
“Not Blood Relations, Ink Relations”

Autobiographie und Fiktion

Cornelia Hild

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von
Cornelia Hild
aus München

Erstgutachter:

Zweitgutachter:

Tag der mündlichen Prüfung:

Prof. Dr. Christoph Bode

Prof. Dr. Helge Nowak

9.7.2007

Inhaltsverzeichnis

I.	Theorie der Autobiographie	1
1.	<i>Back to Life?</i>	1
2.	Was ist Autobiographie?	3
3.	Hermeneutische Konzepte	6
4.	Von der Abbildung zur (De)konstruktion	10
4.1.	Wahrheit und Wahrhaftigkeit	11
4.2.	Die Frage nach dem "Ich"	13
4.3.	Der autobiographische Pakt und Sprechakttheorie	17
4.4.	Narration und Historiographie	19
4.5.	Dekonstruktion der Autobiographie	22
5.	Zuschreibungsästhetik	27
II.	Zur Rettung der Autobiographie: Neuere Tendenzen	34
1.	Formale Innovation	34
2.	Autobiographien von <i>de-centered selves</i>	37
III.	Autobiographie und Photographie	42
1.	Susan Sontag: Familienalben und Photographie als <i>memento mori</i>	42
2.	Roland Barthes, Photographie und Autobiographie: die wiedergefundene Referentialität?	46
3.	Photographie und <i>frames</i> : Kontextualisierung und Bedeutungsstiftung	54
4.	Die Kunst des Verschwindens: Jean Baudrillards "Perfektes Verbrechen"	56
IV.	Autobiographie und Fiktion: Versuch einer Differenzierung	61
1.	Ansgar Nünnings Modell zur Differenzierung verschiedener Stufen der (Meta)fiktionalität	64
1.1.	Selektionsstrukturen und dominante Referenzbereiche	65
1.2.	Relationierung und Gestaltung der Erzählebenen	66
1.3.	Dominanter Zeitbezug und Vermittlungsformen	67
1.4.	Verhältnis des autobiographischen Geschichtsmodells zum Wissen der Historiographie	68
1.5.	Dominante Illusionstypen	69
2.	Versuch einer Modellbildung für die Autobiographie	71
2.1.	Merkmalsmatrix der dokumentarischen Autobiographie	71
2.2.	Merkmalsmatrix der realistischen Autobiographie	74
2.3.	Merkmalsmatrix der revidierenden Autobiographie	76
2.4.	Merkmalsmatrix des meta-autobiographischen Textes	78

2.5.	Merkmalsmatrix historiographischer Meta-Autobiographie	80
3.	Zur Textauswahl	82
V.	Autobiographie und Wahnsinn: Susanna Kaysens <i>Girl, Interrupted</i>	83
VI.	Nabokovs Reise auf dem <i>magic carpet</i>	108
VII.	Die gerissene Kette der Erinnerung: Mary McCarthys <i>Memories of a Catholic Girlhood</i>	141
VIII.	Maxine Hong Kingstons Leben inmitten von Geistern	166
IX.	Die Überwindung der Einsamkeit durch die Autobiographie: Paul Austers <i>The Invention of Solitude</i>	191
1.	Die Sichtbarmachung des unsichtbaren Vaters: "Portrait of an Invisible Man"	191
2.	Austers <i>Biographia Literaria</i> oder: "The Book of Memory"	205
X.	W.G. Sebalds Pilgerreise des Ichs durch die Ringe der kulturellen Zerstörung oder: "Das rätselhafte Überdauern der Schrift"	223
XI.	Carolyn Steedmans problematische Situierung im zentralen Diskurs	247
XII.	Überleben in der Zukunft: Federmans <i>The Twofold Vibration</i>	265
1.	Vorbemerkung: <i>Surfiction</i> und Autobiographie	265
2.	<i>The Twofold Vibration</i>	270
XIII.	"Ink Relations"	298
XIV.	Bibliographie	301
1.	Primärtexte	301
2.	Sekundärtexte	302
XV	Kurzbiographie	314

I. Theorie der Autobiographie

1. *Back to life?*

Während es in den 1970er Jahren beinahe so aussah, als sei das Ende der Autobiographie nahe, scheint in den letzten Jahren das Interesse an authentischen Formaten medialer Massenunterhaltung immer weiter zu steigen. Fernsehformate wie *Big Brother* und Konsorten versuchen, global Authentizität in die Wohnzimmer der Zuschauer zu bringen. Das Interesse an medial vermittelten Ausschnitten aus dem Leben anderer Menschen ist ungebrochen. Ihm gegenüber steht ein schier unerschöpfliches Reservoir an Freiwilligen, die bereit sind, jede Möglichkeit zu nutzen, um das eigene Selbst massenwirksam zu inszenieren.

