Autors beim Schreiben.

[81] Auster, Paul: The Book of Illusions. London; Faber and Faber 2003, S 238
[82] Ebd. Vorwort

David Zimmers Leben scheint dem Leser in vier Phasen geteilt zu sein: (1) vor dem Verlust seiner Familie, (2) nach dem Verlust seiner Familie, (3) die kurze Zeit mit Alma und (4) die Zeit nach Alma, in der er sich mit dem Leben abfindet und anfreundet. Auch hier kommt wieder ein zentrales Motiv von Austers Schreiben zum Tragen - die Tragödie, die zum Bruch mit dem bisherigen Leben und zur Veränderung des Protagonisten führt. Austers Charaktere erfahren eine Katharsis. In ihnen steigen die schrecklichsten Empfindungen empor, sie zermartern sich selbst und begegnen sich selbst. Ähnlich ist es wohl auch, wenn man über sein Leben reflektiert wie Chateaubriand, obwohl er im Vergleich zu anderen Autobiografen schon relativ früh mit seinen Memoiren begonnen hatte. Man betrachtet das Erlebte aus der Ferne, rückt dadurch näher an das Erlebte heran und erlebt es mitunter erneut, wenngleich nicht ganz so intensiv.

In *The Book of Illusions* finden sich vier Autoren von Biografien: Chateaubriand, David Zimmer, Alma Grund und auch Luis Buñuel. Ein Auszug aus Luis Buñuels Memoiren lässt ebenfalls erkennen, dass auch er daran gedacht hatte, seine Kunstwerke zu vernichten. Als David Zimmer Almas Biografie von Hector Mann aufschlägt, liest er folgendes Zitat aus Buñuels *Mein letzter Seufzer*:

„*A while later*, the quotation began, *I suggested that we burn the negatives on the place du Tertre in Montmartre, something I would have done without hesitation had the group agreed. In fact, I'd still do it today; I can imagine a huge pyre in my own little garden where all my negatives and all the copies of my films go up in flames. It wouldn't make the slightest difference. (Curiously, however, the surrealists vetoed my suggestion.)*"[83]

Die Kunst muss also nicht für die Nachwelt bestehen bleiben. Sie muss den Schaffenden bereichern, oder der Künstler muss die Arbeit einfach vollbringen, ganz gleich, ob sie in der Öffentlichkeit gepriesen wird oder nicht, oder ob sie überhaupt an die Öffentlichkeit gelangt.

Zu dem Zeitpunkt als Zimmer das Zitat liest, hilft Alma Frieda, Hectors Werk zu verbrennen. Alle Filmrollen, alle Manuskripte und Kostüme, alles, das auch nur ansatzweise eine Verbindung zu Hectors Filmen aufweist, wird verbrannt. Für Hector war nur das Arbeiten vorrangig, es war ihm gleich, ob jemand die Filme zu Gesicht bekommen würde oder nicht, vor allem aber hatte er sich selbst ein Versprechen gegeben. Hector hatte sich nach dem unglücklichen Tod von Brigid geschworen, er werde sich

[83] Auster, Paul: The Book of Illusions. London; Faber and Faber 2003, S 284

selbst bestrafen, wenn es schon nicht die Gesellschaft tut, deshalb kehrte er nicht mehr nach Hollywood zurück, obwohl er merkte, dass ihn niemand verdächtigte.

„That was all he had ever wanted for himself: to be good at that one thing. He had wanted only that, and therefore that was the one thing he would never allow himself to do again. You don´t drive an innocent girl insane, and you don´t make her pregnant, and you don´t bury her dead body eight feet under the ground and expect to go on with your life as before. A man who had done what he had done deserved to be punished. If the world wouldn´t do it for him, then he would have to do it himself.“[84]

4.5. The Invention of Solitude

In seinem Interview mit Larry McCaffrey und Sinda Gregory meint Paul Auster, dass man die Verbindung zu anderen Menschen erst versteht, wenn man alleine ist. Je mehr und je tiefer man in diesen Zustand der Einsamkeit eintaucht, umso mehr fühlt man diese Verbundenheit.

„It is not possible for a person to isolate himself from other people. No matter how apart you might find yourself in a physical sense- (....) -you discover that you are inhabited by others. Your language, your memories, even your sense of isolation – every thought in your head has been born from your connection with others. This is what I was trying to explore in „The Book of Memory“, to examine both sides of the word „solitude“. I felt as though I were looking down to the bottom of myself, and what I found there was more than just myself – I found the world. That´s why that book is filled with so many references and quotations, in order to pay homage to all the others inside me.“[85]

Einerseits handelt *The Book of Memory* von der Einsamkeit und zum anderen geht es um die Gemeinschaft. Der Mensch und seine Gedanken werden durch den Austausch mit anderen Menschen geschaffen.

The Invention of Solitude besteht aus zwei Teilen: *Portrait of an Invisible Man* und *The Book of Memory*. In *Portrait of an Invisible Man* versucht Paul Auster herauszufinden, wer sein Vater wirklich war, nachdem er unerwarteter Weise an einem Herzinfarkt verstarb. Anfangs möchte er über seinen Vater schreiben, um ihn für sich präsenter zu machen. Nach und nach merkt er jedoch, dass ihm sein Vater immer mehr entgleitet und geradezu unsichtbar wird.

[84] Auster, Paul: The Book of Illusions. London; Faber and Faber 2003, S 145/146
[85] Interview mit Larry McCaffrey und Sinda Gregory in: Auster, Paul: The Art of Hunger. New York; London; Ringwood; Victoria; Toronto; Ontario; Oakland: Penguin Books 1993, S 309

Paul Auster charakterisiert seinen Vater als Mann, den niemand wirklich kannte. Sein Leben bestand aus Arbeit. Wichtig war es, Geld zu haben und sparsam zu leben. Nach der Scheidung lebte Austers Vater allein im großen Familienhaus. Er hatte zwar eine offizielle Freundin, mit der er in der Öffentlichkeit auftrat, doch stellte sich nach seinem Tod heraus, dass er noch andere Frauen hatte. Keine wusste etwas von den anderen oder wer sein Vater wirklich war, nicht einmal seine Langzeitfreundin. Auster schreibt über die Einsamkeit seines Vaters:

„Solitary. But not in the sense of being alone. Not solitary in the way Thoreau was, for example, exiling himself in order to find out where he was; not solitary in the way Jonah was, praying for deliverance in the belly of the whale. Solitary in the sense of retreat. In the sense of not having to see himself being seen by anyone else.“[86]

Auster verwendet hier wieder Thoreau und Jonas als Beispiel für seine Vorstellung von Einsamkeit. Es ist in der Einsamkeit, in der man sich selbst und damit auch anderen begegnet. Zugleich thematisiert Paul Auster das Thema Biografie. Inwieweit kann man authentisch über jemand anderen schreiben? Carsten Springer schreibt hierzu:

„“Portrait of an Invisible Man“ is dominated by the impression of failure in the attempt of describing, and trying to comprehend, the life of a person.“[87]

Auster selbst meint zu *Portrait of an Invisible Man*, es sei eher eine Reflexion über bestimmte Fragen. Als sein Vater auf so unerwarteter Weise verstarb, hatte Paul Auster das Gefühl, mit lauter unbeantworteten Fragen zurückgelassen worden zu sein.

„In the act of trying to write about him, I began to realize how problematic it is to presume to know anything about anyone else. While that piece is filled with specific details, it still seems to me not so much an attempt at biography but an exploration of how one might begin to speak about another person, and whether or not it is even possible.“[88]

The Book of Memory entstand als Reaktion auf den ersten Teil. Darin versucht Auster, seinen Platz in der Welt zu lokalisieren. Seinen Gedanken und Assoziationen nachhängend, erkennt Auster immer mehr, dass seine Rolle die eines Geschichtenerzählers aber auch die eines Vaters ist. Und so werden seine Gedanken über die Beziehung zu seinem Sohn gegen Ende hin immer häufiger, denn der Sohn

[86] Auster, Paul: The Invention of Solitude. London: Faber and Faber 1988, S 17
[87] Springer, Carsten: Crisis: The Works of Paul Auster. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang 2001, S 88
[88] Interview mit Joseph Mallia in: Auster, Paul: The Art of Hunger. New York; London; Ringwood; Victoria; Toronto; Ontario; Oakland: Penguin Books 1993, S 266

veränderte seine Position in der Welt. In diesen Reflexionen zieht er Parallelen zu anderen Künstlern und ihrer Situation als Vater, wie beispielsweise Mallarmé. Ein zentrales Werk für Auster in Bezug auf die Vater-Sohn-Beziehung in *The Invention of Solitude* ist Collodis *Pinocchio*.

4.6. Die innere und die äußere Suche als Manifestation der Identitätskrise

Den Großteil der Handlung in Austers Büchern umfasst zumeist die Suche; oder die Suche initiiert die Handlung. Anfangs führen äußere Ereignisse zu einer inneren Krise, einer Identitätskrise des Protagonisten. Diese wiederum ist der Auslöser für die Suche. Die innere Suche bei Auster manifestiert sich auch in einer äußeren Suche, wie dies beispielsweise in *Moon Palace, The Music of Chance* oder *The New York Trilogy* der Fall ist.

„The protagonist of the Auster text finds himself abandoned by others and/or in a state of isolation. It is more or less clear to him that he is in an identity crisis. He feels therefore forced to commence a search for possible solutions, or to be more precise, for models of orientation. It is here that the distinction between an inward and an outward orientation, as discussed by various psychologists, occurs in Auster´s scheme.“[89]

Diese äußere und innere Suche sind ein wesentliches Merkmal von *The New York Trilogy*. Wie der Leser am Ende erfährt, wurde die ganze Trilogie nur aus einem Grund geschrieben, nämlich um Sinn zu finden. In allen drei Romanen begeben sich die Protagonisten auf eine äußere Suche, das heißt, sie suchen einen Menschen oder beobachten einen Menschen, um dann auf eine innere Suche zurückzufallen. Sie werden auf sich selbst und die Frage nach ihrer Identität zurückgeworfen.

4.6.1. The New York Trilogy

The New York Trilogy besteht aus drei Romanen, die anmuten, Detektivgeschichten zu sein. Hier wird dem Leser suggeriert, dass es sich um eine Suche nach Antworten handelt,

[89] Springer, Carsten: Crisis: The Works of Paul Auster. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang 2001, S 28

doch genau das Gegenteil ist der Fall. Je weiter man in die Suche des Protagonisten mit hineingezogen wird, um so mehr Fragen werden aufgeworfen und bald findet sich der Leser in einer kafkaesken Umgebung wieder.

4.6.1.1. Der Doppelgänger

Der erste Roman der Trilogie ist *City of Glass.* Laut Alison Russel verweist der Titel auf Augustines *The City of God* oder *Die Stadt Gottes*,

„a neoplatonic treatise that suggests that an eternal order exists outside the realm of sense: Augustine´s work posits transcendence or, in Derrida´s terms, presence.“[90]

Zugleich signalisiert der Titel Transparenz. Der Protagonist Quinn ist auf der Suche nach Aufklärung. Die Handlung wird durch ein Missverständnis ausgelöst und somit hat wieder einmal der Zufall seine Finger im Spiel. Paul Auster erklärte in einem Interview, dass er selbst eine ähnliche Geschichte erlebte, in der jemand einen Detektiv suchte und ihn anrief. Auster überlegte sich, was geschehen hätte können, wäre er darauf eingegangen und so entstand *The City of Glass*.

Quinn wird mehrmals von einer Person angerufen und gefragt, ob er der Detektiv Paul Auster sei. Nach dem dritten Anruf gibt sich Quinn aus Neugierde als Auster aus. Quinn, der selbst Detektivromane unter dem Pseudonym William Wilson, eine Figur von Edgar Allan Poe, schreibt, schuf bereits seine eigene Detektivfigur Max Work.

Quinn versucht aufgrund des Verlustes von Frau und Kind, sein bisheriges Leben zu vergessen. Er bricht seine bisherigen Tätigkeiten als Verfasser von Gedichten, Theaterstücken, kritischen Essays und zahlreicher Übersetzungen ab und beginnt Detektivromane unter einem Pseudonym zu schreiben. Er selbst sieht sich nicht als Autor, sondern schreibt die Leistung seinem erfundenem Doppelgänger William Wilson zu, der auch der Held der gleichnamigen Doppelgängergeschichte Poes ist.

[90] Russel, Alison: Deconstructing The New York Trilogy: Paul Auster´s Anti-Detective Fiction. In: Bloom, Harold (Ed.): Bloom's Modern Critical Views. Paul Auster. Philadelphia: Chelsea House Publishers 2004, S 98

William Wilson erzählt von der schrecklichen Erinnerung an einen Doppelgänger in seiner Schulzeit. Der Besagte hat den gleichen Namen, ein ähnliches Äußeres, verhält sich wie er und wurde am selben Tag geboren. Er fühlt sich von dem Jungen eingeschüchtert und läuft eines Tages von der Schule weg. Doch auch in seiner Zeit als Student in Oxford taucht sein Doppelgänger auf und zwar genau in dem Augenblick, als er jemanden durch Betrügereien beim Kartenspiel ausnimmt. William Wilson muss fliehen und tritt eine Reise durch Europa an. Allerdings wird er auch hier immer wieder von seinem Doppelgänger heimgesucht. Der Höhepunkt findet sich in der Konfrontation Wilsons mit seinem Doppelgänger, der ihn von der Verführung einer jungen Ehefrau abhält. Wilson tötet seinen Doppelgänger mit einem Schwert. Als der Besiegte im Sterben liegt, sagt er zu Wilson, er habe sich selbst getötet.

Dieses Doppelgängertum spiegelt, laut Hammond, Poes eigenen Seelenzustand wider. *William Wilson* verkörpert die zwei Geister, die in Poe wohnten. Wilsons Doppelgänger erweist sich als dessen personifiziertes Gewissen.

„In a real sense there were two Poes. One was the literary figure, the conscientious and dedicated editor, the aspiring poet, the critic who insisted upon the highest standards in all forms of the arts and who wished to leave a permanent mark on American letters; the other was an outcast, a man who sought refuge from the intolerable pressure in opium and alcohol, a man who could be rendered incapable by a single glass of wine.“[91]

So gesehen ist, nach Hammond, *William Wilson* Poes autobiografischstes Werk, nicht zuletzt, weil Poe sehr genaue Beschreibungen seiner eigenen Kindheitserinnerungen betreffend seiner Schule wiedergibt. Zusammenfassend beschreibt Hammond *William Wilson* folgendermaßen:

„In this account of a man who continually runs away from his conscience and then at last kills him – in doing so realising he has destroyed his better self and cut himself off from union with God and man – Poe wrote one of his most revealing stories.“[92]

Dieser Zwiespalt in der Identität und auch die Identitätskrise finden sich bei Quinn wieder. Er verwendet den Namen William Wilson als Pseudonym, doch fühlt er sich dieser Figur nicht verbunden. Sie ist eine Maske, die aber zugleich seine Verbindung zu der von ihm erfundenen Detektivfigur Max Work darstellt.

[91] Hammond, J.R.: An Edgar Allan Poe Companion. A Guide to the Short Stories, Romances and Essays. London; Basingstoke: The Macmillan Press LTD. 1981, S 75
[92] Ebd.

„Because he did not consider himself to be the author of what he wrote, he did not feel responsible for it and therefore was not compelled to defend it in his heart. William Wilson, after all, was an invention, and even though he had been born within Quinn himself, he now led an independent life. Quinn treated him with deference, at times even admiration, but he never went so far as to believe, that he and William Wilson were the same man.“[93]

Work ist eigentlich derjenige, durch den Quinn noch lebt. Quinn selbst hat sich von der Umgebung abgeschottet und isoliert. Er sucht Vergessen in langen Spaziergängen durch die labyrinthartigen Straßen New Yorks.

„New York was an inexhaustible space, a labyrinth of endless steps, and no matter how far he walked, no matter how well he came to know its neighbourhoods and streets, it always left him with the feeling of being lost. Lost, not only in the city, but within himself as well. Each time he took a walk, he felt as though he were leaving himself behind, and by giving himself up to the movement of the streets, by reducing himself to a seeing eye, he was able to escape the obligation to think, and this, more than anything else, brought him a measure of peace, a salutary emptiness within. (...) On his best walks, he was able to feel that he was nowhere. And this, finally, was all he ever asked of things: to be nowhere. New York was the nowhere he had built around himself, and he realized that he had no intention of ever leaving it again.“[94]

Quinn lebt als Mensch bereits sehr isoliert. Er hat keine Freunde, keine Familie, keinen Kontakt zur Außenwelt. Allein durch William Wilson und Max Work scheint er noch am Leben zu sein. Max Work ist mehr in der Welt verankert als Quinn selbst, weshalb er immer mehr durch ihn lebt. Je weiter der Roman fortschreitet, umso mehr wird sich Quinn auflösen, um am Ende völlig zu verschwinden.

Als Quinn zum wiederholten Mal einen Anruf erhält, der eigentlich für den Detektiv Paul Auster gedacht ist, beschließt er, sich als diesen auszugeben. Sein Klient, Peter Stillmann Junior, wurde als Junge neun Jahre lang in einem dunklen Zimmer eingesperrt, ein Motiv, das stark an Caspar Hauser erinnert. Nun möchte er, dass Quinn den Vater beobachtet, aus Angst, er könnte ihm wieder etwas antun.

Als Quinn Stillmann trifft, erkennt er Parallelen zwischen sich und dem hilflosen Mann. In gewisser Hinsicht verkörpert Stillmann Quinns Doppelgänger. Wie Stillmann ist auch Quinn auf der Suche nach Ordnung und Klärung, die sich in der Suche nach dem Vater manifestiert. Stillmann wurde als kleiner Junge eingesperrt, weil sein Vater erhoffte, er

[93] Auster, Paul: The New York Trilogy. London: Faber and Faber 1992, S 5
[94] Ebd. S 3/4

würde die Ursprache sprechen, wenn er keinen Kontakt zu anderen Menschen hätte. Nicht nur konnte der Junge nicht sprechen, er wusste selbst nicht, wer er war. Wie Auster selbst in einem Interview meinte, werden wir nur durch den Kontakt zu anderen wir selbst. Nicht nur Stillmann, sondern auch Quinn fehlt die Sprache, denn er sehnt sich nach einer alles klärenden Sprache, nach Lösungen, Antworten und Strukturen. Beide, Stillmann Junior und Quinn sind Marionetten. Quinn wird zur Marionette seiner Geschichte, Stillmann zu der seines Vaters. Quinn bemerkt über Stillmanns Bewegungen: „It was like watching a marionette trying to walk without strings.“[95] Ähnliches trifft auch auf Quinn zu. So heißt es:

„Over the years Work had become very close to Quinn. Whereas William Wilson remained an abstract figure for him, Work had increasingly come to life. In the triad of selves that Quinn had become, Wilson served as a kind of ventriloquist. Quinn himself was the dummy, and Work was the animated voice that gave purpose to the enterprise. If Wilson was an illusion, he nevertheless justified the lives of the other two.“[96]

Quinn fühlt sich als Dummy. Er ist eine Puppe, die gelenkt wird, wie Stillmann, der durch seine Vergangenheit und seinen Vater gesteuert wird. Quinn und Stillmann sind Marionetten ihrer Vergangenheit und der Geschichte, in der sie immer mehr den Überblick verlieren.

„It is clear that Quinn is suffering from an acute identity diffusion. While his former „official“ personality has been reduced to a „dummy“, neither the „ventriloquist“ role of Wilson nor the „brother“ role of Work are working alternatives. Thus, the protagonist is suspended between them, with the result of not even believing in his own existence.“[97]

Weitere Doppelgängerstrukturen findet man auch bei Quinn und Stillman Senior. Quinn ist auch auf der Suche nach Einheit und Sinn. Als er Stillmann verfolgt, wird er zu dessen Schatten. Doch auch die Romanfigur Paul Auster und Quinn sind bis zu einem gewissen Zeitpunkt Doppelgänger. Quinn hatte ein glückliches Familienleben und war Autor. Als Quinn Auster besucht, wird ihm das aufgezeigt, was er einst hatte.

[95] Auster, Paul: The New York Trilogy. London: Faber and Faber 1992, S 15
[96] Ebd. S 6
[97] Springer, Carsten: Crisis: The Works of Paul Auster. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang 2001, S 97

4.6.1.2. Der Anti-Detektivroman

Intertextualität liegt auch dann vor, wenn der Autor auf unterschiedliche Genres verweist. Auster spielt oft mit den verschiedensten Gattungen, am deutlichsten wird dies vor allem in *The New York Trilogy,* hier bedient er sich des Genres der Detektivgeschichte.

Der Gebrauch des Detektivs bildet eine weitere Manifestation der Identitätskrise. Die ursprüngliche Detektivgeschichte nach Poe spiegelt eine Welt der Vernunft und der Fakten wider, in der nur Gut oder Böse, aber keine Grauzonen zwischen den beiden Extremen existieren. Auster verweist durch Quinn auf diese Welt, wenn jener in sein rotes Notizbuch einträgt:

„And yet, what is it that Dupin says in Poe? "An identification of the reasoner´s intellect with that of his opponent." But here it would apply to Stillmann senior. Which is probably even worse."[98]

Quinn sucht Rat bei den bekannten Detektiven, in der Hoffnung, seine Realität könnte sich einfach entschlüsseln lassen. Auster spielt hier mit der Lesererwartung, wenn er seine Geschichte als Detektivroman verkleidet. Man ist versucht, sich eine Lösung zu erwarten, in der der Protagonist das Verwirrspiel entziffert. Stattdessen werden Quinn und dem Leser immer mehr vor Augen geführt, dass es keine absolute Wahrheit gibt, weil alles relativ ist und Zeichen unterschiedlich gedeutet werden können.

In ihrem Werk *The New York Trilogy: Whodunit?* beschreibt Anne Holzapfel die Romane von *The New York Trilogy* als Anti–Detektivromane. Holzapfel stellt zuerst Poes Konzept als Ursprung der Detektivromane vor. Poes Erzählungen gehen von einem positivistischen Weltbild aus, in dem alles lösbar ist. Die Geschichte wird von einem anonymen Erzähler wiedergegeben, allein die Lösung wird aus der Sicht des Detektivs erzählt. Es finden sich vier Gruppen von Charakteren in Poes Geschichten: das Opfer, der Schuldige, der Detektiv und Personen, die eine Verbindung zum Fall haben, ihn aber nicht lösen können. Es gibt keine persönliche Bindung zwischen Detektiv und Opfer, auch sind keine persönlichen Reflexionen oder philosophischen Betrachtungen in klassischen Detektivgeschichten zu finden.

[98] Auster, Paul: The New York Trilogy. London: Faber and Faber 1992, S 40

Zu Beginn der Geschichte wird der Detektiv von der Nachricht des Mordes in seinem abgeschiedenen Zufluchtsort gestört. Die Geschichten sind meist zyklisch angelegt.

„In conclusion it must be mentioned that the classical formula´s structure is circular. Order, good and rationality are being replaced by chaos, evil and irrationality. At the end of the novel goodness and order are restored by the detective.“[99]

Poes Detektiv ist kompetent in seinem Fach. Dupin, der Detektiv in *The Murders in the Rue Morgue, The Mystery of Marie Roget, The Pit and the Pendulum* und *The Purloined Letter* ist der Inbegriff des Meisterdetektivs. Er wird von der Vernunft und seiner Intuition, mit denen er jeden noch so schwierigen Fall löst, gelenkt. Er repräsentiert das Gute, den Anstand und die Moral.

„The core “evil” that fuels Poe´s tales of violence is counterpointed in Dupin´s effort to bring justice to play upon criminal endeavors. Dupin represents the balancing authority against the principles of violence and mayhem found throughout Poe´s fictional universe.“[100]

Der Detektiv schafft Ordnung. Die Welt des Detektivromans ist reduziert auf einfache Oppositionen.

„It is the conflict of rationality and irrationality. (...) The detective´s rationality is counterpoint to the culprits irrationality. Finally, the inner/outer, the order/chaos, the good/evil, and the rational/irrational concentrate on two important characters and their actions.“[101]

Als Reaktion auf die klassischen Detektivromane entstanden die sogenannten “hard-boiled” Detektivromane der amerikanischen Schule. Laut dieser war die klassische Formel zu artifiziell und ignorierte die komplexe Realität. Autoren wie Raymond Chandler oder Dashiell Hammett begründeten dieses neue Genre. Sie adaptierten den Detektivroman an das städtische Leben von Amerika in den 1920er Jahren. Anders als im klassischen Detektivroman wird nicht immer der Sieg des Guten über das Böse, des Rationalen über das Irrationale propagiert. Vielmehr handelt es sich um eine Wahrheitssuche.

[99] Holzapfel, Anne M.: The New York Trilogy: Whodunit? Tracking the Structure of Paul Auster´s Anti-Detective Novels. Frankfurt/Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Peter Lang 1996, S 17
[100] Magistrale, Tony: Student Companion to Edgar Allan Poe. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press 2001, S 104
[101] Holzapfel, Anne M.: The New York Trilogy: Whodunit? Tracking the Structure of Paul Auster´s Anti-Detective Novels. Frankfurt/Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Peter Lang 1996, S 16

„The process of detection becomes a quest for truth and now includes the formerly excluded complexities of life itself. (...), the quest for truth includes a social and moral message. This message is also connected with the story´s treatment regarding good and evil. The hard-boiled novel substitutes the clear-cut separation from earlier classical novels for a more realistic concept. In the hard-boiled novel, evil is inherent to society itself.“[102]

Der „hard-boiled novel“ ist in den amerikanischen Großstädten platziert, in denen sich ausreichend Gelegenheiten für Korruption und Verbrechen finden. Der neue Detektiv wird nun als „private eye” bezeichnet, der sich als Antiheld erweist und mit seinem Vorgänger nur mehr wenig gemeinsam hat. Anne Holzapfel schreibt hierzu:

„In accordance with the strive for more realism, the American authors designed this character in such a way that he is not spared the adversities of life. The most striking characteristics of the hard-boiled detective are his resistance towards physical harm and his distinctive sense of morals and honour which lies beneath the tough guy surface.“[103]

Der Privatdetektiv erweist sich als ein ehrenhafter Mann mit Moral in einer Gesellschaft voller Korruption und Verbrechen. Durch sein Misstrauen gegenüber der Gesellschaft nimmt der Privatdetektiv eine Außenseiterposition ein. Im Gegensatz zum klassischen Detektiv wird er sehr wohl emotional in den Fall verwickelt. Oftmals war das Opfer ein Freund des Privatdetektivs.

Auster verweist in Form eines Anti-Detektivromans auf beide oben genannten Genres. Holzapfel beschreibt diesen folgendermaßen:

„The anti-detective novel is, as the term implies, not a detective novel in the true sense of the meaning. It is rather a parody of the genre, toying with the reader´s expectations and conventions of detective novels.“ [104]

Gewissheiten, die der Leser des herkömmlichen Detektivromans hatte, finden sich hier nicht mehr, der Autor spielt mit den falschen Erwartungen des Lesers. Der Anti-Detektivroman entsteht in einer Zeit, in der es keine absolute Wahrheit mehr gibt. Er basiert auf der Dekonstruktion der bisherigen Romanform. Der Autor des Anti-Detektivromans verwendet typische Elemente des Detektivromans, um diese dann zu unterwandern und dessen positivistische Form zu parodieren.

[102] Holzapfel, Anne M.: The New York Trilogy: Whodunit? Tracking the Structure of Paul Auster´s Anti-Detective Novels. Frankfurt/Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Peter Lang 1996, S 19
[103] Ebd.
[104] Ebd. S 23

In *City of Glass* verweist Auster auch auf *Don Quijote* von Cervantes, der ein ähnliches Ziel verfolgt. So schreibt Cervantes über einen Leser von Ritterromanen, der selbst gerne Ritter sein möchte und umherwandert, um die Abenteuer eines Ritters zu erleben. Cervantes parodiert mithilfe seines eigensinnigen Möchtegernritters die damals heiß begehrten Ritterromane.

Die zyklische Struktur des Detektivromans wird im Antidetektivroman aufgebrochen. Der Leser gelangt am Ende zu keiner, die Ordnung wiederherstellenden, Auflösung. Der Aufbau des Anti-Detektivromans gleicht einem aufgebrochenen Kreis, einem Labyrinth, so Holzapfel. Der Autor verwendet Verdopplungen und labyrinthartige Strukturen. Der Leser geht nun selbst durch diese komplizierten Verästelungen, um einen Sinn zu erkennen. Er muss feststellen, dass gewöhnliche Logik dazu nicht ausreicht.

„The readers themselves, in their attempts to give meaning to the text, cannot avoid repetitions, doublings, mirror images and labyrinths. In order to attain meaning, they, like the detective, have to learn to read the signs on another level. Anti-detective novels are also self-reflexive (...).“[105]

The New York Trilogy ist dieser Erklärung nach dem Genre eines Anti-Detektivromans zuzuordnen. *City of Glass* beginnt wie ein „hard-boiled novel“. Quinn ist der Anti-Held, der an seinem Leben leidet. Er gibt sich als Detektiv aus, trifft in Form von Virginia Stillmann auf den stereotypisierten weiblichen Charakter (eine Frau mit Rundungen und rotem Lippenstift), und sucht den Fall mithilfe Dupins Erfahrungen zu lösen. Auch die Platzierung des Geschehens in New York als amerikanische Großstadt verweist auf den „hard-boiled novel“.

Anders als in herkömmlichen Detektivromanen beginnt Quinns Fall nicht mit einem Mord, sondern es geht um das Verhindern eines Verbrechens. Zudem ist Quinn kein echter Detektiv, er orientiert sich an Poe und an dem von ihm selbst geschaffenen Max Work. Er sammelt Informationen über Stillmann, die sich als unnütz erweisen und missinterpretiert Zeichen. Auf diese Weise treiben ihn die Fakten immer weiter von der Lösung weg.

„In *City of Glass*, all clues have lost their order-oriented function, thus steering the novel towards its non-solution.“[106]

[105] Holzapfel, Anne M.: The New York Trilogy: Whodunit? Tracking the Structure of Paul Auster´s Anti-Detective Novels. Frankfurt/Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Peter Lang 1996, S 25
[106] Ebd. S 31

Auch *Ghosts* beginnt wie ein hard-boiled detective novel. Blue wird als zäher Privatdetektiv vorgestellt, der in Augenblicken der Langeweile nicht seine Verlobte anrufen möchte, weil er sonst schwach erscheint. Seine Charakterbeschreibungen, wie „This is pehaps his greatest talent: not that he does not despair, but that he never despairs for very long", oder „It might be better to stand alone than to depend on anyone else"[107] sind, laut Holzapfel, eine Anspielung auf die Helden von Hammett oder Chandler.

Auch das schäbige Büro, in dem Blue seinen Klienten White empfängt, erinnert an die „hard-boiled novels". Wieder finden wir uns in einer Großstadt. Blue muss bloß einen Mann namens Black überwachen und wöchentlich Berichte liefern. Alles erscheint einfach und klar. Es gibt einen Detektiv und einen Verdächtigen. Blue muss den Mann beschatten, die Erzählung verläuft wie ein Detektivroman. Die Situation stellt sich jedoch, wie nicht anders erwartet, als komplexer heraus und Blue fällt nach und nach auf sich selbst zurück. Wie in *City of Glass* wird klar, dass es nicht um den Fall geht und dass es einen Fall im herkömmlichen Sinn überhaupt nicht gibt.

In *The Locked Room* gibt es nur wenige Elemente eines Detektivromans. Der Erzähler ist auf der Suche nach seinem Jugendfreund Fanshawe. Als Teil von *The New York Trilogy* wird auch von diesem Roman angenommen, er sei ein Detektivroman, so Holzapfel. Der Protagonist ist der Icherzähler, der einem Privatdetektiv von „hard-boiled" Detektivromanen gleicht, da er persönlich in den Fall involviert ist.

Der Erzähler erhält einen Brief von der Frau seines Jugendfreundes Fanshawe. Darin informiert sie ihn, dass Fanshawe seit sechs Monaten vermisst wird. Sophie, Fanshawes Frau, ist sich sicher, er wird nicht wieder kommen. Nach dem Versagen der Polizei versucht nun der Icherzähler Fanshawe zu finden. Diese Struktur wird auch gern in Detektivromanen benutzt. Weitere Merkmale, die auf einen Detektivroman hinweisen, sind, laut Holzapfel, der Gebrauch von Ausdrücken wie „clue", „evidence" oder

[107] Auster, Paul: The New York Trilogy. London: Faber and Faber 1992, S 157. Vgl. Holzapfel, Anne M.: The New York Trilogy: Whodunit? Tracking the Structure of Paul Auster´s Anti-Detective Novels. Frankfurt/Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Peter Lang 1996, S 57

„confesssion“,[108] zudem bezeichnet sich der Erzähler selbst als Detektiv: „I was a detective, after all, and my job was to hunt for clues.“[109]

In einem Interview mit Joseph Mallia beschreibt Paul Auster den Detektiv als Wahrheitsfinder, als jemanden, den der Leser leicht versteht. Auster meint:

„He´s the seeker of truth, the problem-solver, the one who tries to figure things out. But what if, in the course of trying to figure it out, you just unveil more mysteries? I suppose that´s what happens in the books.“[110]

Auster sagt weiters, dass wir in einer Welt leben, in der wir vieles nicht verstehen, also ist auch sie oft ein Mysterium für uns. In seinem Buch werden die Menschen nun direkt mit diesen Mysterien konfrontiert. Zwar sind die Situationen vielleicht nicht realistisch, aber „they might follow some realistic psychology“.[111] Auf jeden Fall handelt es sich um Dinge, die wir fühlen aber nicht verstehen können, so Auster.

Der Detektivroman verweist im Normalfall auf Lösungen. Paul Auster bedient sich dieses Genres, um genau das Gegenteil zu bewirken. Die Suche nach der Lösung eines äußeren Falls wird zur Suche nach der Identität der Protagonisten, die sich immer mehr in der Großstadt auflösen, allein der Icherzähler von *The Locked Room* bleibt am Ende als einzig greifbare Person übrig, oder lösen sich Quinn und Blue auf, um sich dann in ihm zu vereinigen, der ja behauptet, die anderen Romane geschrieben zu haben, um sich Klarheit zu verschaffen, um zu verstehen?

4.6.1.3. Sprache und Räume als Verkörperung der Isolation

Der Detektivroman, der Quinn helfen soll, seine Orientierung zu finden, kann ihm nicht helfen. Quinn wird bewusst, dass er sich nicht in einer Welt mit eindeutigen Antworten befindet. Alle bisherigen Konstanten in Quinns Fall lösen sich nach und nach auf. Er verliert Stillmann Senior aus den Augen, später kann er dann auch seine Klienten nicht

[108] Auster, Paul: The New York Trilogy. London: Faber and Faber 1992, S 157. Vgl. Holzapfel, Anne M., S 81
[109] Auster, Paul: The New York Trilogy. London: Faber and Faber 1992, S 282
[110] Interview mit Joseph Mallia in: Auster, Paul: The Art of Hunger. New York; London; Ringwood; Victoria; Toronto; Ontario; Oakland: Penguin Books 1993, S 270
[111] Ebd.

mehr erreichen. Als neues Orientierungsmodell führt Auster nun die Arbeit des Schriftstellers ein, wie Springer feststellt.

„Auster now shows that another model for orientation is at Quinn´s disposal, that of the writer´s work. The role of the writer as the person who describes events promises control over the confusing experiences of everyday life. In the ideal case, writing helps the author find explanations which are relevant both to himself and his social environment.“[112]

Quinn kauft sich ein rotes Notizbuch, um seine Gedanken zu ordnen. Das erste Mal seit Langem verwendet er seine eigenen Initialen. Auf seinen Verfolgungen von Stillmann Senior macht er sich Notizen. Stillmann ist auf der Suche nach der einheitlichen Sprache, in der sich Signifikat und Signifikante decken. Er ist bestrebt, die ursprüngliche Bedeutung der Wörter herauszufinden. Springer schreibt hierzu:

„Auster uses the character Stillmann sen. to mark logocentrism as the illusion of a mentally ill person. In postmodern times the split of signifier and signified appears as complete and irreversible.“[113]

Diese Ausführungen über die Sprache verweisen stark auf Derrida und seine Ansichten über Zeichen. Laut Derrida sind Zeichen vollkommen arbiträr und werden nur durch ihre Unterschiede zu anderen Zeichen definiert.

Alison Russel beschreibt in *Deconstructing The New York Trilogy: Paul Auster´s Anti-Detective Fiction* die *New York Trilogy* als Dekonstruktion herkömmlicher Elemente des Detektivromans, die in einer linguistischen Untersuchung der Natur, Funktion und Bedeutung von Sprache mündet.[114]

„By denying conventional expectations of fiction - linear movement, realistic representation, and closure - Auster´s novels also deconstruct logocentrism, a primary subject of Derrida´s subversions. Logocentrism, the term applied to uses and theories of language grounded in the metaphysics of presence, is the „crime“ that Auster investigates in *The New York Trilogy*.“[115]

Stillmanns Suche nach Einheit und Logozentrismus kontrastiert immer mehr Quinns Fragmentierung und Auflösung. Quinn kann seine eigenen Notizen nicht mehr lesen. Er

[112] Springer, Carsten: Crisis: The Works of Paul Auster. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang 2001, S 99
[113] Ebd. S 100
[114] Vgl. Russel, Alison: Deconstructing The New York Trilogy: Paul Auster´s Anti-Detective Fiction. In: Bloom, Harold (Hg.): Bloom's Modern Critical Views. Paul Auster. Philadelphia: Chelsea House Publishers 2004, S 98
[115] Vgl. Ebd.

befindet sich in einer Identitäts- und Sprachverwirrung. Als Stillmann verschwindet, ist er völlig orientierungslos und sucht Paul Auster auf, von dem er annimmt, dass er der richtige Detektiv ist. Allerdings stellt sich heraus, dass Auster kein Detektiv ist. Der gesamte Fall löst sich im Nichts auf. Es gibt weder Klienten, noch einen Verdächtigen, noch einen richtigen Detektiv. Auster präsentiert nun dem Leser und Quinn Cervantes´ *Don Quijote* und die Frage nach der Autorschaft.

„"Auster´s" metafictional interpretation of the authorship question in Miguel de Cervantes Saavedra´s *Don Quixote* allows the conclusion that the action of *City of Glass*, like that of Cervantes´novel, is supposed to be understood as essentially an entertaining game of hide and seek with the author."[116]

Quinn, dessen Initialen denen von Don Quijote gleichen, und der von einem Michael Saavedra als Detektiv empfohlen wurde, steht demnach für den Autor. Denn laut der Romanfigur „Auster", versteckt sich hinter der Figur des Don Quijote Cervantes, der auch Cid Hamete Benengeli ist. Demnach ist der wahre Paul Auster in Quinn und der Figur Paul Auster zu finden, „who are both more or less distorted self-portraits".[117]

Indem Auster Don Quijote als Fiktion bezeichnet, stellt er auf metafiktionaler Ebene Quinn in Frage. So erklärt Auster, Cervantes muss das Buch als wahre Geschichte von Cid Benengeli verkaufen, damit es glaubwürdiger erscheint.

„Exactly. Because the book after all is an attack on the dangers of the make-believe. He couldn´t very well offer a work of the imagination to do that, could he? He had to claim it was real. (...) In any case, since the book is supposed to be real, it follows that the story has to be written by an eyewitness to the events that take place in it. But Cid Hamete, the acknowledged author, never makes an appearance. Not once does he claim to be present at what happens. So, my question is this: who is Cid Hamete Benengeli?"[118]

Ghosts, der zweite Roman von *The New York Trilogy*, beginnt als das Skelett eines Detektivromans. Laut Varvogli ist *Ghosts*

„a slimmed down version of City of Glass, as the same questions concerning solitude, language, and the search for one´s identity recur."[119]

[116] Springer, Carsten: Crisis: The Works of Paul Auster. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang 2001, S 102
[117] Ebd.
[118] Auster, Paul: The New York Trilogy. London: Faber and Faber 1992, S 98
[119] Varvogli, Aliki: The World that is the Book. Paul Auster´s Fiction. Liverpool: Liverpool University Press 2001, S 43

Ein Detektiv namens Blue wird angeheuert, um für einen Mr. White einen Mann namens Black zu beobachten. Später stellt sich heraus, dass Black und White dieselbe Person sind. Weiters erfährt man, dass Blue genauso von Black beobachtet wird. Der Protagonist wird also auf sein Ich und die Einsamkeit zurückgeworfen.

Wir befinden uns wieder in New York im Jahre 1947. Blue zieht in das Appartment gegenüber von Black ein, um diesen zu beobachten. Black sitzt die meiste Zeit an seinem Schreibtisch, liest und macht Notizen. Als Blue erkennt, dass Black *Walden* von Henry David Thoreau liest, besorgt er sich ein Exemplar des Buches. In *Walden* beschreibt Thoreau, wie bereits erwähnt, seinen zweijährigen Rückzug in den Wald und den „Waldenpond". In dieser Zeit studierte er die Natur, las und schrieb seine Beobachtungen und Gedanken nieder. Nach Varvogli verkörpert *Walden* einen Mythos. Hierbei handelt es sich um eine Art der Selbsterneuerung durch den Rückzug aus der Gesellschaft. Nach einer Zeit der Isolation, der Disziplin und der Armut kehrt ein geeinter Mensch zurück. Varvogli ist der Auffassung, dass Paul Auster einige Themen von *Walden* in anderer Form in *Ghosts* einarbeitet.