Diese Tendenz findet nicht nur im momentanen Overkill an so genannten Casting Shows sondern auch interaktiv im Internet ihren Niederschlag. So titelte beispielsweise *Der Spiegel* in der Ausgabe vom 17. Februar 2007: "Der digitale Maskenball: Zweites Leben im Internet."¹ In der virtuellen Parallelwelt der Internetplattform *Second Life* können Menschen ihrem Bedürfnis nachkommen, sich selbst zu inszenieren und Fiktion und Realität verschmelzen lassen oder, wie im *Spiegel* zu lesen ist: "Das Leben in *Second Life* mag aus zweiter Hand sein, aber es ist Leben. Die Schwelle zwischen Sein und Schein, zwischen Wirklichkeit und Fiktion ist praktisch eingeebnet."² Das narzistische menschliche Verlangen nach Selbstinszenierung scheint seinem Höhepunkt entgegenzueilen, denn, so der *Spiegel* weiter: "Noch nie wurde so viel Wert auf einen gelungenen Auftritt in der virtuellen Welt gelegt. Da tobt sich ein Wunsch nach optimierter Selbstdarstellung aus, der uralt ist. Dass die Welt eine Bühne ist und alle Männer und Frauen nur Spieler, das wusste schon Shakespeare, und es sind immer wieder Kostüme und Masken, die uns helfen, auf dieser Bühne zu bestehen."³

Die mediale Abbildung des eigenen Ich ist jedoch nichts Neues. So kann die Inszenierung des Selbst in der westlichen Kultur auf eine lange literarische Tradition zurückblicken – die Autobiographie. Auch dort unternehmen Autobiographen seit jeher den Versuch, sich in ein fremdes Medium einzuschreiben: Was für die einen der autobiographische Text erfüllt, wird bei anderen in der virtuellen Welt eines *Second Life* realisiert. Gemeinsam ist beiden die Lust an der Figuration und Maske. Die Selbst-Inszenierung, die in der Internetwelt beinahe unbegrenzte Möglichkeiten der

¹ Rebecca Casati, Matthias Mattusek et al., "Alles im Wunderland," *Der Spiegel* 17.02.2007: 150-163.

² Casati et al. 152.

³ Casati et al. 153.

Fiktionalität bietet, ist eine neue, leicht realisierbare Variante des autobiographischen Dranges, sich selbst auszudrücken.

Die verschwimmenden Grenzen zwischen Autobiographie und Fiktion sind in den letzten Jahrzehnten immer wieder zum Vorwand genommen worden, das Ende autobiographischen Schreibens zu deklarieren. Dennoch hat die Autobiographie bis heute überlebt und sich formal diversifiziert. Fiktionalisierungen sind jedoch genau genommen keine Entwicklung unserer Zeit. Betrachtet man das Genre in seinem historischen Kontext, können beispielsweise die *Education of Henry Adams* oder Gertrude Steins *Autobiography of Alice B. Toklas* als klassische Beispiele herangezogen werden, um zu demonstrieren, dass Autobiographien auf eine lange Tradition der Fiktionalisierung zurückblicken können. Das Ende der Autobiographie, auch wenn es bereits mehrfach ausgerufen worden ist, scheint noch lange nicht in Sicht. Im Gegenteil. Es floriert in den unterschiedlichsten Ausprägungen.

Um diesen Entwicklungen der erhöhten (Meta-)Fiktionalität der Autobiographie gerecht werden zu können, soll es Ziel dieser Arbeit sein, ein Beschreibungsmodell zu entwickeln, das es ermöglicht, die unterschiedlichen Aspekte trennscharf zu untersuchen, die eine Autobiographie fiktionalisieren. Dadurch soll der Haltung, Fiktionalisierungen generell als "Lügen" des Autobiographen zu bezeichnen, oder gar der Gattung deswegen ihre Daseinsberechtigung abzusprechen, eine differenziertere Sichtweise entgegengestellt werden.

Zu diesem Zweck soll im Folgenden zunächst kurz definiert werden, was eine Autobiographie ist und welche theoretischen Probleme sich in den letzten Jahrzehnten bei der Abgrenzung zu fiktionalen Texten gestellt haben. Da Photographien in Autobiographien oftmals eine bedeutsame Rolle zukommt, wird dieses Medium, das landläufig als *das* "dokumentarische" gilt, im Anschluss kurz gestreift, um darauf aufbauend ein allgemein anwendbares Beschreibungsmodell zu bilden, das in der Lage ist, einzelne Aspekte der Fiktionalisierung zu benennen und zu skalieren.

Im textanalytischen Teil schließlich soll anhand unterschiedlichster autobiographischer Texte gezeigt werden, dass das Beschreibungsmodell hilfreich eingesetzt werden kann, um Texte, die in ihrer Machart oft unterschiedlicher nicht sein könnten, dennoch zumeist unkritisch als in irgendeiner Weise fiktionalisiert tituliert worden sind, zu differenzieren und innerhalb bestimmter, allgemein funktionalisierbarer Parameter zu kategorisieren. Damit soll den unterschiedlichen Arten ihrer (meta)fiktionalen Elemente Rechnung getragen werden. Desiderat dieser Arbeit ist schließlich, ein höheres Maß an deskriptiver Differenzierung in die Diskussion über Autobiographie und Fiktion einzuführen.

2. Was ist Autobiographie?

Immer wieder ist in der einschlägigen Forschungsliteratur die Frage gestellt worden, ob autobiographische Texte als Gattung definierbar sind. Obwohl konstatiert worden ist, die Autobiographie sei generisch nicht bestimmbar,⁴ ist gleichwohl den meisten Lesern bewusst, worum es sich bei einer Autobiographie handelt und was autobiographisches Schreiben ausmacht. Es muss demzufolge Aspekte geben, welche autobiographisches Schreiben sehr wohl von rein fiktionalem Schreiben differenzieren.

Bereits 1907 stellt Georg Misch zur enormen Formenvielfalt autobiographischen Schreibens bzw. der 'Selbstbiographie,' wie Misch sie nennt, fest:

Und keine Form fast ist ihr [der Selbstbiographie] fremd. Gebet, Selbstgespräch und Tatenbericht, fingierte Gerichtsrede oder rhetorische Deklamation, wissenschaftlich oder künstlerisch beschreibende Charakteristik, Lyrik und Beichte, Brief und literarisches Portrait, Familienchronik und höfische Memoiren, Geschichtserzählung rein stofflich, pragmatisch, entwicklungsgeschichtlich oder romanhaft, Roman und Biographie in ihren verschiedenen Arten, Epos und selbst Drama – in all diesen Formen hat die Autobiographie sich bewegt, und wenn sie so recht sie selbst ist und ein originaler Mensch sich in ihr darstellt, schafft sie die gegebenen Gattungen um oder bringt von sich aus eine unvergleichliche Form hervor.⁵

Die meisten Theoretiker sind sich einig, dass es sich bei einer Autobiographie um einen narrativen Text handeln müsse, wodurch auch beispielsweise Wordsworths *Prelude* unter die Kategorie 'Autobiographie' fallen⁶. Dies gilt aber auch beinahe als der einzige Konsens. An dieser Stelle soll keine allumfassende Bestimmung des Begriffs erfolgen; es soll jedoch umrissen werden, worum die folgende Debatte kreist.

Immer noch plausibel und anwendbar ist aufgrund ihrer Offenheit die Definition Mischs aus dem Jahre 1907, welche die Autobiographie bestimmt als "die Beschreibung (*graphia*) des Lebens (*bios*) eines Einzelnen durch diesen selbst (*auto*)."⁷ Misch verzichtet hierbei auf die normative Vorgabe einer Teleologie im Sinne einer Totalität und auch auf die Retrospektive, wie es beispielsweise Lejeune fordert, der eine Autobiographie definiert

⁴ So z.B. Stephen A. Shapiro, "The Dark Continent of Literature: Autobiography," *Comparative Literature Studies* 5 (1968): 421-462.

⁵ Georg Misch, *Geschichte der Autobiographie Bd. I erste Hälfte: Das Altertum* [1907], Frankfurt am Main: Verlag G. Schulte – Blumke, 1949, 6-7.

⁶ So z.B. Olney, welcher immer wieder ohne Einschränkungen das *Prelude*, *Four Quartets* etc. als Autobiographien bestimmt (vgl. z.B. James Olney, "Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction," *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney, Princeton: Princeton UP, 1980, 3-27 und James Olney, "Some Versions of Memory/ Some Versions of *Bios*: The Ontology of Autobiography," *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney, Princeton: Princeton UP, 1980, 236-267).