„The figure of the ascetic who withdraws from society to contemplate and write in an attempt to reach a higher truth is here replaced by another „mythical" figure, one which belongs to the realm of popular culture, namely the hard-boiled detective who lives in a corrupt urban environment and confronts mysteries he is called upon to decipher. The cherished myth of the self-reliant man, who finds peace, knowledge and replenishment in solitude, in nature, and in a spartian lifestyle, is denied to Auster´s characters."[120]

Paul Auster spricht in dem Interview mit Joseph Mallia auch über die Präsenz von Thoreau in *Ghosts*. So meint er zu *Walden*:

"In *Ghosts*, the spirit of Thoreau is dominant – another kind of passionate excess. The idea of living a solitary life, of living with a kind of monastic intensity – and all the dangers that entails. Walden Pond in the heart of the city. In his *American Notebook*, Hawthorne wrote an extrordinary and luminous sentence about Thoreau that has never left me. „I think he means to live like an Indian among us." That sums up the project better than anything else I´ve read. The determination to reject everyday American life, to go against the grain, to discover a more solid foundation for oneself."[121]

Bei Auster finden wir eine Reduktion in der Erzählstruktur. Auf diese Weise werden das Innenleben, die Emotionen und die Orientierungslosigkeit der Charaktere reflektiert. Der Detektiv als Beobachter und Wahrheitsfinder ist auch hier wieder der Verlorene.

[120] Varvogli, Aliki: The World that is the Book. Paul Auster´s Fiction. Liverpool: Liverpool University Press 2001, S 43
[121] Interview mit Joseph Mallia in: Auster, Paul: The Art of Hunger. New York; London; Ringwood; Victoria; Toronto; Ontario; S 271

Blue, der Prototyp eines „hard-boiled“ Detektivs, verlässt sich gerne auf Fakten und seinen Verstand. Thoreau sammelte in *Walden* in gewisser Hinsicht auch Fakten. Er beobachtete die Natur und schrieb alles detailliert nieder. Er ging jedoch davon aus, dass es noch etwas Wichtigeres hinter den äußeren Tatsachen zu entdecken gibt. Varvogli zeigt auf, wie Blue dieses Bild kontrastiert. Blue verlässt sich gerne auf das Augenscheinliche, ohne etwas zu hinterfragen. Auch die Einsamkeit und die damit verbundene Reflexion, die in *Walden* beschrieben werden, sind neu für Blue.

„Until now, Blue has not had much chance for sitting still, and this new idleness has left him at something of a loss. For the first time in his life, he finds that he has been thrown back on himself, with nothing to grab hold of, nothing to distinguish one moment from the next. He has never given much thought to the world inside him, and though he always knew it was there, it has remained an unknown quantity, unexplored and therefore dark, even to himself. He has moved rapidly along the surface of things for as long as he can remember, fixing his attention on these surfaces only in order to perceive them, sizing up one and then passing on to the next, and he has always taken pleasure in the world as such, asking no more of things than that they be there.“[122]

In gewisser Hinsicht erinnert die Beschreibung an Austers Darstellung von seinem Vater in *The Invention of Solitude*. Blue wird also durch diesen Fall in eine *Walden*-ähnliche Situation geworfen. Er muss mit sich selbst und seiner Isolation zurechtkommen.

„Die Gleichsetzung der beiden Texte (*Walden* und *Ghosts*) deutet darauf hin, dass Blue unfreiwillig wiederholt, was Thoreau ganz bewusst unternimmt: den Rückzug in die Einsamkeit und Selbstreflexivität.“[123]

Als Blue seinen ersten Bericht schreiben soll, erkennt er, wie schwierig es ist, die richtigen Worte zu finden. Manche Worte scheinen die Tatsachen eher zu verklären als zu verdeutlichen.

„For the first time in his experienc of writing reports, he discovers that words do not necessarily work, that it is possible for them to obscure the things they are trying to say.“[124]

Blue kann nicht begreifen, worum es geht. Er versucht Geschichten mit Black zu verbinden, die ihm helfen würden, den Fall zu verstehen. Er kann sich aber nicht auf die Fakten und die Worte verlassen. Er kann nur mehr sagen, worum es in dem Fall nicht geht.

[122] Auster, Paul: The New York Trilogy. London: Faber and Faber 1992, S 143
[123] Klepper, Martin: Pynchon, Auster, DeLillo. Die amerikanische Postmoderne zwischen Spiel und Rekonstruktion. Frankfurt/Main; New York: Campus Verlag 1996, S 274
[124] Auster, Paul: The New York Trilogy. London: Faber and Faber 1992, S 147/148

Im Laufe des Romans schlittert Blue, genau wie Quinn, mitten in New York immer mehr in die Isolation. Zum einen verkörpert *Walden* eine Form dieser Abgeschiedenheit, zum anderen verweist Auster auch auf Hawthornes *Wakefield*.

Als Blue White einmal auf der Straße anspricht, erzählt ihm jener die Geschichte von Wakefield. Wakefield erklärt seiner Frau, er müsse für eine Woche auf eine Geschäftsreise fahren, und zieht ohne ihr Wissen in ein naheliegendes Appartment. Irgendwie schafft er es nicht, nach Hause zu gehen, obgleich er seine Frau immer beobachtet. Eines Tages streift er sogar ihren Arm auf der Straße, doch sie erkennt ihn nicht. Erst nach zwanzig Jahren kehrt er nach Hause zurück.

Blue hat auch keinen Kontakt mehr zu seiner Verlobten. Anfangs möchte er sie nicht anrufen, weil er nicht schwach wirken möchte. Nach einigen Monaten, er hatte seine Verlobte in der Zwischenzeit immer noch nicht kontaktiert, sieht er sie am Arm eines anderen Mannes. Er gibt sich ihr, anders als Wakefield, zu erkennen, doch diese beginnt mit den Fäusten auf ihn einzuschlagen. Blue muss selbst eingestehen, dass sie sich vermutlich die größten Sorgen gemacht hatte, zumal er hätte tot sein können.

Wakefield verkörpert auch das Bild der Stadt, das Auster in seiner *New York Trilogy* beschreibt. In einer Passage in *Wakefield* filtert Hawthorne die Essenz der Geschichte heraus:

„Amid the seeming confusion of our mysterious world, individuals are so nicely adjusted to a system, and systems to one another, and to a whole, that by stepping aside for a moment, a man exposes himself to a fearful risk of losing his place forever. Like Wakefield, he may become, as it were, the Outcast of the Universe.“[125]

Alle Charaktere von *The New York Trilogy* können als „Outcasts” bezeichnet werden. Sie laufen durch die Straßen und leben immer isolierter am Rande der Gesellschaft. So zitiert Quinn in *City of Glass* Baudelaire:

„Baudelaire: Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas. In other words: It seems to me that I will always be happy in the place where I am not. Or, more bluntly: Wherever I am not is the place where I am myself. Or else, taking the bull by the horns: Anywhere out of the world.“[126]

[125] Hawthorne, Nathaniel: Wakefield. In: Cowley, Malcom (Hg.): The Portable Hawthorne. New York: The Viking Press 1948, S 147
[126] Auster, Paul: The New York Trilogy. London: Faber and Faber 1992, S 110

Quinn kann keine Verbindung zur Welt herstellen. Inmitten seiner Identitätskrise ist er völlig orientierungslos. Er vermag es nicht eine sinnvolle Verbindung zwischen seinem Inneren und der Welt herzustellen, so Brown. In den Straßen von New York versucht Quinn, vor sich selbst zu fliehen.

„On the streets, Quinn achieves some respite from his isolation amongst the crowds, and a place where, paradoxically, he can lose rather than find himself. Once on the streets, Quinn is alienated by the complexity and intensity of his metropolitan experiences, and by his feelings of insignificance. His urban wanderings reveal the extent to which he has become dislocated from the texture of everday life.“[127]

Auch Blue ist getrennt von der um ihn liegenden Gesellschaft. Seine Welt wird auf ein Zimmer reduziert, von dem aus er Black beobachten soll. Sein ganzes Leben dreht sich um Black, doch dieser gibt ihm kein Material, um die Leere zu füllen. Die äußere Isolation wird somit zu einer inneren. Jedes Mal, wenn er nun an seine Verlobte denkt, überkommt ihn das Gefühl des Verlorenseins. Er erkennt, dass seine Position inmitten der Menschen sich als völlig entfernt von diesen erweist.

Auch in *The Locked Room* wird diese Isolation mitten in der Gesellschaft dargestellt. Fanshawe war immer schon ein Außenstehender. Durch sein Einzelgängertum hatte er eine besondere Fähigkeit, Situationen und Ereignisse auf andere Weise zu betrachten, die ihn als späteren Schriftsteller auszeichnete.

„The quality of the self-imposed urban exile that Quinn and Blue experience is invoked in “The Locked Room” as a part of what it means to become a writer, and the conditions of possibility for writing. Fanshawe´s personality, since adolescence, has marked him out as a writer.“[128]

Der Erzähler lebt hier ebenfalls völlig isoliert. Man erfährt, außer von Sophie und Fanshawe, nichts von einer Familie oder Freunden. Er ist der Einzelgänger, der versucht die Welt zu entschlüsseln und erst als er akzeptiert, dass nicht alles nach seinen Vorstellungen zu entwirren ist, und loslässt, kann er leben.

„The three central characters of this novel all find themselves, through stubborn application to their task regardless of the consequences, occupying a physically and socially marginal space.“[129]

[127] Brown, Mark: Paul Auster. Manchester; New York: Manchester University Press 2007, S 35
[128] Ebd.
[129] Ebd.

Im letzten Teil der *New York Trilogy*, *The Locked Room*, werden alle drei Geschichten miteinander verbunden. Zum einen erklärt der Erzähler, er sei der Verfasser der ersten beiden Geschichten, zum anderen tauchen immer wieder Namen, wie Henry Dark, Quinn oder Stillmann auf.

Fanshawe, der Name des Jugendfreundes, den der Erzähler zu finden hofft, ist auch der Titel von Hawthornes erstem Roman. Auster erzählt in seinem Interview mit Joseph Mallia:

„In *The Locked Room*, by the way, the name Fanshawe is a direct referent to Hawthorne. *Fanshawe* was the title of Hawthorne´s first novel. He wrote it when he was very young, and not long after it was published, he turned against it in revulsion and tried to destroy every copy he could get his hands on. Fortunately, a few of them survived... ."[130]

Fanshawe beschäftigt sich unter anderem auch mit der Beziehung zweier Freunde. In *The Locked Room* wird der Erzähler von Sophie, der Frau seines Jugendfreundes nach dessen Verschwinden kontaktiert. Fanshawe konnte bis jetzt nicht aufgefunden werden. Allein aus Interesse an Sophie will der Protagonist helfen. Er wird immer mehr in die Welt seines Jugendfreundes hineingezogen. Fanshawes Leben wird am Ende zu seinem eigenen. Er heiratet Sophie, adoptiert Fanshawes Sohn und veröffentlicht Fanshawes Bücher.

Der Erzähler fragt sich immer mehr, nach dem Grund für Fanshawes Verschwinden und bemüht sich um Antworten. Die Suche nach Fanshawe wird allmählich zur Obsession. Dieser Aspekt des Unerklärbaren ist es auch, den Hawthorne in seinen Geschichten, wie beispielsweise in *Wakefield*, aufzeigt, erklärt Aliki Varvogli. So wird zwar in *Wakefield* beschrieben, was vorgefallen ist, doch erfährt man nicht, warum der Mann das Bedürfnis hatte, wegzugehen. Varvogli meint weiters, dass es sich hierbei um zwei Merkmale Hawthornes handelt. Zum einen thematisieren Hawthornes Werke die seltsamen Vorfälle im realen Leben, die sich nicht erklären lassen, zum anderen behandeln sie das Motiv der Abwesenheit.[131]

„By choosing to tell a story which is so mysterious that it defies explanation, Hawthorne builds his story on abscence; "Wakefield" is the story of Wakefields absence from his

[130] Interview mit Joseph Mallia in: Auster, Paul: The Art of Hunger. New York; London; Ringwood; Victoria; Toronto; Ontario; Oakland: Penguin Books 1993, S 273
[131] Vgl. Varvogli, Aliki: The World that is the Book. Paul Auster´s Fiction. Liverpool: Liverpool University Press 2001, S 53

own life, or rather, more than the story of Wakefield, it is the story about the failure to write about Wakefield.“[132]

Der Erzähler versucht zwar eine Verbindung zu Fanshawe herzustellen, doch es gelingt ihm nicht. Er will diese Tatsache jedoch nicht erkennen, und wehrt er sich gegen das Beenden der Biografie, bis die Suche beinahe ihn und sein Leben zerstört. Varvogli sieht das Aufzeigen dieses Unvermögens zu sehen auch als Hinweis auf Hawthornes Ansicht über den Schriftsteller.

„Unlike Emerson or Thoreau, Hawthorne did not believe that the writer was the all-seer, the one capable of discovering the truth and making it known to the rest of the world. His was a vision of embracing those aspects of life which he felt were destined to remain mysterious and inaccessible.“[133]

In *The Locked Room* zeigt Auster auch auf, dass der Autor nicht die Autorität hat. Es geht um das Unvermögen, über Fanshawe zu schreiben. Während des ganzen Romans bekommt der Erzähler Fanshawe nicht zu Gesicht, nicht einmal am Ende, als er ihn trifft. Fanshawe versteckt sich in einem versperrten Zimmer und spricht mit ihm durch die verschlossene Tür.

Laut Richard F. Patterson ist *Wakefield* die paratextuelle Version von allen drei Romanen von *The New York Trilogy*. In jeder der drei Geschichten verschwindet die zentrale Figur aus seinem bisherigen Leben, Quinn in *City of Glass*, Blue in *Ghosts* und Fanshawe in *The Locked Room.*[134]

Auch in *Oracle Night* kann man Elemente finden, die Parallelen zu *Wakefield* und dem Heraustreten aus dem bisherigen Leben aufweisen. Vielmehr noch dreht es sich in dem Roman aber um eine Geschichte aus Dashiell Hammetts *The Maltese Falcon,* die Sam Spade Brigid O´Shaughnessy erzählt. Diese Erzählung handelt von einem Mann namens Charles Flitcraft, der nach einem todesnahen Erlebnis beschließt, sein Leben zu ändern, und einfach fortgeht. Er verlässt seine Familie und legt sich ein vollkommen neues Leben mit einer neuen Identität zu. Als Flitcrafts Frau jedoch von ihm hört, will sie, anders als bei Wakefield, nicht mehr mit ihm zusammenleben. Die beiden werden geschieden.

[132] Varvogli, Aliki: The World that is the Book. Paul Auster´s Fiction. Liverpool: Liverpool University Press 2001, S 53
[133] Ebd.
[134] Vgl. Patteson, Richard F.: The Teller´s Tale: Text and Paratext in Paul Auster´s *Oracle Night*. In: Critique Vol. 49, N.2 2008, S 119

Sowohl in *Wakefield* als auch in Flitcrafts Geschichte wird ein gewohntes Leben gegen etwas Neues, Unbekanntes eingetauscht. Der Charakter tritt, wie Hawthorne schreibt, neben sein bisheriges Leben. Diese Erzählung aus *The Maltese Falcon* wird zu einem Auslöser für eine Geschichte Orrs, dem Protagonisten von *Oracle Night*.

In *Oracle Night* wacht Sidney Orr eines Tages aus einem Koma auf, ein Unfall hatte ihn beinahe das Leben gekostet. Es finden sich mehrere Erzählebenen im Roman. Die unmittelbare Geschichte handelt von Orr und der Beziehung zu seiner Frau Grace und seinem Freund John Trause. Hier fällt wieder auf, dass es sich bei Trause um ein Anagramm von Auster handelt. Auf einer weiteren Ebene verfasst Orr eine eigene Erzählung, die er in Anlehnung an die Geschichte Flitcrafts schreibt: Nick Bowen arbeitet als Lektor für einen New Yorker Verlag. Eines Abends, als Nick Briefe aufgibt, wird er beinahe von einem herabfallenden Wasserspeier erschlagen. Dieses todesnahe Erlebnis verleitet ihn dazu, sein Leben zu ändern. Nick fährt zum Flughafen und setzt sich in das nächstbeste Flugzeug. Der Flug geht nach Kansas City. Ohne seiner Frau Bescheid zu geben, beendet Nick Bowen einfach ihr gemeinsames Leben, um ein vollkommen neues zu beginnen.

„Bowen was Flitcraft, and Flitcraft had done the same thing to his own wife in Hammett´s novel.“[135]

In Kansas City hilft ihm der Taxifahrer Ed Victory, der ihm einen Job in seinem Archiv, dem „Bureau of Historical Preservation” gibt. Bei diesem Büro handelt es sich um ein unterirdisches Archiv in einer heruntergekommenen Gegend nahe dem Fluss.

Das „Bureau of Historical Preservation“ sammelt alte polnische Telefonbücher. Die Idee dazu kam Ed aufgrund seiner Erlebnisse im Zweiten Weltkrieg. Er war bei der Befreiung von Dachau anwesend. Der unmittelbare Auslöser für Eds Projekt war eine Frau, die ihn bat, ihr zu helfen, ihr Kind zu füttern, obwohl der Säugling bereits tot war. Wenig später starb auch die Mutter.

Nick hilft Ed beim Ordnen der Telefonbücher und schläft in einem Hinterzimmer des Archivs. Eines Tages erleidet Ed einen Herzinfarkt und stirbt noch während der Operation auf dem Operationstisch. Nick schließt sich ungefähr zur gleichen Zeit versehentlich in dem Archiv, das einem unterirdischen Bunker gleicht, ein. Er weiß

[135] Auster, Paul: Oracle Night. New York: Picador 2003, S 54

nichts von Eds Tod und damit auch nicht, dass er in einer ausweglosen Situation gefangen ist.

Orr befindet sich mit seiner Geschichte in einer Sackgasse. Ähnlich wie Nick ist auch Orr gefangen. Überhaupt haben Nick und Sidney Orr viel gemeinsam. Nick entgeht nur knapp dem Tode und auch Orr bekommt eine zweite Chance nach dem Unfall. Zusätzlich verwendet Orr auch das Appartement seines Freundes John Trause als Wohnung für Nick und seine Frau Eva und er baut einen Charakter namens Trause in seine Geschichte ein. Zudem entstammt die Liebe Eds zu alten Telefonbüchern der Tatsache, dass Orr selbst ein Telefonbuch von Warschau aus dem Jahr 1937/38 besitzt, worin Janina und Stefan Orlowscy zu finden sind. Orlowscy ist der ursprüngliche Name Orrs. Die alten Telefonbücher beschreibt Patteson als „links between the human past and the present“.[136] Zur Sammlertätigkeit Eds meint Patteson:

„By bringing back the telephone books together in his Bureau, Ed hopes to unite the living and the dead in a way that provides a narrative of humanity.“[137]

Die Ehe Orrs, genau wie die von Nick, durchlebt gerade eine Krisenzeit. Sidneys Frau, Grace, verhält sich eigenartig und distanziert. Es stellt sich heraus, dass sie schwanger ist. Sie verliert ihr Baby, weil Trauses Sohn Jakob sie verprügelt und ihr dabei schwere Verletzungen zufügt. Orr bewegt sich zwischen Trause, der auch schwer krank ist und bald stirbt, Grace und Jakob, der später ermordet wird. In gewisser Weise versucht Orr sein Leben zu entziffern. Er bemüht sich um einen Neuanfang, doch muss er zuerst die Vergangenheit loslassen. Sidney schreibt in sein Tagebuch seine Mutmaßungen über die launenhafte Stimmung seiner Frau. So folgert er, dass Trause und Grace, bevor er sie kannte, eine Affäre hatten und als er nun im Koma lag, frischten sie ihre alte Liebschaft auf. Womöglich war sie sogar mit Trauses Baby schwanger.

Grace möchte das Baby aus finanziellen Gründen, wie sie sagt, nicht bekommen. Sidney versucht sie zu überreden, es zu behalten. Eines Nachts verschwindet Grace spurlos und als sie am nächsten Tag wieder auftaucht, will sie das Baby. Orr ist verwundert, da solch ein Vorgehen nicht die Art von Grace ist. Ihr Verhalten erinnert an das plötzliche Verschwinden Flitcrafts oder Nicks, die einen Neuanfang suchen. Für Grace bedeutet dies scheinbar ein Neubeginn mit Sidney.