⁷ Misch, *Geschichte der Autobiographie* [1949] 7.

als eine “[r]ückblickende Prosaerzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz, wenn sie den Nachdruck auf ihr persönliches Leben und insbesondere auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt.”⁸

Autobiographische Texte beinhalten laut Lejeune dementsprechend folgende Kriterien: Einen Erzähler, welcher deckungsgleich mit dem Autor bzw. der Autorin ist und seine Geschichte im Rückblick erzählt. Mischs offener Definition wird in dieser Arbeit favorisiert, da sie aufgrund ihres Verzichts auf normative formelle Aspekte auch experimentelle Tendenzen autobiographischen Schreibens einschließt. Die Definition leistet eine Abgrenzung zu benachbarten Gattungen wie zu der Biographie (in welcher das Leben eines Anderen) und zum Tagebuch (in welchem zwar auch die eigene Geschichte dokumentiert wird, jedoch nicht in derselben rückblickenden Geschlossenheit, da immer nur einzelne Tage für sich genommen betrachtet werden und damit der größere Zusammenhang fehlt). Diese strikte Trennung zwischen Autobiographie und Biographie soll beibehalten werden, selbst wenn in einigen Fällen die Forschungsliteratur beide Gattungen ohne kategoriale Unterscheidung untersucht.⁹ Da jedoch kein Mensch isoliert für sich alleine existiert, also “keine Insel ist”, kann es natürlich vorkommen, dass in autobiographischen Texten auch biographische Passagen der Mitmenschen des Autobiographen zu finden sind. Entscheidend ist der Fokus des Textes.¹⁰

Sehr eng mit der konventionellen Autobiographie verwandt sind die Memoiren. Von einer Memoire wird traditionell gesprochen, wenn

the story of the self, the “I”, is subordinated to the story of some other for whom the self serves as privileged witness (William Dean Howells’s *My Mark Twain*, for example). By contrast, in the relational lives [...], the story of the self is not ancillary to the story of the other, although its primacy may be partly concealed by the fact that it is constructed through the story told *of* and *by* someone else. Because identity is conceived as relational in these cases, the narratives in this corpus defy the boundaries we try to establish between genres, for they are biography *and* the autobiography of the other. In addition, and most important, what I call *the story of the story* plays a determining role in these texts.¹¹

Eakin schlägt vor, die generische Unterscheidung zwischen Autobiographie und Memoire aufzugeben, da oft das eigene Leben nur in Verbindung zum Leben anderer

⁸ Philippe Lejeune, *Der autobiographische Pakt*, trans. Wolfram Bayer and Dieter Hornig, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, 14.

⁹ So z.B. auch Liz Stanley, welche feministische Biographien und Autobiographien untersucht (Liz Stanley, *The auto/biographical I: The Theory and Practice of Feminist Auto/biography*, Manchester and New York: Manchester UP, 1992).

¹⁰ So kann es, ohne vorgreifen zu wollen, beispielsweise bei der *Invention of Solitude* von Paul Auster oder W.G. Sebalds *Ringe des Saturn* durchaus sein, dass der Autobiograph exzessiv als Biograph tätig wird. Die Motivationen sind unterschiedlich und sollen später erläutert werden.

¹¹ Paul John Eakin, “Relational Selves, Relational Lives: The Story of the Story,” *True Relations: Essays on Autobiography and the Postmodern*, ed. G. Thomas Couser and Joseph Fichtelberg, Westport Connecticut and London: Greenwood Press, 1998, 63-81, here 70.

(Vater, Mutter, Familie etc.) als *relational autobiography* erzählt und rekonstruiert werden kann.

Wenn wir nun diese *relational autobiographies* als solche anerkennen, fallen zahlreiche Texte, die nicht nur auf den Autobiographen fokussiert sind, sondern auch das Leben anderer Personen beleuchten und deshalb landläufig den 'Memoiren' zugeordnet werden, in die Kategorie der Autobiographie. Es erscheint sinnvoll, sich der einleuchtenden Argumentation Eakins anzuschließen, da vielfach in autobiographischen Texten eben nicht nur die Fokussierung auf das Leben des Autobiographen isoliert erfolgt, sondern dass sich dessen Subjektivität in Relation zu einem anderen Bezugspunkt entwickelt, beispielsweise zum Vater oder zur Mutter. Die Grenze, an welcher die eigene Autobiographie aufhört und die Biographie der Bezugsperson beginnt, kann aufgrund häufig enger Interdependenzen nicht immer klar abgesteckt werden. Aus diesem Grund sollen auch Texte, welche früher der Memoirenliteratur zugeschrieben worden sind, in dieser Arbeit als *relational autobiographies* behandelt werden. Diese Zuordnung ist geradezu zwingend, wenn man bedenkt, dass vor allem postmoderne Autobiographien dazu tendieren, ein klares Zentrum zu leugnen, welches früher allein in der Persönlichkeit, dem *unified self* des Autobiographen, bestand.¹²