[136] Patteson, Richard F.: The Teller´s Tale: Text and Paratext in Paul Auster´s *Oracle Night*. In: Critique Vol. 49, N.2 2008, S 121
[137] Ebd. S 122

Das Aufschreiben der Vermutungen über Grace und John Trause hilft Orr, sich zu orientieren, so wie das bei vielen Charakteren von Auster der Fall ist. Der Erzähler von *The Locked Room* schreibt alle drei Erzählungen von *The New York Trilogy,* um das Verschwinden Fanshawes zu begreifen, Zimmer schreibt *The Book of Illusions*, um das ihm Widerfahrene zu verstehen, wie auch M.S. Fogg aus *Moon Palace* oder Walt aus *Mr. Vertigo* ihre Erlebnisse und Gedanken zu Papier bringen, um sich Klarheit zu verschaffen. Patteson schreibt:

„The process of writing this story, with all the worst in it, performs a cathartic function. When Orr is finished, he confesses, „I don´t know if it´s fact or fiction, but in the end I don´t care. As long as Grace wants me, the past is of no importance“ (219). This narrative-driven epiphany enables Orr to beginn his life all over just at a point when it seemed to be disintegrating.“ [138]

Ein weiterer Paratext findet sich, laut Patteson, in der Filmadaption von H.G.Wells´s *The Time Machine*, an der Orr eher erfolglos schreibt. Die Handlung endet mit zwei jungen Liebenden, die beschließen, die Zeitmaschine zu zerstören, um in der Gegenwart gemeinsam glücklich zu werden. Die Geschichten, die Orr erzählt, verdeutlichen die Grundidee der eigentlichen Erzählung: „[L]earning to tell his own story, the tale of living life itself in the moment.“[139]

Äußerlich erinnert *Oracle Night* aufgrund seiner vielen Fußnoten an Nabokovs *Pale Fire*. Auch hier wird wieder mit Lesererwartungen gespielt, wie vergleichsweise in *The New York Trilogy*. Indem Nabokov in *Pale Fire* Fußnoten benutzt, nimmt der Leser an, es handle sich um klärende Fakten und dass der Erzähler glaubwürdig sei. Bald stellt sich jedoch heraus, dass dies überhaupt nicht der Fall ist. Die Angaben erweisen sich nicht als objektive Tatsachen, sondern als Spekulationen des Erzählers. In *Oracle Night* dienen die Fußnoten zur Erklärung und verweisen auf andere Aspekte. Die Geschichte wird somit ausgebaut, die Information erscheint im Unterschied zu *Pale Fire* glaubwürdig.

[138] Patteson, Richard F.: The Teller´s Tale: Text and Paratext in Paul Auster´s *Oracle Night*. In: Critique Vol. 49, N.2 2008, S 123
[139] Ebd.

4.7. Ein Mann wird älter

In seinen späteren Werken, *The Brooklyn Follies, Man in the Dark* und *Travels in the Scriptorium* reifen die Protagonisten mit dem Autor. So ist der Erzähler von T*he Brooklyn Follies* ein Mann im Alter von 59 Jahren, namens Nathan Glass, der eine erfolgreiche Behandlung gegen Lungenkrebs hinter sich hat, wobei er nie gewiss sein kann, ob der Krebs nicht doch wieder auftaucht. Bereits im ersten Absatz findet man das typische Auster-Universum vor:

„I was looking for a quiet place to die. Someone recommended Brooklyn, and so the next morning I traveled down there from Westchester to scope the terrain."[140]

Doch der Schein trügt. Der Roman ist für Paul Austers Verhältnisse ungewöhnlich optimistisch, womöglich aus dem einfachen Grund, dass auch der Autor reifer wurde und Erfahrungen ihn veränderten. Nathan Glass schreibt, wie viele seiner Vorgänger, an einem Buch, das er mit *The Book of Human Folly* betitelt. Nach einem Versprecher im Imbiss, als er einen "cinnamon-reagan" anstelle eines "cinnamon-raisin bagel" bestellt, entschließt er sich zum Schreiben des Werkes.

„I called it *The Book of Human Folly*, and in it I was planning to set down in the simplest, clearest language possible an account of every blunder, every pratfall, every embarassment, every idiocy, every foible, and every inane act I had commited during my long and checkered career as a man. When I couldn´t think of stories to tell about myself, I would write down things that had happened to people I knew, and when that source ran dry as well, I would take on historical events, recording the follies of my fellow human beings down through the ages, beginning with the vanished civilizations of the ancient world and pushing on to the first months of the twenty-first century."[141]

In gewisser Weise plant Glass einen humoristischen Rückblick, ein Revuepassieren, das er mit anderen Protagonisten Austers gemein hat. Bei den Geschichten, die er über andere erzählt, handelt es sich um Schicksalsschläge und Kräfte des Zufalls, die schier unglaublich klingen. Eine solche Geschichtensammlung findet man bei Auster in *The Red Notebook* wieder, in welchem er von verrückten Launen des Schicksals, die sich in Erlebnissen seiner Freunde und in seinen eigenen niederschlugen, erzählt. Die Ereignisse, die die Absurdität und Willkür des Lebens unterstreichen, sind es auch, die ihn zum Schreiben veranlassen und aufgrund dessen dem Schicksal oder Zufall so viel Macht in Austers Büchern eingeräumt wird.

[140] Auster, Paul: The Brooklyn Follies. London: Faber and Faber 2006, S 1
[141] Ebd. S 5/6

Auch wenn Nathan Glass der Erzähler ist, so verweist er darauf, dass der eigentliche Held der Geschichte sein Neffe Tom Wood ist. Diese, sowie viele weitere Aussagen, machen, wie sooft bei Paul Auster, auf die metafiktionale Ebene des Romans aufmerksam.

Tom ist auch derjenige, der Nathan klar macht, dass er eigentlich ein Schriftsteller ist. Nach Tom ist *The Book of Human Folly* kein bloßer Zeitvertreib, sondern Nathan widmet sich endlich der Tätigkeit, für die er bestimmt ist. Um Nathan zu überzeugen, verdeutlicht er ihm, dass es keine Regeln in Bezug aufs Schreiben gibt. Dies erläutert er anhand berühmter Beispiele:

> "Joyce wrote three novels," Tom said. "Balzac wrote ninety. Does it make a difference to us now?"
> "Not to me," I said.
> "Kafka wrote his first story in one night. Stendhal wrote *The Charterhouse of Parma* in forty-nine days. Melville wrote *Moby-Dick* in sixteen months. Flaubert spent five years on *Madame Bovary*. Musil worked for eighteen years on *The Man Without Qualities* and died before he could finish. Do we care about any of that now?" (..) „Milton was blind. Cervantes had one arm. Christopher Marlowe was stabbed to death in a barroom brawl before he was thirty. (..) Thomas Wentworth Higginson 'corrected' Emily Dickinson´s poems. A puffed-up ignoramus who called *Leaves of Grass* an immoral book dared to touch the work of the divine Emily. And poor Poe, who died crazy und drunk in a Baltimore gutter, had the misfortune to select Rufus Griswold as his literary executor. Little knowing that Griswold despised him, that this so-called friend and supporter would spend many years trying to destroy his reputation."[142]

In seiner Rede kommt Tom Poes Beerdigung in den Sinn. Die Absurdität der Situation und der Ereignisse, die mit dieser verbunden waren, bieten weiteren Stoff für *The Book of Human Folly*.

> „Eddie had no luck. Not while he lived, and not even after he died. They buried him in a Baltimore cemetary in 1849, but it took twenty-six years before a stone was erected over his grave. A relative commissioned one immediately after his death, but the job ended in one of those black-humor fuck-ups that leave you wondering who´s in charge of the world. Talk about human folly, Nathan. The marble yard happened to be situated directly below a section of elevated railroad tracks. Just as the carving of the stone was about to be finished, there was a derailment. The train toppled into the yard and crushed the stone, and because the relative didn´t have enough money to order another one, Poe spent the next quarter century lying in an unmarked grave. (..) A bunch of school teachers formed a committee to raise the funds. It took them ten years, if you can believe it. When the monument was finished, Poe´s remains were exhumed, carted across town and reburied in a Baltimore churchyard. On the morning of the unveiling, there was a special ceremony held at something called the Western Female High School. Every important

[142] Auster, Paul: The Brooklyn Follies. London: Faber and Faber 2006, S 148/149

American poet was invited, but Whittier, Longfellow, and Oliver Wendell Holmes all found excuses not to come. Only Walt Whitman bothered to make the trip. Since his work is worth more than all the others´ put together, I look at it as an act of sublime poetic justice. Interestingly enough, Stéphane Mállarmé was also there that morning. Not in the flesh – but his famous sonnet, "Le Tombeau d´Edgar Poe," was written for the occasion, and even if he didn´t manage to finish it in time for the ceremony, he was nevertheless there in spirit. I love that Nathan. Whitman and Mallarmé, the twin fathers of modern poetry, standing together in the Western Female High School to honor their mutual forebear, the disgraced and disreputable Edgar Allan Poe, the first true writer America gave to the world."[143]

Tom ist der Sohn von Nathans verstorbener Schwester. Er war ein aufsteigender Stern am Himmel der Literaturwissenschaftler. Seine zwei Jahre jüngere Schwester Aurora war das Sorgenkind der Familie, die immer wieder verschwand, um eines Tages mit ihrer neugeborenen Tochter aufzutauchen, die sie bei ihrer Mutter ablud. Nathan teilte Toms Interesse für Literatur, weshalb sie eine gute Beziehung hatten.

Bei einem seiner letzten Besuche zu Lebzeiten seiner Schwester sprach Nathan mit Tom über dessen Dissertation. Die Arbeit sollte Poe und Thoreau behandeln. Tom meinte:

„Edgar Allen Poe and Henry David Thoreau. An unfortunate rhyme, don´t you think? All those *o´*s filling up the mouth. I keep thinking of someone shocked into a state of eternal surprise. Oh! Oh no! Oh Poe! Oh Thoreau!"[144]

Poe, Thoreau - erneut findet der Leser zwei Namen von Austers Lieblingsautoren wieder, die den Leser beinahe durch das gesamte Werk Austers begleiten. In seiner Arbeit vergleicht Tom die Vorstellungen und Konzepte der beiden Schriftsteller.

"It´s about nonexistent worlds," my nephew said. "A study of the inner refuge, a map of the place a man goes to when life in the real world is no longer possible."
"The mind."
"Exactly. First Poe, and an analysis of three of his most neglected works. 'The Philosophy of Furniture,' 'Landor´s Cottage,' and 'The Domain of Arnheim'. Taken alone, each one is merely curious, eccentric. Put them together, and what you have is a fully elaborated system of human longing." (...) „What they give is a description of the ideal room, the ideal house, and the ideal landscape. After that, I jump to Thoreau end examine the room, the house, and the landscape as presented in *Walden*."[145]

Im Wesentlichen ist es genau das, was Auster in vielen seiner Romane thematisiert. In *The Invention of Solitude* vergleicht A. sein Zimmer mit dem anderer bekannter

[143] Auster, Paul: The Brooklyn Follies. London: Faber and Faber 2006, S 149/150
[144] Ebd. S 14
[145] Ebd. S 14/15

Persönlichkeiten als Ort des Rückzugs und des Schaffens von Außergewöhnlichem. Diese Charakterisierung wird in Toms Abhandlung noch weiter ausgebaut:

„Take a look at 'The Philosophy of Furniture', and you´ll discover that his imaginary room was designed for exactly the same purpose. As a place to read, write and think. It´s a vault of contemplation, a noiseless sanctuary where the soul can at last find a measure of peace."[146]

Hier geht es um den Rückzug von dem Wahnsinn der Zeit, denn Poe lebte in der Gegenwart des amerikanischen Bürgerkriegs. Das Zimmer als Ort der Abgeschiedenheit, um in sich versinken zu können, ist eine wichtige Voraussetzung für den Künstler. Der Rückzug des Dichters kann allerdings auf verschiedenen Ebenen stattfinden. Eine Ebene wird dadurch konstituiert, dass der Kunstschaffende oft eine Randfigur der Gesellschaft verkörpert. Dadurch wird ihm ermöglicht, andere Dinge zu sehen und auch Dinge anders zu sehen. Zum anderen kann eine Abgrenzung von der Gesellschaft durch den Rückzug in die Natur erfolgen, wie das bei Thoreau der Fall ist. So meint Tom an anderer Stelle:

„How was a man to think in the midst of that clamour? They both wanted out. Thoreau removed himself to the outskirts of Concord, pretending to exil himself in the woods – for no other reason than to prove it could be done. As long as a man had the courage to reject what society told him to do, he could live life on his own terms. To what end? To be free. But free to what end? To read books, to write books, to think. To be free to write a book like *Walden*."[147]

Dies ist genau die Vorstellung die man in Werken von Paul Auster wiederfindet. In *Moon Palace, The Music of Chance* und *Leviathan* geht es um das Draußen, um die Landschaft und die Freiheit, wie sie in *Walden* verkörpert wird. Vordergründig ist es ein Ort des Rückzugs oder Neuorientierens, ein Ort der Kreativität und der Besinnung. In *The New York Trilogy* wird die Stadt zu einem Ort der Anonymität, des Verlustes und der Auflösung. Die Macht der Umgebung auf den Einzelnen ist ein starkes Element in Austers Romanen. In *The Brooklyn Follies* geht Nathan Glass nach Brooklyn, um zu sterben, wie er meint. Statt dessen eröffnet sich ihm der Ort seiner Kindheit als nahezu idyllische Nachbarschaft. Auf seinen Spaziergängen sieht er zum ersten Mal die Frau, die Tom als „BPM", „Beautiful Perfect Mother", bezeichnet, da er sie heimlich verehrt. Später wird Nathan mit deren Mutter eine Beziehung eingehen. Natürlich kann er durch seinen Umzug auch Tom wiederbegegnen. Der Ort bringt also Konfrontation und Versöhnung mit der Vergangenheit und dadurch neue Zukunftsperspektiven. Im

[146] Auster, Paul: The Brooklyn Follies. London: Faber and Faber 2006, S 16
[147] Ebd.

Gegensatz zu *The New York Trilogy*, in der die Anonymität, die Einsamkeit und die Auflösung überwiegen, finden wir in *The Brooklyn Follies* Wiedergutmachung und Gemeinschaft.

In *The Philosophy of Furniture*, *The Domain of Arnheim* und *Landor´s Cottage* beschreibt Poe seine Vorstellung von einer idealen Umgebung. In *The Domain of Arnheim* schildert Poe einen künstlich angelegten Grund, der einem Paradies gleicht. Laut Hammond handelt es sich bei dem Essay um die Suche nach Schönheit in einer künstlich angelegten Landschaft. Die Beschreibungen gehen teilweise auf einen Ort von Poes Kindheit, einem Garten in Richmond, zurück, der seine Vorstellungskraft nachhaltig beeinflusste. Hammond schreibt hierzu:

„It came to symbolise for him a world of peace, of mystical delight, a refuge in which one could find solace and renewal freed from the daily cares and pressures of life. Time and again in his works – in 'The Valley of the Many-Coloured Grass' in his short story 'Eloeonora', in 'The Island of the Fay', in the haunting descriptions of natural scenery in 'The Gold-Bug', and in much of the poetry – we find this fascination with the idea of retreat, an enclosed world cut off from worldly considerations."[148]

Genau jene Vorstellung von Rückzug und kreativer Entfaltung ist es auch, die Auster mit bestimmten Orten und Räumen in seinen Büchern assoziiert. In dem Gespräch mit seinem Onkel Nathan meint Tom weiters über Poe und Thoreau:

„No one ever talks about Poe and Thoreau in the same breath. They stand at opposite ends of American thought. But that´s the beauty of it. A drunk from the South – reactionary in his politics, aristocratic in his bearing, spectral in his imagination. And a teetotaler from the North – radical in his views, puritanical in his behavior, clear-sighted in his work. Poe was artifice and the gloom of midnight chambers. Thoreau was simplicity and the radiance of the outdoors. In spite of their differences, they were born just eight years apart, which made them almost exact contemporaries. And they both died young – at forty and forty-five. Together, they barely managed to live the life of a single old man, and neither one left behind any children. In all probability, Thoreau went to his grave a virgin. Poe married his teenage cousin, but whether the marriage was consummated before Virginia Clemm´s death is still open to question. Call them parallels, call them coincidences, but these external facts are less important than the inner truth of each man´s life. In their own wildly idiosyncratic ways, each took it upon himself to reinvent America. In his reviews and critical articles, Poe battled for a new kind of native literature, an American literature free of English and European influences. Thoreau´s work represents an unending assault on the status quo, a battle to find a new way to live here."[149]

[148] Hammond, J.R.: An Edgar Allan Poe Companion. A Guide to the Short Stories, Romances and Essays. London; Basingstoke: The Macmillan Press LTD. 1981, S 144
[149] Auster, Paul: The Brooklyn Follies. London: Faber and Faber 2006, S 15/16

Hier stößt der Leser nicht nur auf die literaturwissenschaftliche Ausbildung Austers, sondern auch auf seine Auseinandersetzung mit sich als Autor in der Tradition anderer amerikanischer Autoren. Auster begründet, warum Poe und Thoreau für ihn Vorbilder sind und einen neuen Weg für die amerikanische Literatur ebneten. Ein Amerikaner zu sein und sich mit der Politik des Landes auseinanderzusetzen, ist ebenfalls ein wichtiges Merkmal von Austers Büchern. In *Leviathan* geht es um offenkundige Kritik, wenn Sachs Freiheitsstatuen in die Luft sprengt. In *Moon Palace* dreht es sich um die Geschichte Amerikas als Land der Eroberung und der Eroberer, *The Music of Chance* handelt von der amerikanischen Seele, die ihre Freiheit im Vagabundentum und in einem ewig langen Roadtrip auslebt. In *In the Country of Last Things* stehen politische und gesellschaftliche Kritik im Allgemeinen im Vordergrund. Im Interview mit Joseph Mallia meint Auster über *In the Country of Last Things*, das oftmals als apokalyptische Science-Fiction beschrieben wird:

„That was the farthest thing from my mind while I was writing it. In fact, my private working subtitle for the book was "Anna Blume Walks Through the 20th Century." I feel that it´s very much a book of our own moment, our own era, and many of the incidents are things that have actually happened. For example, the pivotal scene in which Anna is lured into a human slaughterhouse is based on something I read about the siege of Leningrad during World War II. These things actually happened. And in many cases, reality is far more terrible than anything we can imagine. Even the garbage system that I described at such length was inspired by an article I once read about the present-day garbage system in Cairo. Admittedly, the book takes on these things from a somewhat oblique angle, and the country Anna goes to might not be immediately recognizable, but I feel that this is where we live. It could be that we´ve become so accustomed to it that we no longer see it."[150]

In seinen neueren Werken finden auch aktuellere tagespolitische Themen ihren Einzug. So endet *The Brooklyn Follies* mit dem Anschlag auf das World Trade Center am 9. September 2001. In *Man in the Dark* beschreibt Paul Auster, was geschehen wäre, hätte es 9/11 nicht gegeben. Noch ausführlicher jedoch schildert Paul Auster den ersten Wahlsieg von George W. Bush. Wenn Tom also über Poe und Thoreau sagt:

„Both men believed in America, and both men believed that America had gone to hell, that it was being crushed to death by an ever-growing mountain of machines and money"[151],

[150] Interview mit Joseph Mallia in: Auster, Paul: The Art of Hunger. New York; London; Ringwood; Victoria; Toronto; Ontario; Oakland: Penguin Books 1993, S 275
[151] Auster, Paul: The Brooklyn Follies. London: Faber and Faber 2006, S 16

so trifft das in gewisser Hinsicht auch auf Paul Auster zum Zeitpunkt von *The Brooklyn Follies* zu. Im Roman findet seine Verärgerung über das Wahldebakel von George W. Bush seinen Ausdruck, wenn Nathan sagt:

„The entire world changed for me after that. The 2000 election disaster was just a few days down the road, but even as Tom and Honey sat horrified in front of their television set for the next five weeks, watching the Republican Party call in their thugs to challenge the Florida returns and then manipulate the Supreme Court into staging a legal coup on their behalf, even as these offenses were committed against the American people and my nephew and his wife marched in demonstrations, sent letters to their congressman, and signed countless protests and petitions, (...).“[152]

Der Wahlsieg von Busch war ein Betrug gegenüber der amerikanischen Bevölkerung. Das Vertrauen in Gerechtigkeit wurde dadurch stark erschüttert. Kafka-Gibbons schreibt in *A sublime soap opera, with Brooklyn the stage* über den Roman:

„Auster highlights the work of three American authors in "The Brooklyn Follies." The owner of the bookstore where Tom is working is trying to forge a manuscript of "The Scarlet Letter." Tom was writing his dissertation on Poe and Thoreau until he fell off the ship of literary criticism into the deeper waters of philosophy and depression. Auster suggests that our problems, at the dawn of the 21st century are not new. Thoreau had to retreat from an America driven by materialism and commerce. Poe created dream worlds in order to get away from a country on the verge of civil war. Hawthorne wrote about fundamentalism and its perverse effects on society. Nathan, it turns out, is writing his own book, a compendium of human folly, (...).“[153]

Nach dem Tod seiner Schwester verliert Nathan den Kontakt zu Aurora und Tom. Erst nach seinem Umzug nach Brooklyn begegnet er Tom per Zufall wieder. Nathan geht eines Tages in ein Buchgeschäft, Brightman´s Attic, und sieht Tom an der Kasse. Tom kam über den Tod seiner Mutter und den Zerfall der Famille nie hinweg. Seine Dissertation konnte er nicht abschließen, da das Projekt ausuferte und überdimensionale Größe annahm. Nun arbeitet er für Harry Dunkel im Buchladen und zeitweise als Taxilenker. Es stellt sich heraus, dass Tom auch keinen Kontakt zu seiner Schwester und seiner Nichte Lucy hat. Aurora hatte offenbar wieder geheiratet, aber sie zog mehrmals um, sodass er sie nicht wiederfinden kann. Nathan und Tom treffen sich nun öfter und geben einander Halt. Nathan beschreibt ihre Situation, humoristisch versinnbildlicht mit einem Zitat von Oscar Wilde, wie folgt:

[152] Auster, Paul: The Brooklyn Follies. London: Faber and Faber 2006, S 244
[153] Kafka-Gibbons, Paul: A sublime soap opera, with Brooklyn the stage. *Boston Globe Online*, am 15.Jänner 2006. Konsultiert am 28. Oktober 2009 http://www.boston.com/ae/books/articles/2006//01/15/a_sublime_soap_opera_with_brooklyn_the_stage/

„When Tom and I met again for lunch the following afternoon, we both understood that we were in the process of creating a small ritual. We didn´t articulate it in so many words, but excepting the times when other plans or obligations arose, we would make it our business to get together as often as possible to share our midday meal. No matter that I was twice his age and had once been known as uncle Nat. As Oscar Wilde once put it, after twenty-five everyone is the same age, and the truth was that our present circumstances were almost identical. We both lived alone, neither one of us was involved with a woman, and neither one of us had many friends (in my case none at all). What better way to break the monotony of solitude than to chow down with your confrère, your semblable, your long-lost Tomassino, and chew the fat as you shoveled in your grub?"[154]

In dem Imbiss, in dem sich Nathan und Tom regelmäßig treffen, schwärmt Nathan für eine junge, verheiratete Kellnerin, namens Marina. Er macht ihr ein Geschenk, was zur Folge hat, dass ihr eifersüchtiger Ehemann ihn bedroht und ihm nahelegt, nicht mehr das Lokal zu betreten. Nathan kann somit nur von einer Beziehung zu einer jüngeren Frau träumen, wenn er davon in *Ein Mann wird älter* von Italo Svevo liest:

„I crawl into my own bed and begin reading Italo Svevo´s *As a Man Grows Older*. It´s my second Svevo novel in less than two weeks, but *The Confessions of Zeno* made such strong impression on me, I´ve decided to read everything by the author I can put my hands on. The original title in Italian is Senilità, and I find it a perfect book for an aging fart like me. An older man and his young mistress. The sorrows of love. Dashed hopes. After every paragraph or two, I pause for a moment and think about Marina Gonzalez, aching at the thought that I will never see her again.“[155]

Eines Tages taucht Lucy, Auroras neuneinhalb Jahre alte Tochter, vor Toms Haustür auf. Obwohl Tom sie mit Fragen überhäuft, spricht sie kein einziges Wort. Ihre Figur ist mit der von Pearl in *The Scarlett Letter* vergleichbar. Kafka-Gibbons schreibt in *A sublime soap opera, with Brooklyn the stage*: „Lucy is a daughter of sin and struggle, like Pearl in "The Scarlet Letter"“.[156]

Sowohl Pearl als auch Lucy tragen die Geschichte, denn ohne sie gäbe es keine. Wäre Lucy nicht bei Tom aufgetaucht, hätte sie nicht den Zettel ihrer Mutter verloren und hätte sie nicht einen Schweigepakt mit sich selbst geschlossen, wären Tom und Nathan nicht nach Vermont zu Toms Stiefschwester gefahren und Tom hätte niemals seine zukünftige Frau Honey kennengelernt. Natürlich wäre auch Aurora nicht von ihrem Mann befreit worden, der sie in einem Zimmer gefangen hielt.

[154] Auster, Paul: The Brooklyn Follies. London: Faber and Faber 2006, S 80
[155] Ebd. S 192
[156] Kafka-Gibbons, Paul: A sublime soap opera, with Brooklyn the stage. *Boston Globe Online*, am 15.Jänner 2006. Konsultiert am 28. Oktober 2009 http://www.boston.com/ae/books/articles/2006//01/15/a_sublime_soap_opera_with_brooklyn_the_stage/

Pearl und Lucy sind beide hellsichtige Mädchen, die sich von anderen, "normalen" Mädchen unterscheiden. Pearl wird als elfenhaft charakterisiert, als kleiner Wirbelwind, der teilweise merkwürdige, klarsichtige und durchdringende Züge in sich birgt.

„Her mother, while Pearl was yet an infant, grew acquainted with a certain peculiar look, that warned her when it would be labor thrown away to insist, persuade or plead. It was a look so intelligent, yet inexplicable, so perverse, sometimes so malicious, but generally accompanied by a wild flow of spirits, that Hester could not help questioning, at such moments, whether Pearl was a human child. She seemed rather an airy sprite, which after playing its fantastic sports for a little while upon the cottage-floor, would flit away with a mocking smile. Whenever that look appeared in her wild, bright, deeply black eyes, it invested her with a strange remoteness and intangibility; it was as if she were hovering in the air and might vanish, like a glimmering light that comes we know not whence and goes we know not whither."[157]

Pearl wird zum Teil als übersinnlich anmutend beschrieben. Auch Lucy erscheint anfangs eigentümlich. Sie ist gesund und versteht alles, doch weigert sie sich tagelang ein Wort zu sprechen. Lucy und Pearl sind beide uneheliche Kinder, die durch ihre Geburt zum Außenseiter wurden. Aurora bekam Lucy in ihrer Collegezeit und Pearl ist das uneheliche Kind der verheirateten Hester mit dem Pfarrer Dimmesdale im puritanischen Amerika des 19. Jahrhunderts. Beide sehen durch ihr Schicksal die Welt anders. Zwar sind sie unbeschwert, doch besitzen sie eine ungewöhnliche Reife. Lucy und Pearl wollen ihre Mütter schützen. Lucy kommentiert ihr Schweigen folgendermaßen:

„I did it for Mama. So she´d know I was thinking about her. That´s how we do things back home. Daddy says silence purifies the spirit, that it prepares us to receive the word from God."[158]

Dieser Satz erinnert ebenso an die Atmosphäre von *The Scarlet Letter*. Die Unterwerfung der Menschen durch religiösen Fanatismus ist der Grund für Hesters und auch Auroras Leiden. Hester wird zum Opfer eines ganzen Dorfes und Aurora findet sich in einer Sektengemeinschaft gefangen.

In *The Brooklyn Follies* taucht *The Scarlet Letter* auch in Form eines gefälschten Manuskripts auf. Harry Dunkel, der Inhaber des Bücherladens und Antiquariats, bei dem Tom angestellt ist, wird von seinem ehemaligen Liebhaber dazu überredet, eine Fälschung von einem Manuskript von *The Scarlet Letter* zu verkaufen. Harry beschreibt Nathan, wie es ablaufen soll.

[157] Hawthorne, Nathaniel: The Scarlet Letter. New York; London; Ringwood; Victoria; Toronto; Ontario; Oakland: Penguin Books 2003, S 82/83
[158] Auster, Paul: The Brooklyn Follies. London: Faber and Faber 2006, S 184

„(...) Then you have to study all of Hawthorne´s extant manuscripts and learn how to imitate his handwriting – which was quite sloppy, by the way, almost illegible at times. But mastering the physical technique is only a small part of it. It´s not as if you just sit down with a printed version of *The Scarlet Letter* and copy it out by hand. You have to know every one of Hawthorne´s private tics, the errors he made, his idiosyncratic use of hyphens, his inability to spell certain words correctly. *Ceiling* was always *cieling*; *steadfast* was always *stedfast*; *subtle* was always *subtile*. Whenever Hawthorne wrote *Oh*, the typesetters would change it to *O*. And so on and so on.“[159]

Hier wird wieder einmal die umfassende Beschäftigung des Autors mit Literatur deutlich. In allen Werken Austers spielen andere Autoren und Geschichten eine wesentliche Rolle. Der Buchladen von Harry Dunkel und das unglaubliche Wissen von Tom verkörpern Austers Welt der Bücher. So schreibt Catherine Pesso-Miquel:

„Thus Auster, who had accustomed his readers to stories of fictitious author figures writing fictitious books, here treats us to a fascinating journey inside the manuscript of The Scarlet Letter (...), because this novel also happens to be a declaration of love to literature in general and to the great tradition of American literature in particular. Tom shudders with indignation because T.W. Higginson dared to “correct”, normalise, and invent rhymes for Emily Dickinson´s poems before having them printed and published (...).“[160]

Paul Auster widmet in *The Brooklyn Follies* Nathaniel Hawthorne zudem noch den Titel eines Kapitels, namens „Hawthorn Street or Hawthorne Street?“. Beinahe alle Bücher von Paul Auster sind eine Liebeserklärung an andere literarische Werke. Doch das Thematisieren von Fiktion und Schreiben an sich ist ebenso ein wesentlicher Bestandteil vieler seiner Romane. In *The Brooklyn Follies* greift er beispielsweise Kafkas Geschichte auf, in der er einem Mädchen, das ihre Puppe verlor, hilft. Dora Diamant, die Geliebte Kafkas, die im letzten Jahr seines Lebens mit ihm in Berlin lebte, erzählte die Geschichte von Kafka und dem kleinen Mädchen.[161]Tom geht die Geschichte von Kafka und der Puppe seit Lucys Auftauchen nicht mehr aus dem Kopf.

„Every afternoon, Kafka goes out for a walk in the park. More often than not, Dora goes with him. One day, they run into a little girl in tears, sobbing her heart out. Kafka asks her what´s wrong, and she tells him that she´s lost her doll. He immediately starts inventing a story to explain what happened. ‘Your doll has gone off on a trip,’ he says. ‘How do you know that?’ the girl asks. ‘Because she´s written me a letter,’ Kafka says. The girl seems suspicious. ‘Do you have it on you?’ she asks. ‘No. I´m sorry,’ he says, ‘I left it at home by mistake, but I´ll bring it with me tomorrow.’ He´s so convincing, the

[159] Auster, Paul: The Brooklyn Follies. London: Faber and Faber 2006, S 128
[160] Pesso-Miquel, Catherine: The spoken word and the written word in Paul Auster´s The Brooklyn Follies. La Clé des Langues (Lyon: ENS LSH/DGESCO). Erstellt am 8. Oktober 2009. Konsultiert am 28. Oktober 2009. Url: http://cle.ens-lsh.fr/1255935123213/0/fiche_article/
[161] Vgl. Diamant, Dora: Mein Leben mit Franz Kafka. In: Koch, Hans-Gerd (Hg.): »Als Kafka mir entgegenkam…. «Erinnerungen an Franz Kafka. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 1995, S 174-185

girl doesn´t know what to think anymore. Can it be possible that the mysterious man is telling the truth?
"Kafka goes straight home to write the letter. He sits down at his desk, and as Dora watches him write, she notices the same seriousness and tension he displays when composing his own work. He´s isn´t about to cheat the little girl. This is a real literary labor, and he´s determined to get it right. If he can come up with a beautiful and persuasive lie, it will supplant the girl´s loss with a different reality - a false one, maybe, but something true and believable according to the laws of fiction."
"The next day, Kafka rushes back to the park with the letter. The little girl is waiting for him, and since she hasn´t learned how to read yet, he reads the letter out loud to her. The doll is very sorry, but she´s grown tired of living with the same people all the time. She needs to get out and see the world, to make new friends. It´s not that she doesn´t love the little girl, but she longs for a change of scenery, and therefore they must separate for a while. The doll then promises to write the girl every day and keep her abreast of her activities."[162]

Kafka schreibt drei Wochen lang Briefe für das kleine Mädchen. Jeden Tag während dieser Zeit geht er in den Park, um dem Mädchen die Briefe vorzulesen. Kafka zögert immer mehr den Moment hinaus, an dem dem Mädchen klar werden wird, dass die Puppe nicht mehr zurückkommt. Er beschließt, dass sich die Puppe verlieben und heiraten soll. Kafka beschreibt den Verlobten der Puppe, die Hochzeit und das Haus, in dem sie nun mit ihrem Mann lebt. Die Puppe verabschiedet sich dann von dem Mädchen und wünscht ihm alles Gute.

„By that point, of course, the girl no longer misses the doll. Kafka has given her something else instead, and by the time those three weeks are up, the letters have cured her of her unhappiness. She has the story, and when a person is lucky enough to live inside a story, to live inside an imaginary world, the pains of this world disappear. For as long as the story goes on, reality no longer exists."[163]

Die Tatsache, dass Tom die Erzählung nicht mehr aus dem Kopf gehen will, veranlasst ihn zu vermuten, dass es einen Zusammenhang zwischen der Geschichte und Lucys Auftauchen geben muss. In der Geschichte liegt eine Botschaft für ihn und Nathan.

Lucy ist gerade erst vor seiner Haustür erschienen und weigert sich, zu sprechen. Die beiden wollen nun mit ihr zu Toms Stiefschwester nach Vermont, da diese selbst Kinder hat und Lucy aufnehmen könnte. Lucy durchlebte eine schwere Zeit, von der weder Nathan noch Tom zu dem Zeitpunkt etwas wissen. Eine Erzählung, die nur für sie bestimmt ist, die ihre Realität erträglicher macht, würde sie bereichern. Die Fahrt nach Vermont und die Autopanne liefern Lucy schließlich ihre eigene Geschichte. Sie muss

[162] Auster, Paul: The Brooklyn Follies. London: Faber and Faber 2006, S 153/154
[163] Ebd. S 155

nicht zu ihrer unbekannten Stieftante. Lucy schüttet unbemerkt Cola in den Tank des Autos, weshalb sie nicht weiterfahren können. Während die Drei auf die Reparatur des Wagens warten, verbringen sie ein paar Tage in einem Hotel in Vermont, dessen einzige Gäste sie sind. Das Hotel bringt eine Veränderung für alle. Tom lernt Honey, die Tochter des Eigentümers, kennen, die später seine Frau wird. Nathan und Tom erhalten die Nachricht von Harrys Tod. Die Drei müssen zurück nach New York. Nun kommt die Wende und für Nathan, Tom und Lucy und die Zukunft beginnt, positiv zu werden.

Kafkas Geschichte mit der Puppe soll daran erinnern, wie viel Macht Bücher und Geschichten haben und wie wichtig sie im Leben sind. Aufgrund von Lucys Auftauchen verändert sich das Leben aller. Für Lucy, Aurora, Tom, Nathan und Honey beginnt ein neues Kapitel in ihrer Lebensgeschichte. Dieses Thema zieht sich durch alle Romane Austers hindurch. So schreibt Marie Thévenon:

„One chapter ends with "the story of the doll" (...) in which Kafka helps a little girl recover from the loss of her doll with the help of imaginary letters. The conclusion of this anecdote is that stories can cure people of unhappiness by allowing them to live in an imaginary world, making the pains of the real world disappear. This is a thesis which Auster stands by.“[164]

Tom erwähnt auch ein weiteres Werk Kafkas, *Amerika*. Darin wandert ein junger Mann, der von seinen Eltern verstoßen wurde, nach Amerika aus. Tom beschreibt die Passage, in der die Freiheitsstatue beschrieben wird.

„I remember his description of the Statue of Liberty. Instead of a torch, the old girl is holding an upraised sword in her hand. An incredible image. It makes you laugh, but at the same time it scares the shit out of you. Like something from a bad dream.“[165]

Der Roman spiegelt die soziale Situation in Amerika wider. Karl Roßmann wird zuerst von seinem reichen Onkel aufgenommen. Dadurch gewinnt er Einblick in die Welt des Selfmademillionärs. Nach dem Verstoß von seinem Onkel, lernt er das Leben der einfachen und armen Leute kennen. Das Schwert symbolisiert die Gnadenlosigkeit und soziale Kälte in einer Welt, in der sich jeder selbst der Nächste ist. Wie bereits erwähnt, enthalten auch Austers Bücher soziale und politische Kritik. In *The Brooklyn Follies* findet man vor allem in Aurora eine Angehörige einer niederen sozialen Schicht, die für

[164] Thévenon, Marie: A reading of the Brooklyn Follies through the lens of autofiction. La Clé des Langues (Lyon: ENS LSH/DGESCO). Erstellt am 8. Oktober 2009. Konsultiert am 28. Oktober 2009. Url: http://cle.ens-lsh.fr/1254987431873/0/fiche_article/

[165] Auster, Paul: The Brooklyn Follies. London: Faber and Faber 2006, S 152

Amerika typisch ist. Aurora, die ihre Ausbildung aufgrund ihrer vorzeitigen Schwangerschaft nicht weiterverfolgt, lernt einen Mann kennen, auf den sie völlig angewiesen ist, nicht zuletzt wegen ihres Kindes und der finanziellen Versorgung. Erst mithilfe von Nathan kann sie sich eine neue Zukunft aufbauen.

Die Freiheitsstatue ist auch ein wichtiges Symbol in Austers *Leviathan*. Benjamin Sachs sprengt lauter kleine Freiheitsstatuen, die in den verschiedensten Städten Amerikas aufgestellt sind, in die Luft, um auf die Missstände aufmerksam zu machen. Das Symbol der Freiheit erinnert wieder daran, dass es die wahre Freiheit und Gerechtigkeit nicht wirklich gibt. Marie Thévenon greift ebenfalls Austers Bezug auf Kafka auf. In ihrem Essay schreibt sie:

„Despite the number of references contained in the novel, we will mention but one other: Franz Kafka, described as Tom´s favorite writer (152). (...) We can spot an implicit reference to him in Tom´s burning of his thesis, much like Kafka asked his friend Max Brod to do with his works after his death (an anecdote which is present also in *The Book of Illusions* in which Hector Mann wishes all his films to be burned after his death).“[166]

Sprachlich lässt Auster seinen Charakteren ihren eigenen Soziolekt, sodass der Charakter jeder Figur seine Tiefe erhält. Der Stil erinnert stark an William Faulkner, der ein großer Vertreter dieser Technik ist. Faulkner legt seinen Figuren Alltagssprache und Slang in den Mund. In seinen Romanen kommt jede soziale Schicht mit der ihr eigentümlichen Sprache zu Wort. Catherine Pesso-Miquel schreibt, dass die Technik vor allem bei Aurora wieder zu finden ist, um die Illusion von Oralität zu erzeugen. Aurora verweist selbst durch einen intertextuellen Vermerk auf Faulkner, so Pesso-Miquel.

„But this creation of an illusion of orality is carefully entwined with an oblique intertextual reference, since the crude light, that Aurora sheds on the scene in which she tackles Reverend Bob reveals details that are reminiscent of Faulkner´s extremely controversial novel, *Sanctuary*: "I closed my eyes and shoved that big veiny corncob into my mouth", Aurora tells Nathan (268), using a metaphor that would sound unusual if, infamously, it had not been used literally, precisely because in *Sanctuary* the impotent Popeye uses a corncob to rape the heroine. Thus Auster creates an inextricable labyrinth, weaving together sounds and signs, Aurora´s very oralised, impertinent voice and bookish references to William Faulkner, (...).“[167]

[166] Thévenon, Marie: A reading of the Brooklyn Follies through the lens of autofiction. La Clé des Langues (Lyon: ENS LSH/DGESCO). Erstellt am 8. Oktober 2009. Konsultiert am 28. Oktober 2009. Url: http://cle.ens-lsh.fr/1254987431873/0/fiche_article/

[167] Ebd.

Besonders deutlich wird der Gebrauch dieses Stilmittels in *Mr. Vertigo*. Gleich zu Beginn wird der kleine Walt immer realistischer in den Augen des Lesers durch seine sprachliche Charakterisierung, wenn er beispielsweise sagt:„ 'Ain´t nobody can fly mister,' I said. 'That´s what birds do, and I sure as hell ain´t no bird.'"[168]

In *The Brooklyn Follies* findet man ein ungewöhnlich positives Buch Paul Austers, mit Ausnahme vom Ende, an dem der Anschlag des World Trade Centers über die Bevölkerung New Yorks hereinbricht. Auf diese Weise kehrt Auster von inneren Problemen wieder zum Außen zurück.