In der Autobiographie-Forschung wird eine Vielzahl an Begrifflichkeiten verwendet, die zumeist den jeweiligen Ansatzpunkt reflektieren. So spricht beispielsweise die frühe Hermeneutik von 'Selbstbiographie'¹³, es kursieren aber auch Begriffe wie 'Erinnerungen', 'Geständnis', 'Bekenntnis' oder 'geistige Autobiographie', 'imaginäre Autobiographie' oder 'Wunschautobiographie', welche durch diese Präzisierungen jeweils auch den Inhalt der Autobiographien einbeziehen; 'Autofiktion' hingegen wird der gegenwärtigen Tendenz gerecht, die in immer stärkerem Maße Fiktionalisierungen miteinschreibt¹⁴. Am umfassendsten ist weiterhin der Begriff der 'Autobiographie' oder der 'Autobiographik', welcher im weitesten Sinne alle Schriften autobiographischen Inhalts umfasst. In der vorliegenden Untersuchung soll auf diese letztgenannten ausgedehnten Begriffe rekurriert werden, da es darum geht, unterschiedlichste Formen aufzuzeigen, welche mehr oder weniger fiktional konstruiert sind und unterschiedliche Grade an Fiktionalität in sich vereinen, so dass manche der Texte konventionell unter die Kategorie 'autobiographischer Roman' fallen würden. Es ist offensichtlich, dass die konstruierte Grenze zwischen Autobiographie und autobiographischem Roman in der

¹² Vgl. hierzu beispielsweise Roy Pascal, *Design and Truth in Autobiography*, London: Routledge and Paul, 1960.

¹³ Im deutschen Sprachraum ist die erste dokumentierte Verwendung 1796 durch den Tübinger Literaturhistoriker Seybold zu konstatieren, im englischen Sprachraum taucht *self-biography* erstmals 1797 auf (vgl. hierzu detaillierter z.B. Michaela Holdenried, *Autobiographie*, Stuttgart: Reclam, 2000, 19).

¹⁴ Vgl. ausführlicher Holdenried 20.

gegenwärtigen Entwicklung des Genres nicht mehr klar zu ziehen ist, da es sich lediglich um verschiedene Punkte auf der Geraden zwischen dokumentarischer Historiographie und reiner Fiktion handelt, also lediglich ein unterschiedliches Mischverhältnis der einzelnen Komponenten besteht.

3. Hermeneutische Konzepte

Der Beginn wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit autobiographischen Texten wird vielfach in Diltheys Schriften zur Hermeneutik gesehen. Diltheys *Einleitung in die Geisteswissenschaften* (1883) läutet die historische Hermeneutik ein. Das Autobiographische wird nunmehr als *das* paradigmatische Modell des ‘Verstehens’¹ bewertet; es erfolgt eine signifikante Aufwertung zur eigenständigen ästhetischen Totalität. Die Selbstbiographie dient dem direkten Verstehen des Lebens:

Die Selbstbiographie ist die höchste und am meisten instruktive Form, in welcher uns das Verstehen des Lebens entgegentritt. Hier ist ein Lebenslauf das Äußere, sinnlich Erscheinende, von welchem aus das Verstehen zu dem vorandringt, was diesen Lebenslauf innerhalb eines bestimmten Milieus hervorgebracht hat. Und zwar ist der, welcher diesen Lebenslauf versteht, identisch mit dem, der ihn hervorgebracht hat. Hieraus ergibt sich eine besondere Intimität des Verstehens. [...] So sind die nächsten Aufgaben für die Auffassung und Darstellung geschichtlichen Zusammenhangs hier schon durch das Leben selbst halb gelöst. Die Einheiten sind in den Konzeptionen von Erlebnissen gebildet, in denen Gegenwärtiges und Vergangenes durch eine gemeinsame Bedeutung zusammengehalten ist. Unter diesen Erlebnissen sind diejenigen, die für sich und den Zusammenhang des Lebens eine besondere Dignität haben, in der Erinnerung bewahrt und aus dem endlosen Fluß des Geschehenen und Vergessenen herausgehoben; und ein Zusammenhang *ist im Leben selber gebildet worden*, von den verschiedenen Standorten desselben aus, in beständigen Verschiebungen [Hervorhebungen CH].²

Diese ausführlich zitierte Passage verdeutlicht die Auffassung Diltheys, das Leben selbst stelle den Zusammenhang auf natürliche Weise her, durch die Funktionsmechanismen des Gedächtnisses, welches speziell die signifikanten Erlebnisse bewahrt. Bei einer Selbstbiographie handele es sich somit um das natürliche Resultat eines Lebens.