9/11 wird auch im jüngsten Buch Paul Austers, *Man in the Dark*, thematisiert. Darin beschreibt er, wie eine Welt aussähe, in der es den Anschlag nicht gegeben hätte. In *Man in the Dark* finden wir ebenfalls einen älteren Protagonisten wieder, der nach einem Autounfall sein Bein operieren lassen musste und seitdem gehbehindert ist. Seine Tochter Miriam nimmt ihn bei sich auf. Später zieht auch seine einundzwanzigjährige Enkelin, namens Katya, wieder bei ihrer Mutter ein, da ihr Freund Titus starb.

Der Erzähler, August Brill, ist ein pensionierter Journalist und Kritiker, dessen einziges Ziel es ist, die Nacht zu überstehen. In *Man in the Dark* lässt der Protagonist Teile seines Lebens Revue passieren. Der Roman ist für Auster eher ungewöhnlich, da sich die Rahmenhandlung nur auf eine Nacht beschränkt, die Erinnerungen öffnen jedoch Fenster in die Vergangenheit. Wie es bei Auster üblich ist, finden wir mehrere parallele Erzählstränge, darunter einen, in dem Brill sich eine eigene Geschichte ausdenkt, die von einem Amerika mit George Bush aber ohne 9/11 handelt, in dem es zu einem Bürgerkrieg kommt.

Die Stimmung im Buch ist düster. Brill denkt an Katyas verstorbenen Freund Titus, der nach Rembrandts Sohn benannt wurde.

„His parents named him after Rembrandt´s son, the little boy of the paintings, the golden-haired child in the red hat, the daydreaming pupil puzzling over his lessons, the little boy who turned into a young man ravaged by illness and who died in his twenties, just as Katyas Titus did. It´s a doomed name, a name that should be banned from circulation forever."[169]

[168] Auster, Paul: Mr. Vertigo. London: Faber and Faber 2006, S 3
[169] Auster, Paul: Man in the Dark. London: Faber and Faber 2008, S 2

Das Thema des verstorbenen Kindes oder Sohnes ist ein Sujet, das sich in vielen Werken Austers findet. Einige von Austers Protagonisten verlieren ihre Kinder, wie Zimmer in *The Book of Illusions* oder Quinn in *City of Glass*. Auch die Geschichte von Mallarmés Sohn, die Auster in *The Invention of Solitude* wiedergibt, wird hier ins Gedächtnis gerufen.

Titus stirbt im Irak. Er war Student und wollte schnell Geld machen. Er arbeitete für eine Versorgungsfirma im Irak und war zur falschen Zeit am falschen Ort, wie Brill seiner Enkelin erklärt. Eine Bombe tötete Katyas Freund. Katya versucht ihren Schmerz zu verdrängen, indem sie sich täglich stundenlang auf der Couch niederlässt und Filme ansieht. Ihr Großvater leistet ihr dabei Gesellschaft.

„When she started ordering the DVDs through the Internet, I took it as a sign of progress, a small step in the right direction. If nothing else, it showed me that she was willing to let herself be distracted, to think about something other than her dead Titus. She´s a film student after all, training to become an editor, and when the DVDs started pouring into the house, I wondered if she wasn´t thinking about going back to school or, if not school, then furthering her education on her own. After a while, though, I began to see this obsessive movie watching as a form of self-medication, a homeopathic drug to anesthetize herself against the need to think about her future. Escaping into film is not like escaping into a book. Books force you to give something back to them, to exercise your intelligence and imagination, whereas you can watch a film – and even enjoy it – in a state of mindless passivity.“[170]

Intertextualität muss sich nicht nur auf andere Texte beziehen. Ein Werk kann auch auf andere Kunstwerke verweisen. In vielen von Austers Romanen ist dies auch der Fall, in *The Music of Chance* erinnert sich Nashe an Musik von Bach und „*The Notebook of Anna Magdalena Bach, The Well-Tempered Clavier*“ („“The Mysterious Barricades.” It was impossible for him to play this last piece without thinking about the wall, and he found himself returning to it more often than any of the others“[171]). In *Moon Palace* beschreibt Effing Gemälde von den verschiedensten amerikanischen Malern, unter anderem, bezeichnenderweise, auch *Moonlight* von Blakelock.

Im Gegensatz zu Austers bisherigen Romanen wird in *Man in the Dark* vorwiegend über Filme gesprochen. Zwar finden sich in vielen seine anderen Werke ebenfalls Verweise auf Filme, wie beispielsweise in *The Book of Illusions*, doch nehmen sie in diesem

[170] Auster, Paul: Man in the Dark. London: Faber and Faber 2008, S 14/15
[171] Auster, Paul: Moon Palace. New York; London; Ringwood; Victoria; Toronto; Ontario; Oakland: Penguin Books 1989, S 181

Roman inhaltlich eine zentralere Rolle ein, nicht zuletzt weil Katya Filmstudentin ist. Die intermedialen Verweise auf die erwähnten Filme spiegeln die Themen des Romans wider. Katya und ihr Großvater reflektieren über *La Grande Illusion, Ladri di biciclette, The World of Apu* und *Tokyo Story*. Bei den Filmen handelt es sich um Klassiker der Filmgeschichte. Katya entwickelt nach ihrer Sichtung eine Theorie zur Darstellung menschlicher Emotionen im Film:

„Inanimate Objects, she said.
What about them, I asked.
Inanimate objects as a means of expressing human emotions. That´s the language of film. Only good directors understand how to do it, but Renoir, De Sica, and Ray are three of the best aren´t they?"[172]

Gerade die Art Emotionen darzustellen ist auch in diesem Roman von großer Bedeutung. Ein älterer Mann reflektiert über seine Vergangenheit, über die Menschen, die ihm etwas bedeuten und bedeuteten, Menschen die zum Teil noch leben, doch zum Teil bereits verstorben sind. In seinen Gedanken bearbeitet August das Verhältnis zu seiner verstorbenen Frau, die er einmal wegen einer anderen verließ, um dann wieder zu ihr zurückzukehren. Die Emotionen, die Einsamkeit und die Enttäuschung der Ehefrau werden in einem Gespräch zwischen Großvater und Enkelin verdeutlicht. Doch auch August geht mit sich und seinem Verhalten hart ins Gericht und beschreibt in seinem inneren Monolog, wie sehr er seine Frau und auch seine Tochter durch seine Taten verletzte. Einsamkeit und Trauer bilden die Grundstimmung des Romans, genauso wie sie in den Filmen die vorherrschende Atmosphäre bestimmen. So meint Katya zu ihrer Theorie:

„Think about the opening scene of *The Bicycle Thief*. The hero is given a job, but he won´t be able to take it unless he gets his bicycle out of hock. He goes home feeling sorry for himself. And there´s his wife outside their building, lugging two heavy buckets of water. All their poverty, all the struggles of this woman and her family are contained in those two buckets. The husband is so wrapped up in his own troubles, he doesn´t bother to help her until they´re halfway to the door. And even then, he only takes one of the buckets, leaving her to carry the other. Everything we need to know about the marriage is given to us in those few seconds. Then they climb the stairs to their apartment, and the wife comes up with the idea to pawn their bed linens so they can redeem the bicycle. Remember how violently she kicks the bucket in the kitchen, remember how violently she opens the bureau drawer. Inanimate objects, human emotions. Then we´re at the pawnshop, which isn´t a shop, really, but a huge place, a kind of warehouse for unwanted goods. The wife sells the sheets, and after that we see one of the workers carry their little bundle to the shelves where pawned items are stored. At first, the shelves don´t seem

[172] Auster, Paul: Man in the Dark. London: Faber and Faber 2008, S 16

very high, but then the camera pulls back, and as the man starts climbing up, we see that they go on and on and on, all the way to the ceiling, and every shelf and cubby is crammed full of bundles identical to the one the man is now putting away, and all of a sudden it looks as if every family in Rome has sold their bed linens, that the entire city is in the same miserable state as the hero and his wife. In one shot, Grandpa. In one shot we´re given a picture of a whole society living at the edge of disaster.“[173]

Das Leid von Einem wird zum Leid von Hunderten. Im Roman wird dies am stärksten durch die Geschichte in August Brills Vorstellung aufgegriffen. Ein Bürgerkrieg tobt in Amerika, Föderalisten gegen Unabhängigkeitskämpfer. Die Situation des Krieges, die Sehnsucht nach Freiheit und der Terror der Unterdrückung, all dies wird in Brills Geschichte zum Ausdruck gebracht. Doch auch die Erinnerungen Brills an die Vergangenheit zeigen, wie viele das Schicksal von Einsamkeit und Trauer teilen. Seine Schwester verlor ihren Mann. Schon als Kind von seiner Mutter und ihrem zweiten Ehemann verstoßen, wird er nun von der Familie ihres dritten Mannes und seiner Mutter aus dem Familiengrab ausgesiedelt. Brills Schwester verkraftet diese Demütigung und Bosheit nicht. Vier Jahre nach dem Tod ihres Mannes stirbt sie, übergewichtig und allein, an gebrochenem Herzen. Für Brill ist sie die personifizierte Einsamkeit.

Die Einsamkeit, verlassen werden, verletzt werden und Leid zufügen, das alles sind ständige Begleiter der Reflexionen des Protagonisten. Katyas zweites Beispiel für die Darstellung von Emotionen im Film beschreibt den Verlust, der in *Man in the Dark* ein weiteres tragendes Motiv ist.

„Remember the dishes in *Grand Illusion*? (...) Right near the end. Gabin tells the German woman that he loves her, that he´ll come back for her and her daughter when the war is over, but the troops are closing in now, and he and Dalio have to try to cross the border into Switzerland before it´s too late. The four of them have a last meal together, and then the moment comes to say good-bye. It´s all very moving, of course. Gabin and the woman standing in the doorway, the possibility that they´ll never see each other again, the woman´s tears as the men vanish into the night. Renoir then cuts to Gabin and Dalio running through the woods, and I´d bet money that every other director would have stayed with them until the end of the film. But not Renoir. He has the genius - and when I say *genius*, I mean the understanding, the depth of heart, the compassion - to go back to the woman and her little daughter, this young widow who has already lost her husband to the madness of war, and what does she have to do? She has to go back into the house and confront the dining room table and the dirty dishes from the meal they´ve just eaten. The men are gone now, and because they´re gone, those dishes have been transformed into a sign of their absence, the lonely suffering of women when men go off to war, and one by one, without saying a word, she picks up the dishes and clears the table.“[174]

[173] Auster, Paul: Man in the Dark. London: Faber and Faber 2008, S 16/17
[174] Ebd. S 17/18

Auch Katyas Mutter Miriam erlitt einen Verlust. Einerseits verließ sie ihr Mann wegen einer Jüngeren andererseits verlor sie ihre Mutter. Sie bat ihren Vater bei ihr zu bleiben, da sie seine Nähe und Unterstützung braucht. Miriam schreibt an einer Biografie über Rose Hawthorne. Wieder einmal bleibt Hawthorne, ganz gleich auf welche Art, bei Auster nicht unerwähnt.

„Rose Hawthorne, the youngest of Nathaniel Hawthorne´s three children, born in 1851, just thirteen when her father died, redheaded Rose, known to the family as Rosebud, a woman who lived two lives, the first one sad, tormented, failed, the second one remarkable.“[175]

Allerdings handelt es sich diesmal um eine weibliche Hawthorne. *Man in the Dark* unterscheidet sich von den anderen Romanen Austers, bis auf *In the Country of Last Things,* auch darin, dass es sich um Frauen dreht. Brill erzählt in seinem inneren Monolog von den Frauen in seinem Leben, von seiner Schwester, seiner verstorbenen Frau Sonia, von seiner Tochter Miriam und seiner Enkelin Katya. Alle Frauen standen an der Seite ihrer Männer und alle wurde auf unterschiedliche Weise enttäuscht und im Stich gelassen. Durch die Sichtung von *Tokyo Story*, in der die junge Witwe Noriko ihre Gutmütigkeit und Fürsorglichkeit trotz der harten Schicksalsschläge, die sie erlitt, nicht verliert, muss Brill wieder an die Frauen in seinem Leben denken.

„Widows. Women living alone. An image of the sobbing Noriko in my head. Impossible not to think of my sister now – and the luckless hand she dealt by marrying a man who died young.“[176]

Brills Gedanken kreisen um seine Familie und seine Beziehung zu den Frauen in seinem Leben. Ihm wird bewusst, dass er nicht der beste Vater und Ehemann war, und wünscht sich, er hätte viele Dinge anders gemacht.

Frauen erhalten in diesem Roman mehr Platz und mehr Tiefe. Sie sind stark und schwach, hilflos und hilfsbereit. So erkennt August Brill nicht ohne Grund, dass alle Filme, die er sich mit Katya ansieht, eigentlich von Frauen handeln.

„They´re all about women. How women are the ones who carry the world. They take care of the real business while their hapless men stumble around making a hash of things. Or else just lie around doing nothing. That´s what happens after the hairpin. Apu looks across the room at his wife, who´s crouching down over a pot making breakfast, and he

[175] Auster, Paul: Man in the Dark. London: Faber and Faber 2008, S 44
[176] Ebd. S 79

doesn´t make a move to help her. In the same way the Italian guy doesn´t notice how hard it is for his wife to carry those water buckets.
At last, Katya said, giving me a small poke in the ribs. A man who gets it.
Let´s not exaggerate. I´m just adding a footnote to your theory. Your very astute theory, I might add.
And what kind of husband were you? Grandpa?
Just as distracted and lazy as the jokers in those films. Your grandmother did everything.“[177]

So ist es auch nicht von ungefähr, dass seine Tochter über eine weibliche Hawthorne schreibt, wobei diese literarisch nicht an die Größe ihres Vaters herankommt. Brill überlegt, warum Miriam Rose Hawthorne auswählte:

„I´ve often asked myself why Miriam chose to take in this project, but I think I´m beginning to understand now. Her last book was a life of John Donne, the crown prince of poets, the genius of geniuses, and then she embarks on an investigation of a woman who floundered through the world for forty-five years, a truculent and difficult person, a confessed “stranger to herself”, trying her hand first at music, then at painting, and after getting nowhere with either of those pursuits, turning to poetry and short stories, some of which she managed to publish (no doubt on the strength of her father´s name), but the work was heavy and awkward, mediocre at best-excluding one line from a poem quoted in Miriam´s manuscript, which I like enormously: *As the weird world rolls on.*“[178]

Rose Hawthorne lebte ein unscheinbares Leben, reflektiert August Brill. Sie lief mit dem Schriftsteller George Lathrop, „a man of talent who never fulfilled his promise“,[179] im Alter von zwanzig fort. Ihr gemeinsames Kind starb mit vier Jahren. Hawthornes und Lathrops Beziehung war von Problemen überschattet, sodass sie sich schlussendlich von einander trennten.

„(...) why bother, why spend your time exploring the soul of such an insignificant, unhappy person? But then, in midlife, Rose underwent a transformation. She became a Catholic, took holy vows, and founded an order of nuns called the Servants of Relief for Incurable Cancer, devoting her last thirty years to caring for the terminally ill poor, a passionate defender of every person´s right to die with dignity. The weird world rolls on. In other words, as with Donne, Rose Hawthorne´s life was a story of conversion, and that must have been the attraction, the thing that spraked Miriam´s interest in her. Why that should interest her is another question, but I believe it comes directly from her mother: a fundamental conviction that people have the power to change.“[180]

Miriam ist eine Frau in ihren Dreißigern, deren Mann sie für eine jüngere Frau verließ. Womöglich sind es genau diese Einsamkeit und ihre Traurigkeit, die sie ebenfalls mit

[177] Auster, Paul: Man in the Dark. London: Faber and Faber 2008, S 22/23
[178] Ebd. S 44/45
[179] Ebd. S 45
[180] Ebd. S 45/46

Rose Hawthorne verbinden. Sie hat zwar ihre Karriere, doch lebt sie ein bescheidenes und zurückgezogenes Leben. In ihrer Lebensmitte gelingt es Rose Hawthorne sich zu ändern. Sie findet die Kraft, ihr eigenes Leben zu leben und einen Neuanfang zu wagen. Dieser Aspekt könnte auch Miriam faszinieren. Man teilt sein halbes Leben mit einem Menschen und plötzlich, von heute auf morgen, ist dies alles verloren. Man ist gezwungen, sich neu zu orientieren. Das Leben von Rose Hawthorne ist gekennzeichnet von Schmerz und Verlust, die Grundstimmung von *Man in the Dark*. Bevor August noch einmal das Licht abdreht um einen erneuten Schlafversuch zu starten, liest er noch in Hawthornes Memoiren, es sind die letzten zwei Absätze, die beschreiben, wie Rose ihren Vater das letzte Mal sah:

„It seemed to me a terrible thing that one so peculiarly strong, sentient, luminous as my father should grow feebler and fainter, and finally ghostly still and white. Yet when his step was tottering and his frame that of a wraith, he was as dignified as in the days of greater pride, holding himself, in military selfcommand, even more erect than before. He did not omit to come in his very best black coat to the dinner-table, where the extremely prosaic fare had no effect on the distinction of the meal. He hated failure, dependence, and disorder, broken rules and weariness of discipline, as he hated cowardice. I cannot express how brave he seemed to me. The last time I saw him, he was leaving to take the journey for his health which led suddenly to the next world. My mother was to go to the station with him – she who, at the moment when it was said that he died, staggerd and groaned, though so far from him, telling us that something seemed to be sapping all her strength; I could hardly bear to let my eyes rest upon her shrunken, suffering form on this day of farewell. My father certainly knew, what she vaguely felt, that he would never return.
Like a snow image of an unbending but old, old man, he stood for a moment gazing at me. My mother sobbed as she walked beside him to the carriage. We have missed him in the sunshine, in the storm, in the twilight, ever since.“[181]

Die Textstelle verweist nicht nur auf den Verlust des Vaters, sondern auch auf die Beziehung zwischen Vater und Tochter. Zwar schien der Vater auf einem höheren Podest zu stehen, doch bestand auch Nähe zwischen ihm und Rose. Brill kommt durch die Geschichte auf sein Verhältnis zu seiner eigenen Tochter und stellt fest, dass er nicht ausreichend für sie da war. Vieles hätte er ihr gerne mitgeteilt, von seinem jetzigen Standpunkt aus betrachtet, doch war er zu sehr mit sich selbst beschäftigt. Von seiner Tochter schweifen seine Gedanken zu seiner Enkelin. Er sieht ihre Flucht vor dem Schmerz, weiß, dass da noch etwas ist, worüber man reden sollte, doch sagt er nichts. Im Verlauf der Nacht aber ändert sich etwas in August Brill und er schweigt diesmal nicht. So gelingt es ihm, sich bei Katya anders zu verhalten. Er erzählt von sich, seinem

[181] Auster, Paul: Man in the Dark. London: Faber and Faber 2008, S 48/49 (kursiv im Original)

Benehmen gegenüber seiner Frau und er lässt Katya reden, über Titus und ihre Schuldgefühle.
In dieser Hinsicht vermittelt die Erzählung von Rose Hawthorne ebenfalls die Botschaft, dass das Leben weitergeht und dass alles gut ausgehen kann, wenn es auch kein Hollywood-Ending ist. Die Geschichte in der Geschichte, ein Stilmittel Austers, verstärkt die primäre Erzählung: Für August Brill kommt ein neuer Morgen, er übersteht die Nacht. Am Morgen gesellt sich Miriam zu Katya und August. „As the weird world rolls on."

4.8. Intratextualität und Metafiktion: Travels in the Scriptorium

Paul Auster schuf mit seinen bisherigen Romanen eine eigene Welt. Die Geschichten werden teilweise miteinander verbunden, indem Figuren und Namen aus anderen Romanen auftauchen. Am stärksten ist dies in *The New York Trilogy* ersichtlich. Hier erscheinen Stillman und Quinn nicht nur in *City of Glass*, sondern auch in *The Locked Room*. In *Travels in the Scriptorium* findet Austers Intratextualität seinen Höhepunkt. Hier befinden wir uns scheinbar im Kopf des Autors, der all seinen Figuren wiederbegegnet.