In den *Entwürfen zur Kritik der historischen Vernunft* umreißt Dilthey die Selbstbiographie außerdem bezüglich der hermeneutischen Kategorie der ‘Bedeutung’ im Hinblick auf geschichtliches Denken:

Nur die Kategorie der Bedeutung überwindet das bloße Nebeneinander, die bloße Unterordnung der Teile des Lebens. Und wie Geschichte Erinnerung ist und dieser Erinnerung die Kategorie der Bedeutung angehört, so ist diese eben die eigenste Kategorie geschichtlichen Denkens.³

¹ Das hermeneutische Konzept des Verstehens in der Textauslegung wird meistens auf Schleiermacher zurückgeführt und dessen Diktum: “Man muß so gut verstehen und besser verstehen als der Schriftsteller.” (Friedrich Schleiermacher, *Hermeneutik*, ed. H. Kimmerle, Heidelberg: Winter, 1959, 56)

² Wilhelm Dilthey, “Das Erleben und die Selbstbiographie,” *Die Autobiographie*, ed. Günter Niggel Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, 28-29.

³ Dilthey 31.

Sinnverstehen wird wahrgenommen im Kontext der individualgeschichtlichen Perspektive des Sich-Verstehens. Die Begriffe ‘Zusammenhang’, ‘Geist’, ‘Subjekt’ und ‘Bedeutung’ können als Kernbegriffe der Hermeneutik verstanden werden, wobei der ‘Zusammenhang’ als konstitutiv für das Verständnis geisteswissenschaftlicher Kontexte betrachtet werden kann, da er als Ganzes die ‘Bedeutung’ des Einzelnen begründet. Der ‘Geist’ stellt diesen Zusammenhang her und ruht im verstehenden Subjekt.⁴

Die (Auto)biographie etabliert sich zum symbolischen, individuellen Ausdruck des Geschichtsbewusstseins.⁵ In ihrem quasi-dokumentarischen Charakter dient sie als Quelle der Geschichte des Geistes. Hierbei gilt in ästhetischer Hinsicht die in sich gerundete, “lückenlose” Selbstbiographie, in welcher die Geschichte des Einzelnen und die der gesamten Gesellschaft ineinander fließen und sich harmonisch ergänzen. Der in der Selbstbiographie vorherrschende Zusammenhang des beschriebenen Lebens wird als ein natürlicher betrachtet. Er “entspringt” dem Leben selbst, d.h. er ist nicht das Ergebnis künstlicher Rekonstruktion. Das Leben an sich stiftet in diesem vitalistischen Modell den Zusammenhang und somit den Sinn.

Georg Mischs⁶ mehrbändiges Werk *Geschichte der Autobiographie* wird immer wieder als eine der ersten grundlegenden Studien der Autobiographieforschung genannt, denn sie arbeitet historisch die Autobiographie von den frühen Anfängen in der Antike bis zum im posthum erschienenen Teilband das “Hochmittelalter in der Vollendung” auf. In ihrer hermeneutischen Perspektive ist sie Diltheys Leitkategorien nachhaltig verpflichtet⁷. Misch erläutert in seiner Einleitung zum ersten Band den Ursprung der Autobiographie im Sinne einer Entwicklung des Persönlichkeitsbewusstseins der abendländischen Menschheit. Sein universales Interesse an der sich herausbildenden Individualität, die durch das autobiographische Werk objektiviert wird, steht im Vordergrund seiner Überlegungen.

Als eine Äußerung des Wissens des Menschen von sich selbst hat die Autobiographie ihre Grundlage in dem ebenso fundamentalen wie rätselhaften psychologischen Phänomen, das wir Selbst-Bewußtsein nennen. Unser Leben verläuft nicht bloß in der Welt als ein naturhafter Vorgang, ein Ablauf von Handlungen, Gefühlen und Reaktionen (“vita motus perpetuus”), sondern wir führen unser Leben mit Bewußtsein, wobei Selbstbewußtsein und Weltbewußtsein gleich ursprünglich sind. Die Geschichte der Autobiographie ist in einem gewissen Sinne eine Geschichte des menschlichen Selbstbewußtseins.⁸

⁴ Vgl. gut zusammengefasst bei Martina Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2000, 20-21.

⁵ Vgl. Holdenried 15; längere Ausführungen zur Hermeneutik und Autobiographie z.B. auch bei Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie* 19-26.

⁶ Misch war Diltheys Schüler und Schwiegersohn.

⁷ Ausführlich hierzu Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie* 23-25.

⁸ Misch, *Geschichte der Autobiographie* [1949] 10-11.

Hierbei erwächst die schriftliche Form, in welcher die Autobiographie zu Papier gebracht wird, aus dem Leben selbst:

In der Autobiographie ist diese primäre Verbindung von Form und Sachgehalt intensiver und durchgreifender als in irgend einer Gattung der Kunst; und so verschieden auch ihre Bildungsgesetze sind, so viel unpersönliche Menschen auch sich in ihr dargestellt haben, die sich mit einem festen Schema begnügen konnten: ihr Wesen ist, daß die Form aus der konkreten erlebten Wirklichkeit einzigartig herauswächst, so daß Individualität und Formgestalt eins werden. Sie ist wie das Leben weder reine Form noch Stoff für sich.⁹

Wagner-Egelhaaf fasst das hermeneutische *opus magnum* Mischs folgendermaßen zusammen:

Charakteristisch für Mischs Blick auf die Autobiographie ist die Fokussierung des hinter dem Text stehenden Individuums. Da nach Misch die Autobiographie aus der konkreten erlebten Wirklichkeit erwächst, werden in ihr **Individualität** [Hervorhebung im Original] und, wie Misch es nennt, "Formgestalt" [...] eins: Die Persönlichkeit des Künstlers bzw. des Verfassers ist in seinem Werk objektiviert. D.h. in der schriftlichen Vergegenständlichung nimmt das Subjekt eine objektive Gestalt an, die jedem Leser, jeder Leserin zugänglich ist. Dieser Vorgang der Objektivierung ist ein Vorgang der Vergeistigung, insofern als im autobiographischen Schreiben das Faktische eine Bedeutung erhält.¹⁰

Die Persönlichkeit des Verfassers wird damit zugänglich gemacht für das Lesepublikum, wobei es eine (zu dieser frühen Zeit der Autobiographiediskussion noch unproblematische) Bedeutung erhält. Die Lektüre von Autobiographien soll folglich im hermeneutischen Ansatz maßgeblich zum Verständnis des den Text schaffenden Individuums führen, denn darauf beruht die "eigentliche Fruchtbarkeit der Selbstbiographie für die objektive Erkenntnis des Menschen".¹¹

George Gusdorfs "Conditions and Limits of Autobiography"¹² rekurriert auf Diltheys und Mischs Ansätze, indem er die geschichtsbezogene Funktion der Autobiographie in den Vordergrund stellt und die Rolle des Individuums in der Geschichte betont. Für Gusdorf besteht der Fokus autobiographischer Schriften in der Einheit des Individuums, der "special unity and identity across time"¹³. Der Autobiograph erzählt seine eigene Geschichte, wobei ein uneingeschränkter Wahrheitsanspruch der geschilderten Ereignisse impliziert wird. Anthropologisch betrachtet dient die Autobiographie im

⁹ Misch, *Geschichte der Autobiographie* [1949] 14.

¹⁰ Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie* 25.

¹¹ Georg Misch, "Begriff und Ursprung der Autobiographie," *Die Autobiographie*, ed. Günter Niggel, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, 33-54, 37.

¹² Urspr. erschienen ist der Aufsatz in französischer Sprache bereits 1956 unter dem Titel "Conditions et limites de l'autobiographie," *Formen der Selbstdarstellung: Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits*, ed. Günter Reichskron und Erich Haase. Bei dem hier zugrundegelegten Text handelt es sich um einen Wiederabdruck und eine Übersetzung ins Englische: Georges Gusdorf, "Conditions and Limits of Autobiography" [transl. James Olney], *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney, Princeton, 1980, 28-48.

¹³ Vgl. Gusdorf 35.

Sinne Gusdorfs als Mittel zur Selbsterkenntnis. Seine Betrachtungen gehen noch unverkennbar von einem *unified self* aus.

The author of an autobiography gives himself the job of narrating his own history; what he sets out is to reassemble the scattered elements of his individual life and to regroup them in a comprehensive sketch. The historian of himself wishes to produce his own portrait [...] [and] strains toward a complete and coherent expression of his entire destiny.¹⁴

Diese frühen Untersuchungen hinterfragen das epistemologische Problem der Selbsterkenntnis noch nicht, selbst wenn beispielsweise Gusdorf einräumt, dass es der Natur der Autobiographie entspricht, durch die Retrospektive der Erzählung dazu zu neigen, Geschehnisse zu verfälschen, indem sie eine logische Kohärenz der Ereignisse schafft. Seine zweite Kritik an der Wahrheitsfähigkeit der Autobiographie betrifft die Suche des Individuums nach dessen persönlicher Wahrheit:

Every work of art is a projection from the interior realm into exterior space where in becoming incarnated it achieves consciousness of itself. Consequently, there is need of a second critique that instead of verifying the literal accuracy of the narrative or demonstrating its artistic value would attempt to draw out its innermost, private significance by viewing it as the symbol, as it were, or the parable of a consciousness in quest of its own truth.¹⁵