Travels in the Scriptorium beginnt mit einem Mr. Blank in einem seltsamen, zellenartigen Raum. Mr. Blank versucht sich daran zu erinnern, wer er eigentlich ist, wo er ist und was er hier macht. Auf den Objekten im Raum haften Zettel, die die Gegenstände bezeichnen. Auf der Lampe klebt ein Zettel mit der Aufschrift „Lampe", am Tisch ein Zettel mit dem Wort „Tisch", usw. Im Verlauf des Buches werden die Beschriftungen vertauscht, sodass der Sessel nun als Tisch oder die Lampe als Badezimmer bezeichnet wird. Dieser Verweis auf die Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem und deren arbiträres Verhältnis deuten wieder auf Ferdinand de Saussures Sprachtheorie von Signifikat und Signifikant hin, wie dies Auster bereits in *The New York Trilogy* ausführlich in *City of Glass* thematisiert. Butler und Gurr schreiben:

„Strips of white tape affixed to the surface of various objects in the room label the bedside tabel as "TABLE", the lamp as "LAMP" and the room´s wall, (...), as "WALL", which immediately evokes de Saussure´s structuralist notion of the binary opposition between signifier and signified. At the same time, the text here hints at the fact that meaning is but a product of a system of (textual) representation which, in itself, is meaningless. Moreover, Mr. Blank´s later discovery "that not a single label occupies its

former spot" (103) and that "the wall now reads CHAIR. The lamp now reads BATHROOM" and "the chair now reads DESK" (103), also exposes it as an extremely arbitrary system. Thus, from the novel´s very first page onwards, our expectations as readers of postmodern fiction are straightforwardly satisfied: the strips Mr. Blank finds on the furnishings in the room are not only supposed to remind him of the place he is in, but also reminds the reader of the textual space the words on the page are about to create in the very process of their being read."[182]

Der Erzähler gibt die Situation trocken wieder, als würde es sich um einen Laborversuch handeln. Der Einfachheit halber bezeichnet er den Mann ohne Gedächtnis als Mr. Blank.

„The only fact that can be set down with any certainty is that he is not young, but the word *old* is a flexible term and can be used to describe a person anywhere between sixty and a hundred. We will therefore drop the epithet *old man* and henceforth refer to the person in the room as Mr. Blank."[183]

Diese Form eines objektiven Berichts wird auch durch die Angabe verstärkt, dass im Zimmer Kameras und Mikrofone installiert sind, die alles aufzeichnen. Laut Butler und Garr verweisen diese Instrumente zur Beobachtung auf die objektiven Möglichkeiten der Datenerfassung, die die Authentizität des Berichts unterstreichen sollen. Jedoch wirken Passagen, die Mr. Blanks Sichtweise durch indirekte Rede wiedergeben, dieser Darstellung entgegen. Die Frage nach der Möglichkeit einer objektiven Darstellung wird auch aufgeworfen, als Mr. Blank mit dem Arzt über den Bericht eines inhaftierten Mannes an einem Ort namens Ultima, den er auf dem Schreibtisch im Zimmer vorfindet, spricht. Der Arzt versichert ihm, es sei ein fiktiver Text.

„It is certainly not by coincidence that the question of objective representation in a report is explicitly debated in the novel when Mr. Blank and his doctor discuss the text Blank has discovered on the table of his cell. After Blank states that it „sounds more like a report, like something that really happened" (70), his doctor tries to convince him that it is but "make-believe, ...[a] work of fiction" (70)". However, this report within the report, the authenticity of which is immediately called into question by Mr. Blank´s doctor, not only stresses the text´s concern with itself - which, as a novel, is nothing but a make-believe as well - it also redirects the readers´ attention to the representational modes of both the novel and the report as genres."[184]

Dieser hohe Grad des Reflektierens und Infragestellens ist ein Thema, welches bei Auster häufig zu finden ist. *The New York Trilogy* beschäftigt sich mit der Sprache und der Biografie, auch in *The Invention of Solitude* wird die Möglichkeit der getreuen Darstellung eines Lebens und eines Menschen hinterfragt. Wieder gibt es eine Erzählung

[182] Auster, Paul: Travels in the Scriptorium. London: Faber and Faber 2007, S 196/197
[183] Ebd. S 3
[184] Ebd. S 199

in der Erzählung als stilistisches Mittel, wie wir es bereits von anderen Werken Paul Austers kennen. In *The Book of Illusions* verdeutlicht die Geschichte von Martin Frost die Überlegungen von Hector Mann, aber auch das Erlebnis von David Zimmer, der in Alma selbst kurzzeitig eine Muse fand.

In *Man in the Dark* finden wir die Geschichte von Rose Hawthorne, die uns die Gedanken von Miriam verdeutlicht und die selbst entwickelte Geschichte des Erzählers, der seine Figur, Owen Brick, einer ausweglosen Situation ausliefert. Die Fiktion von August Brill verweist wieder auf die zwei Ebenen in Austers Roman, wovon eine die Realitätsebene und die andere die fiktive darstellen soll. Durch den Auftrag Bricks, August Brill umzubringen, da er sich diese Geschichte ausdenkt und somit für den Krieg verantwortlich ist, werden die beiden Ebenen wieder zusammengeführt. Somit wird auf das Fiktive verwiesen, dass von Anfang bis Ende für den Leser eine Realität darstellt, die mit dem Zuklappen des Buches endet. In Austers Büchern wird die Geschichte jedoch fortgesetzt. Einzelne Charaktere aus anderen Büchern tauchen in verschiedenen Romanen Austers auf, um sich schließlich in *Travels in the Scriptorium* zusammenzufinden.

Mr. Blank, ein Mann ohne Gedächtnis, so blank wie ein unbeschriebenes Blatt Papier, versucht diese Leere aufzufüllen. Er setzt sich an den Schreibtisch im Zimmer und entdeckt Stapeln von Papier und Fotografien. Die Fotos zeigen lauter Porträts unterschiedlicher Männer und Frauen. Er nimmt das erste Bild in die Hand, ein Foto von einer Frau in ihren Zwanzigern. Er starrt das Bild an, in der Hoffnung, er könne sich an etwas erinnern. Dann murmelt er „Anna“, doch weiß er nicht genau, wer Anna ist. Er wird von einem schrecklichen Schuldgefühl ergriffen und glaubt zu wissen, dass Anna tot ist und dass er dafür verantwortlich ist. Er legt das Bild voller Schmerz beiseite. Als nächstes liest er einen Zettel, der oben auf einem Papierstoß aufliegt. Mr. Blank erhält plötzlich einen Anruf von einem James P. Flood, einem Polizisten, der sich mit ihm treffen will. Dann kommt Anna. Sie ist diejenige, die ihn pflegt. Später stellt sich heraus, dass es die Frau von der Fotografie ist, die gealterte Anna Blume, die Protagonistin von *In the Country of Last Things*. Ihr Name stammt von einer Kunstfigur Kurt Schwitters´, der er ein Gedicht widmete. Anna Blume ging in eine unbenannte apokalyptische Stadt, um ihren Bruder zu finden. Ihr Bruder war zuvor in die Stadt gereist, um genaueres über diese in Erfahrung zu bringen, doch kehrte er nicht zurück. Die Stadt ist von der Außenwelt abgeriegelt. Ist man einmal drinnen, kann man nicht mehr nach draußen

gelangen. Das Überleben ist hart. Anna besorgte sich einen Einkaufswagen, um Müll zu sammeln, den sie verkaufen konnte. Die Wägen waren begehrt und wurden schnell gestohlen, weshalb sich viele den Wagen ans Handgelenk banden. Anna fand immer wieder Gefährten, die sie im Überlebenskampf begleiteten. Der Roman ist der Brief von Anna an einen Freund. In *Moon Palace* wird Zimmer, der Freund Marcos, der ihn zusammen mit Kitty vor dem Verhungern rettete, als Annas Verlobter vorgestellt. In *Travels in the Scriptorium* erfährt der Leser nun, dass Anna doch zu Zimmer zurückkehren konnte, wenn man liest:

„Have you ever been in love, Anna?
Several times.
Are you married?
I was.
Was?
My husband died three years ago.
What was his name?
David. David Zimmer.
What happened?
He had a bad heart.“[185]

Anna lebt also durch die Romane und durch den Autor weiter, genau wie David Zimmer. In *The Book of Illusions* heißt der Icherzähler ebenfalls David Zimmer. Am Ende des Buches erzählt er dem Leser, dass er mit einundfünfzig seinen ersten Herzinfarkt hatte, kurz darauf folgte der zweite. Der obrige Dialog lässt anmuten, dass David Zimmer nach *Moon Palace* sein Leben in *The Book of Illusions* fortsetzt, um danach wieder auf Anna Blume zu treffen. Auch Mr. Blanks Arzt Samuel Farr stammt aus *In the Country of Last Things*. Er täuschte vor Arzt zu sein, um den Menschen im Woburn House helfen zu können, zugleich war er damals, in dieser apokalyptischen Stadt, Annas Geliebter.

In dem Gespräch zwischen Mr. Blank und Anna Blume kristallisiert sich heraus, dass Mr. Blank als ihr Auftraggeber der Autor sein könnte. Gefangen in seinen Gedanken begegnet der Autor seinen Figuren. So liest man:

„I´ve done something terrible to you. I don´t know what it is, but something terrible (...)
unspeakable ... beyond forgiveness. And here you are, taking care of me like a saint.
It wasn´t your fault. You did what you had to do, and I don´t hold it against you.
But you suffered. I made you suffer, didn´t I?
Yes, very badly. I almost didn´t make it.
What did I do?

[185] Auster, Paul: Travels in the Scriptorium. London: Faber and Faber 2007, S 22

You sent me off to a dangerous place, a desperate place, a place of destruction and death.
What was it? Some kind of mission?
I guess you could call it that.
(...) How long were you in that place?
A few years. Much longer than I was expecting to be.
But you managed to get out?
Eventually, yes.
I feel so ashamed.
You mustn´t. The fact is, Mr. Blank, without you I wouldn´t be anyone.“[186]

In diesem Dialog wird einerseits deutlich, dass Anna Blume in einer gefährlichen Stadt war, „in the Country of Last Things“, andererseits wird auch erzählt, dass Mr. Blank sie dort hinbrachte. Anna Blume meint selbst, sie wäre nichts ohne Mr. Blank. Womöglich ist dies die absurde Situation des Autors. In seinem Kopf befinden sich unglaublich viele Figuren, deren Schicksal er erschuf und durchlebte. Er ist also nicht nur eine Person, sondern mehrere. Ein Gefühl der Allmacht und des Ausgeliefertseins, weil man nicht anders kann, sind die Folge. Die Figuren gehen ihm nicht mehr aus dem Kopf, womöglich fragen sie, warum so und nicht anders?

Anna bringt Mr. Blank das Frühstück, wäscht ihn und zieht ihn an. Die Kleidung ist komplett in weiß gehalten.

„An odd choice, Mr. Blank says. I´m going to look like the Good Humor man.
It was a special request, Anna replies. From Peter Stillman. Not the father, the son.
Peter Stillman, Junior.
Who´s he?
You don´t remember?
I´m afraid not.
He´s another one of your charges. When you sent him out on his mission, he had to dress all in white.
How many people have I sent out?
Hundreds, Mr. Blank. More people than I can count.“[187]

Peter Stillman Junior hat hier seinen Auftritt. Er ist der Auftraggeber von Quinn aus *City of Glass*, der von seinem Vater eingesperrt wurde, in der Hoffnung, der Sohn würde dadurch die Ursprache sprechen.

[186] Auster, Paul: Travels in the Scriptorium. London: Faber and Faber 2007, S 21-22
[187] Ebd. S 25

Mr. Blank nimmt erneut die Fotos zur Hand. Er hat das Gefühl, er müsste die Leute auf den Bildern kennen. Er hebt ein Bild nach dem andern hoch und die Leser, die mit Austers Werk vertraut sind, erkennen die Figuren wieder. So ist die Rede von

„An old man in a wheel chair, as thin and delicate as a sparrow, wearing the dark glasses of the blind. A grinning woman with a drink in one hand and a cigarette in the other, wearing a 1920s flapper dress and a cloche hat.“[188]

Hierbei kann es sich nur um Effing aus *Moon Palace* handeln, der in einem Rollstuhl sitzt und behauptet, blind zu sein. Die Frau ist Mrs. Witherspoon aus *Mr. Vertigo*, die Geliebte von Master Yehudi. Aber wir begegnen auch Flower, dem Millionär, der Nashe und Pozzi die Spielschulden durch das Aufbauen einer Steinmauer abarbeiten lässt, aus *The Music of Chance*, wenn die Rede von „[a] frightenly obese man with an immense hairless head and a cigar juting from his mouth“[189] ist. Es folgen Fotos von Kitty Wu aus *Moon Palace*, „[a]nother young woman, this one Chinese, dressed in a dancer´s leotard“; Master Yehudi aus *Mr. Vertigo*, „[a] darkhaired man with a waxed mustache, decked out in tails and a top hat“[190]; M.S.Fogg aus *Moon Palace*, „[a] young man sleeping on the grass in what looks like a public park“[191]; John Trause aus *Oracle Night*, „[an] older man, perhaps in his mid-fifties, lying on a sofa with his legs propped up on a pile of pillows“[192]; Willi G. Christmas aus *Timbuktu*, „[a] bearded scraggly-looking homeless person sitting on a sidewalk with his arms around a large mutt“[193]; Ed Victory aus *Oracle Night*, „[a] chubby black man in his sixties holding up a Warsaw telephone book from 1937-38“[194] und Pozzi aus *The Music of Chance*, „[a] slender young man sitting at a table with five cards in his hands and a stack of poker chips in front of him.“[195] Fast das gesamte schriftstellerische Universum Paul Austers findet sich hier zusammen. An dieser Stelle kommt einem der Titel von Markus Rheindorfs Arbeit „Where everything is connected to everything else“, ein Zitat aus *The Invention of Solitude*, wieder in den Sinn.

Mr. Blank kann die Figuren auf den Fotos nicht wiedererkennen. Kurze Zeit später taucht der Ex-Polizist Flood auf, mit dem Mr. Blank zuvor telefonierte. Er möchte mit Mr. Blank über einen Traum, reden.

[188] Auster, Paul: Travels in the Scriptorium. London: Faber and Faber 2007, S 40
[189] Ebd.
[190] Ebd.
[191] Ebd.
[192] Ebd.
[193] Ebd.
[194] Ebd.
[195] Ebd.

„It´s about the dream, sir.
The dream? Mr. Blank asks, confounded by Floods statement. What dream?
My dream, Mr. Blank. The one you mentioned in your report on Fanshawe.
Who´s Fanshawe?
You don´t remember?
No, Mr. Blank declares in a loud, irritable voice. No, I don´t remember Fanshawe. I can hardly remember anything. They´re pumping me full of pills, and nearly everything is gone now. Most of the time, I don´t even know who I am. And if I can´t remember myself, how do you expect me to remember this ... this ...
Fanshawe.
Fanshawe ... And who, pray tell, is he?
One of your operatives, sir.
You mean someone I sent out on a mission?
An extremly perilous mission.
Did he survive?
No one is sure. But the prevailing opinion is that he´s no longer with us.“[196]

Zum einen wird hier die Angabe zu Mr. Blank gemacht, er habe Leute auf „Missionen“ geschickt, zum anderen erscheint wieder eine Figur aus Austers früheren Romanen. Fanshawe ist laut dem Erzähler von *The New York Trilogy* eigentlich der Grund, warum diese drei Romane entstanden. In *The Locked Room* sucht der Erzähler seinen Jugendfreund Fanshawe, der eines Tages plötzlich verschwand und seine schwangere Frau allein zurückließ. Der Verweis, dass Mr. Blank Fanshawe auf eine Mission schickte, legt wieder nahe, dass es sich bei Mr. Blank um den Autor handelt. Doch wird die Situation noch komplizierter, als Mr. Blank ein Manuskript von „Travels in the Scriptorium von N.R. Fanshawe“[197] liest. Die ersten Seiten lesen sich wie der Anfang dieses Romans, wodurch nahegelegt wird, dass Fanshawe der Autor des vorliegenden Werkes ist. Laut Butler und Gurr dient der Verweis auf Fanshawe als Aufzeigen des eigenen Ausgangspunktes von Auster als Schriftsteller, der in diesem Buch alle Fäden der Vergangenheit zusammenkommen lassen will.

„At the same time, *Fanshawe* is the title of Nathaniel Hawthorne´s juvenile 1828 novel, which he quickly came to dislike and of which he attempted to destroy all the copies. What is more, in Auster´s own early short novel *The Locked Room* (1986), part of *The New York Trilogy*, Fanshawe is a writer who mysteriously disappears, charging the narrator of *The Locked Room* to read and possibly destroy his work. The intertextual reference to Hawthorne´s early novel thus also leads to Auster´s own early novel and can here serve as a convenient point of departure for an exploration of the complex and fascinating way in which *Travels in the Scriptorium* engages with Auster´s previous fictions.“[198]

[196] Auster, Paul: Travels in the Scriptorium. London: Faber and Faber 2007, S 50/51
[197] Ebd. S 126
[198] Butler, Martin; Gurr, Jens Martin: The Poetics and Politics of Metafiction: Reading Paul Auster´s Travels in the Scriptorium. In: English Studies, 89:2, April 2008, S 200

Diese Verbindung zu früheren Romanen spiegelt sich auch, wie bereits kurz angeschnitten, in den wiederkehrenden Themen wider. So beschäftigt sich *City of Glass* von *The New York Trilogy* ebenso mit der Verbindung zwischen Zeichen und Bezeichnetes, „which also cast as reflections on the relationship between fiction and life".[199] *The Invention of Solitude* und *The New York Trilogy* thematisieren zudem auch das Zimmer als Rückzugsort des Künstlers, um über die Welt reflektieren zu können.

„Any reader of Paul Auster will immediately note the way in which he returns to a number of preoccupations, themes and motifs of his earlier works. Thus, the passages concerned with the unstable realtionship between words and things, between signifier and signified discussed above recall similar meditations in most previous novels (...). The motif of existential reduction in the idea of a small room as the centre of a world, too, is familiar from several earlier novels all the way since *The New York Trilogy.*"[200]

Die wiederkehrenden Figuren und Themen verweisen alle darauf, dass Mr. Blank der Autor ist, der jetzt von seinen Figuren heimgesucht wird. Die Charaktere, die in *Travels in the Scriptorium* auftauchen, scheinen alle Kreationen von Mr. Blank zu sein, die diesen in Gefangenschaft nahmen.

„As many reviewers have noted, Travels in the Scriptorium constantly invokes the notion that Blank is a writer, that the "charges" and "operatives" he sent out "on their various missions" (...), who now come back to haunt him, are in fact his own creations, characters from his own earlier books, and that the inescapable situation in which Blank finds himself is that of an author who can never escape his own creations."[201]

Gleichsam wie Trause und Fanshawe fungiert Mr. Blank als Alter Ego von Paul Auster, meinen Butler und Gurr. Zugleich verweisen sie auf die zirkuläre Struktur, wenn Fanshawe seine Existenz Blank verdankt und zugleich die Geschichte schreibt, in der Blank der Protagonist ist. Auch Fanshawes Frau Sophie, die er in *The Locked Room* allein zurücklässt, taucht in Form eines Fotos in *Travels in the Scriptorium* auf.

„He puts the photograph of Anna aside and looks at the next one. It is another woman, perhaps in her mid-twenties, with light brown hair and steady, watchful eyes. The bottom half of her body is obscured, since she is standing in the doorway of what looks like a New York apartment with the door only partially open, as if in fact she has just opened it to welcome a visitor, and in spite of the cautious look in her eyes, a small smile is creasing the corners of her mouth."[202]

[199] Butler, Martin; Gurr, Jens Martin: The Poetics and Politics of Metafiction: Reading Paul Auster´s Travels in the Scriptorium. In: English Studies, 89:2, April 2008, S 200
[200] Ebd.
[201] Ebd.
[202] Auster, Paul: Travels in the Scriptorium. London: Faber and Faber 2007, S 39

Zudem wird Fanshawes Roman *Neverland,* der auch in *The Locked Room* angesprochen wird, erwähnt. Darin findet Flood als Figur seinen Ursprung. Flood möchte nun von Blank wissen, worüber der Traum war, den er in *Neverland* hatte, da Blank der Einzige ist, der von dem Roman weiß.

„Listen. In the report you wrote on Fanshawe, you mention that he was the author of several unpublished books. One of them was entitled *Neverland.* (...) The point being Mr. Blank, that you must have read Neverland yourself, and that you´re one of the only people in the world that have done so, I would deeply appreciate it, appreciate it from the bottom of my miserable heart, if you would make an effort to recall the content of that dream. (...)
It´s important to me, Mr. Blank. My whole life depends on it. Without the dream, I´m nothing, literally nothing.“[203]

Dem Leser wird somit verdeutlicht, dass Flood die fiktive Figur von Fanshawe und dadurch von Blank ist. Auster sucht durch das Zurückgreifen auf seine vorherigen Romanfiguren „to explore the possibilities and limits of fiction and the relationship of fiction to external reality.“[204] Somit kontrastiert der Roman, laut Butler und Gurr, den offenen und weiten Raum der Vorstellung und Kreativität mit dem kleinen, begrenzten Zimmer des Schriftstellers.

Am Ende von *Travels in the Scriptorium* wird noch einmal der Verdacht des Lesers bestärkt, dass es sich bei Blank um den Autor handelt, der nun von seinen Figuren heimgesucht wird. Zugleich wird er aber selbst zu einer Figur, zu eben diesen Protagonisten, der, eingesperrt in einem Zimmer, seinen Schöpfungen begegnet.

„It will never end. For Mr. Blank is one of us now, and struggle though he might to understand his predicament, he will always be lost. I believe I speak for all his charges when I say he is getting what he deserves - no more, no less. Not as a form of punishment, but as an act of supreme justice and compassion. Without him, we are nothing, but the paradox is that we, the figments of another mind, will outlive the mind that made us, for once we are thrown into the world, we continue to exist forever, and our stories go on being told, even after we are dead.“[205]

Der Erzähler zählt sich selbst zur Gruppe der fiktiven Charaktere. Auch er findet in *Travels in the Scriptorium* Eingang in den Kosmos Paul Austers. Das Netz wurde weiter gesponnen und vergrößert und wird seinen Autor überleben. Die einzelnen Charaktere

[203] Auster, Paul: Travels in the Scriptorium. London: Faber and Faber 2007, S 52/53
[204] Butler, Martin; Gurr, Jens Martin: The Poetics and Politics of Metafiction: Reading Paul Auster´s Travels in the Scriptorium. In: English Studies, 89:2, April 2008, S 203
[205] Auster, Paul: Travels in the Scriptorium. London: Faber and Faber 2007, S 129

sind von ihrem Schöpfer losgelöst, so geistern sie zusammen mit den Themen und Geschichten, die sie begleiten, auch in anderen Texten umher.

SCHLUSSBEMERKUNG

Paul Auster ist ein Autor, dessen Werke starke autobiografische Züge tragen. Vermutlich ist dies auch die Ursache für die vielen intertextuellen Referenzen, da Paul Auster selbst Literaturwissenschaft studierte und sich bis heute intensiv mit anderen literarischen Werken auseinandersetzt. Das Befassen mit Literatur und anderen Schriftstellern ist somit fester Bestand in Paul Austers Leben und genießt bei ihm einen sehr hohen Stellenwert. Nicht nur Literatur, sondern auch Filme, Musik und Bilder faszinieren den Schriftsteller und finden deshalb Eingang in sein literarisches Schaffen.

Beinahe all seine Romane beinhalten intertextuelle Verweise. Sie besitzen hohe Referentialität, das heißt, dass Paul Auster Zitate verwendet, auf die er im Text aufmerksam macht. Diese Zitate verstärken die Motive in Austers Romanen, wie beispielsweise die Einsamkeit, die Beziehung zu anderen, oder die Reflexionen über die Sprache. Zugleich besitzen die meisten seiner intertextuellen Bezüge hohe Kommunikativität, wodurch sowohl dem Autor als auch dem Leser der intertextuelle Verweis bewusst ist. Auster macht oft auf seine Zitate und auf Schriftsteller, die das Werk beeinflussen, aufmerksam.

In den meisten seiner Romane erkennt man deutlich, dass er sich vor allem mit amerikanischen und französischen Autoren befasst, wobei natürlich andere Autoren ebenfalls großen Einfluss auf in haben, wie beispielsweise Beckett, Borges oder Kafka. Jedoch spielen amerikanische Autoren aus der Mitte des 19. Jahrhunderts aufgrund ihrer Neigung zur Metaphysik eine besondere Rolle für Paul Auster. Am meisten Erwähnung finden Edgar Allen Poe, Henry David Thoreau und Nathaniel Hawthorne in seinem Werk.

Paul Auster ist ein Autor, der gerne das Schreiben an sich und auch die Sprache thematisiert. In dieser Hinsicht erinnert er stark an die Strukturalisten, vor allem an Ferdinand de Saussure. Die Sprache ist ein komplexes System, über dessen Kapazitäten der Autor stets aufs Neue reflektieren muss. Geschichten werden bei Paul Auster zu einer

eigenen Welt, die sich verselbstständigt und sehr viel Macht über den Einzelnen haben kann. Die Auswirkung von Erzählungen ist es auch, die Auster immer wieder zu intertextuellen Verweisen anhält. Er bezieht sich jedoch nicht nur auf andere Autoren, sondern ebenso auf eigene Werke und Figuren. Daraus erschuf Paul Auster einen Kosmos, der sich nicht durch Buchdeckel begrenzen lässt.

BIBLIOGRAFIE

Primärliteratur:

Auster, Paul: Man in the Dark. London: Faber and Faber 2008

Auster, Paul: The Inner Life of Martin Frost. New York: Picador 2007

Auster, Paul: Travels in the Scriptorium. London: Faber and Faber 2007

Auster, Paul: The Brooklyn Follies. London: Faber and Faber 2006

Auster, Paul: Mr. Vertigo. London: Faber and Faber 2006 (first published 1994)

Auster, Paul: In the Country of Last Things. London: Faber and Faber 2005 (first published 1989)

Auster, Paul: Collected Prose. New York: Picador 2005

Auster, Paul: Oracle Night. New York: Picador 2003

Auster, Paul: The Book of Illusions. London; Faber and Faber 2003

Auster, Paul: Timbuktu. New York: Henry Holt and Company 1999

Auster, Paul: Hand to Mouth. New York: Henry Holt and Company 1997

Auster, Paul: Leviathan. New York; London; Ringwood; Victoria; Toronto; Ontario; Oakland: Penguin Books 1993

Auster, Paul: The Art of Hunger. New York; London; Ringwood; Victoria; Toronto; Ontario; Oakland: Penguin Books 1993

Auster, Paul: The New York Trilogy. London: Faber and Faber 1992

Auster, Paul: The Music of Chance. New York; London; Ringwood; Victoria; Toronto; Ontario; Oakland: Penguin Books 1991

Auster, Paul: Moon Palace. New York; London; Ringwood; Victoria; Toronto; Ontario; Oakland: Penguin Books 1989

Auster, Paul: The Invention of Solitude. London: Faber and Faber 1988

Auster, Paul: The Red Notebook and other writings. London: Faber and Faber 1995

Auster, Paul / Gérard de Cortanze: Die Einsamkeit des Labyrinths. Betrachtungen und Gespräche. Reinbeck: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1999

Buñuel, Luis: Mein letzter Seufzer. Berlin: Alexander Verlag 2004

Cervantes Saavedra, Miguel de: Der scharfsinnige edle Herr Don Quijote de la Mancha. München: Wilhelm Heyne Verlag 1990

Chateaubriand, Francois-René de: Erinnerungen. Mémoires d´outre-tombe. Sigrid von Massenbach (Hg.); München: Nymphenburger Verlagshandlung 1968

Collodi, Carlo: Pinocchios Abenteuer. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt 1990

Poe, Edgar Allan: The Complete Edgar Allan Poe Tales. New York: Avenel Books 1981

Diamant, Dora: Mein Leben mit Franz Kafka. In: Koch, Hans-Gerd (Hg.): »Als Kafka mir entgegenkam…. «Erinnerungen an Franz Kafka. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 1995, S 174-185

Fuchs, Daniel: The Brooklyn Novels. New Hampshire: Black Sparrow Press 2006

Hammett, Dashiell: The Maltese Falcon. In: The Novels of Dashiell Hammett. New York: Alfred A. Knopf Inc. 1986, S 293-440

Hamsun, Knut: Hunger. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2000

Hawthorne, Nathaniel: Wakefield. In: Cowley, Malcom (Hg.): The Portable Hawthorne. New York: The Viking Press 1948, S 136-147

Hawthorne, Nathaniel: The Scarlet Letter. New York; London; Ringwood; Victoria; Toronto; Ontario; Oakland: Penguin Books 2003

Hawthorne, Nathaniel: The Blithedale Romance and Fanshawe. Ohio State University Press 1964

Hawthorne, Nathaniel: Roger Malvin´s Burial. In: Van Doren, Mark (Hg.): The Best of Nathaniel Hawthorne. New York: The Ronald Press Company 1951, S 48-67

Kafka, Franz: Amerika. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1997

Osuna, Alfonso J. García (Ed.): The Life of Lazarillo de Tormes. A Critical Edition Including the Original Spanish Text. Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Company 2005

Svevo, Italo: Zeno Cosini. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1998

Svevo, Italo: Ein Mann wird alter. (Senilità). Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 3. Auflage 2003

Thoreau, Henry David: Walden and Civil Disobedience. New York; London; Ringwood; Victoria; Toronto; Ontario; Oakland: Penguin Books 1986

Van Doren, Mark (Hg.): The Best of Nathaniel Hawthorne. New York: The Ronald Press Company 1951

Sekundärliteratur:

Allen, Graham: Intertextuality. London; New York: Routledge 2000

Barone, Dennis (Hg.): Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press 1995

Berckemeier, Christian; Lienkamp, Andreas; Werth, Wolfgang (Hg): "As strange as the world". Annäherung an das Werk des Erzählers und Filmemachers Paul Auster. Münster: LIT Verlag 2002

Bloom, Harold: Modern Critical Views. Nathaniel Hawthorne. New York; Philadelphia: Chelsea House Publishers: 1986

Bloom, Harold (Hg.): Bloom's Modern Critical Views. Paul Auster. Philadelphia: Chelsea House Publishers 2004

Brown, Mark: Paul Auster. Manchester; New York: Manchester University Press 2007

Brodhead, Richard H.: New and Old Tales: The Scarlet Letter. In: Bloom, Harold: Modern Critical Views. Nathaniel Hawthorne. New York; Philadelphia; Chelsea House Publishers: 1986, S 153-178

Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hg.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985

Butler, Martin; Gurr, Jens Martin: The Poetics and Politics of Metafiction: Reading Paul Auster´s Travels in the Scriptorium. In: English Studies, 89:2, April 2008, S 195-209

Carpenter, Frederic Ives: Emerson Handbook. New York: Hendricks House 1953

Curiol, Céline: The Making of The Inner Life of Martin Frost. In: Auster, Paul: The Inner Life of Martin Frost. New York, Picador 2007, S 1-19

Dow, William: Paul Auster´s The Invention of Solitude: Glimmers in a Reach to Authenticity. In: Critique, Spring 1989, Vol. 39, NO 3

Goldblatt, Roy: Postmoderne Luftmenschen im Werk Paul Austers. In: Berckemeier, Christian; Lienkamp, Andreas; Werth, Wolfgang (Hg): "As strange as the world". Annäherung an das Werk des Erzählers und Filmemachers Paul Auster. Münster: LIT Verlag 2002, S 13-24

Harding, Walter: A Thoreau Handbook. New York: New York University Press 1959

Hammond, J.R.: An Edgar Allan Poe Companion. A Guide to the Short Stories, Romances and Essays. London; Basingstoke: The Macmillan Press LTD. 1981

Holzapfel, Anne M.: The New York Trilogy: Whodunit? Tracking the Structure of Paul Auster´s Anti-Detective Novels. Frankfurt/Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Peter Lang 1996

Klepper, Martin: Pynchon, Auster, DeLillo. Die amerikanische Postmoderne zwischen Spiel und Rekonstruktion. Frankfurt/Main; New York: Campus Verlag 1996

Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Kimmich, Dorothea; Rolf Günther Renner; Stiegler, Bernd: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam 1996, S 334-348

Kimmich, Dorothea; Rolf Günther Renner; Stiegler, Bernd: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Suttgart: Reclam 1996

Lawson, Kate; Shakinovsky Lynn: The Marked Body. Domestic Violence in Mid-Nineteenth-Century Literature. Albany: State University of New York Press 2002

Lienkamp, Andreas: Mauern, Levitation und leuchtende Steine. Erlösungsmotive im Werk Paul Austers. In: Berckemeier, Christian; Lienkamp, Andreas; Werth, Wolfgang (Hg): "As strange as the world". Annäherung an das Werk des Erzählers und Filmemachers Paul Auster. Münster: LIT Verlag 2002, S 25-50

Magistrale, Tony: Student Companion to Edgar Allan Poe. Westport; Connecticut; London: Greenwood Press 2001

Martin, Brendan: Paul Auster´s Postmodernity. In: Cain, E. William (Hg.): Studies in Major Literary Authors, New York. London: Routledge 2008

Matthiessen, F.O.: American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman. London; New York; Toronto: Oxford University Press 1946

Meid, Volker (Hg.): Sachlexikon Literatur. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2000

Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 3.Auflage 2004

Parte, Christina: The New York Tetralogy: An Author's Quest through New York in Theory and Practice. An Attempt to read Paul Auster´s Novels of Critical Engagement. Diplomarbeit; Universität Wien 1997

Patteson, Richard F.: The Teller´s Tale: Text and Paratext in Paul Auster´s *Oracle Night*. In: Critique Vol. 49, N.2 2008, S. 115-128

Reinhart, Werner: Pikareske Romane der 80er Jahre. Ronald Reagan und die Renaissance des politischen Erzählens in den USA (Acker, Auster, Boyle, Irving, Kennedy, Pynchon). Tübingen: Gunter Narr Verlag 2001

Rheindorf, Markus: "Where Everything is Connected to Everything Else": Interior and Exterior Landscape in the Poetry, Essays, and Fiction of Paul Auster. Diplomarbeit, Universität Wien 2001

Richter, Dieter: Carlo Collodi und sein Pinocchio. Ein weitgereister Holzbengel und seine toskanische Geschichte. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2004

Russel, Alison: Deconstructing The New York Trilogy: Paul Auster´s Anti-Detective Fiction. In: Bloom, Harold (Ed.): Bloom's Modern Critical Views. Paul Auster. Philadelphia: Chelsea House Publishers 2004, S 97-112

Shostak, Debra: Under the Sign of *Moon Palace*: Paul Auster and the Body in the Text. In: Critique, Winter 2008, Vol.49, NO. 2

Sieburg, Friedrich: Chateaubriand. Tyrannei und Tugend. München; Wilhelm Heyne Verlag: 1976

Springer, Carsten: Crisis: The Works of Paul Auster. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang 2001

Varvogli, Aliki: The World that is the Book. Paul Auster´s Fiction. Liverpool: Liverpool University Press 2001

Whicher, George F.: Walden Revisited. A Centennial Tribute to Henry David Thoreau. Chicago: Packard and Company 1945

ONLINEARTIKEL

Faller, Heike: Die Suche. Wie ein amerikanischer Literaturprofessor versucht, die Briefe zu finden, die Kafka an ein kleines Mädchen geschrieben haben soll, als er in Berlin lebte. Die Zeit 02/2001. Konsultiert am 06.11.2009
http://www.kafka.org/index.php?id=183,260,0,0,1,0..

Kafka-Gibbons, Paul: A sublime soap opera, with Brooklyn the stage. *Boston Globe Online*, am 15.Jänner 2006. Konsultiert am 28.Oktober 2009
http://www.boston.com/ae/books/articles/2006//01/15/a_sublime_soap_opera_with_brooklyn_the_stage/

Pesso-Miquel, Catherine: The spoken word and the written word in Paul Auster´s The Brooklyn Follies. La Clé des Langues (Lyon: ENS LSH/DGESCO). Erstellt am 8.Oktober 2009. Konsultiert am 28.Oktober 2009.
Url: http://cle.ens-lsh.fr/1255935123213/0/fiche_article/

Thévenon, Marie: A reading of the Brooklyn Follies through the lens of autofiction. La Clé des Langues (Lyon: ENS LSH/DGESCO). Erstellt am 8.Oktober 2009. Konsultiert am 28. Oktober 2009. Url: http://cle.ens-lsh.fr/1254987431873/0/fiche_article/

Turrentine, Jeff: Try a Little Tenderness. In Paul Auster´s comic novel, a dying man finds new life in the city. Washington Post Online, am 15.Jänner 2006. Konsultiert am 28.10.2009
http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/01/12/AR2006011201714.html

ABSTRACT

Diese Diplomarbeit handelt von den intertextuellen Referenzen, die im Werk Paul Austers aufscheinen. Paul Auster ist ein Autor, der sich lang vor seiner literarischen Karriere in Essays mit anderen Schriftstellern beschäftigte. Diese Auseinandersetzung und seine Leidenschaft für Bücher sind es auch, die man in seinen Romanen durch die zahlreichen intertextuellen Bezüge erkennen kann.

Der Begriff „Intertextualität" wurde erstmals von Julia Kristeva gebraucht. Mit Intertextualität meint man den Bezug eines Textes auf andere Texte. Dieser kann auf unterschiedliche Weise vorliegen, auf inhaltlicher oder auf struktureller Ebene. Nach Pfister gibt es unterschiedliche Intensitäten von Intertextualität, die darauf basieren, ob dem Autor und dem Leser die intertextuellen Referenzen bewusst sind oder nicht. Broich gibt verschiedene Beispiele zur Markierung von Intertexten. So können intertextuelle Bezüge im Vorwort, als Zitat oder gar als physische Gegenstände im Roman auftauchen.

Die meisten Romane Paul Auster tragen autobiografische Züge. Dementsprechend sind es oftmals männliche Protagonisten, die durch das Schreiben ihre Geschichte wiedergeben wollen. Immer wiederkehrende Themen in Austers Büchern sind die Einsamkeit, die Suche, die Identitätskrise, die Vater-Sohn-Beziehung, das Judentum und der Zufall. Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit liegt aber auf der Intertextualität, die ein wesentliches Charakteristikum von Austers Werken ist.

In *The New York Trilogy* bezieht sich Paul Auster auf Cervantes´ Don Quijote und auch auf die Detektivromane von Edgar Allen Poe und Dashiell Hammett. Durch das Spielen mit unterschiedlichen literarischen Gattungen wird auch hier ein intertextueller Bezug zu den Genres an sich hergestellt.

Sowohl inhaltlich als auch strukturell steht das Infragestellen im Vordergrund von Austers Büchern. Somit wird die Suche der Protagonisten auf allen Ebenen verstärkt. In *The Invention of Solitude* findet der Leser zahlreiche Zitate, die, laut Paul Auster, eine Hommage an die jeweiligen Autoren sein sollen. Der Mittelpunkt der Geschichte ist die Vater-Sohn-Beziehung, die in *Pinocchio*, so Auster, verdeutlicht wird.

The Book of Illusions thematisiert das Schreiben von Autobiografien und das Schaffen des Künstlers. Hierin schwärmt der Erzähler vor allem von Chateaubriands *Mémoires d´outre tombe*, die er als beste Autobiografie bezeichnet. *The Brooklyn Follies* und *Man in the Dark* handeln von älteren Männern, die nach einem Neubeginn suchen.

In den meisten Werken Paul Auster sind es vor allem drei Schriftsteller, die große Bedeutung haben: Nathaniel Hawthorne, Henry David Thoreau und Edgar Allen Poe. In *The Brooklyn Follies* wird durch die Rede Toms verdeutlicht, wie viel Respekt er diesen Autoren entgegenbringt. In einem Interview meinte Paul Auster, dass die Literatur der amerikanischen Schriftsteller Mitte des 19. Jahrhunderts etwas in sich beherbergt, was er bei vielen anderen Autoren vermisst: Metaphysik. Und genau diese bereichert auch die Bücher Paul Austers.

Durch diesen Gebrauch zahlreicher intertextueller Bezüge, die sich sowohl auf literarische als auch auf filmische, musikalische und bildnerische Werke beziehen, wird der Leser auf eine Vielzahl von Kunstwerken aufmerksam. Eine Besonderheit Paul Austers ist zudem das Schaffen eines eigenen Universums, in dem die Figuren und Geschichten nicht nur auf den jeweiligen Roman begrenzt sind. Die Charaktere aus einem von Austers Romanen tauchen in einem anderen seiner Bücher auf und bilden somit einen intratextuellen Verweis. Diese Technik findet ihren Höhepunkt in T*ravels in the Scriptorium*, worin der Autor von seinen eigenen Schöpfungen heimgesucht wird.

LEBENSLAUF

Persönliche Daten

Name: Denise Fuchs
Geburtsdatum: 10.11.1978
Staatsangehörigkeit: Österreich

Ausbildung

1984 - 1985:	Preschool, Guilford, CT, USA
1985 - 1986:	Elementary School, Guilford, CT, USA
1986 - 1989:	Volksschule Knollgasse, 1170 Wien
1989 - 1997:	Albertus Magnus Schule, Humanistisches Gymnasium, 1180 Wien Matura mit gutem Erfolg
1997 - 1999:	Studium der Medizin
Seit 1999:	Wechsel zum Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaften

Berufspraxis

Seit Jänner 2010:	Praktikum beim Verlagshaus Hernals
Seit Jänner 2009:	Mitarbeit beim Dramaslam (Vorauswahl der Stücke)
Seit März 2007:	Deutsch- und Englischnachhilfe
Juli - Sept.2002:	Sekretariatsarbeit, Atelier Architekt Peter Gypser
Seit 2000:	Korrekturlesen wissenschaftlicher Arbeiten (Deutsch und Englisch)
Aug. 1997:	Betreuerin bei Jugend am Werk
Juli/Aug. 1995:	Aupair in Connecticut, USA

Fremdsprachen:	Englisch fließend, Französisch
EDV-Anwendungen:	Microsoft Word, Excel, Explorer & allg. Interneterfahrung
Interessen:	Literatur, Theater und bildende Künste