Gusdorf deutet in seinen Ausführungen bereits erkenntnistheoretische Probleme an, die später beispielsweise in den meta-historiographischen Schriften Hayden Whites virulent werden und die gleichfalls die Fragestellung der Narrativierung der Geschichtsschreibung berühren. Auch die Form der Neuerschaffung des Selbst in dessen Autobiographie und die Möglichkeiten der Selbst-Stilisierung und Mythisierung werden eingeräumt: Die Signifikanz der Autobiographie besteht für Gusdorf letztendlich darin, “that it shows us not the objective stages of a career – to discern these is the task of a historian – but that it reveals instead the effort of a creator to give the meaning of his own mythic tale.”¹⁶ Somit wird die subjektive Interpretation der Lebensgeschichte in den Vordergrund gestellt und eine Stilisierung in der Autobiographie nicht ausgeschlossen (auch wenn an dieser Stelle noch keine Rede von Fiktionalisierung sein kann).

Bezugspunkt all dieser Vorstellungen von Autobiographik ist das sinngebende Subjekt, welches als *unified self* dem eigenen Leben Bedeutung zuschreibt bzw. diese schon in seinem Leben selbst begründet findet. Diese Bedeutungszuschreibungen und Interpretationen werden allerdings zu diesem frühen Zeitpunkt der Autobiographieforschung nicht als Verfälschungen oder Fiktionalisierungen interpretiert.

¹⁴ Gusdorf 35.

¹⁵ Gusdorf 44.

¹⁶ Gusdorf 48.

Es wird daher ein direkter Zugang durch die Autobiographie zum dahinter stehenden außertextuellen Subjekt und dessen Geschichte postuliert.

4. Von der Abbildung zur (De)konstruktion

Im folgenden Abschnitt sollen Forschungsansätze behandelt werden, die die Autobiographiedebatte im Rahmen der wissenschaftlichen Diskussion um Wirklichkeitsabbildung und literarische Fiktionalität führen. Nachdem in der (bereits dargestellten) frühen hermeneutischen Autobiographieforschung noch davon ausgegangen worden ist, dass die Wahrheit des Lebens eines Individuums sich im Text objektiviert habe und sie dem Leser über die Autobiographie zugänglich sei, wird in der späteren Debatte oftmals bezweifelt, dass das Leben des Autobiographen in einem Text abgebildet werden kann.

Spätestens seit Roland Barthes den Tod des Autors ausgerufen hat, wird die Frage nach dem Sinn, Autobiographien zu schreiben, virulent, denn ohne Autor keine Autobiographie. Er führt zur linguistischen Leere des Autorkonzepts aus:

Linguistically, the author is never more than the instance writing, just as *I* is nothing other than the instance saying *I*: language knows a 'subject', not a 'person', and this subject, empty outside of the very enunciation which defines it, suffices to make language 'hold together', suffices, that is to say, to exhaust it.¹

Barthes plädiert für die Befreiung des Textes vom Autor-Gott, welcher als letzte bedeutungszuschreibende Instanz die Vielfalt des Textes beschneidet. Texte werden eher im Sinne von Kristevas universellem Intertext verstanden:

We know now that a text is not a line of words releasing a single 'theological' meaning (the 'message' of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture.²

Durch die paradigmatische Abwendung vom Autor als Instanz der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Texten und als bedeutungstiftenden Kern der Texte wurde auch in gewissem Sinne eine Abkehr von autobiographischen Texten vollzogen, da sie immer dem Verdacht ausgeliefert waren, das abgelehnte Autorkonstrukt wieder aufleben zu lassen. Alle späteren wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Gattung Autobiographie stehen nun auch eher unter dem Vorzeichen textorientierter Untersuchungen und lehnen den Biographismus früherer Dekaden ab. Es erfolgt eine Verschiebung der Bedeutungszuschreibungsautorität vom

¹ Barthes, "Death of the Author" 145.

² Barthes, "Death of the Author" 146.

Autor zum Leser: “[T]he birth of the reader must be at the cost of the death of the Author.”³

Die Fragmentarisierung des Selbst wird in der Literaturwissenschaft zum allgemeinen Topos und der Autor wird als ein Gefangener des Diskurses verstanden, ohne noch autark über sein Werk verfügen zu können. Die wissenschaftliche Debatte verabschiedete sich spätestens seit dem von Foucault und Barthes proklamierten Tod des Autors von der konventionellen Annahme, schriftstellerische Tätigkeit sei das Produkt eines einzelnen Genies, eines einzelnen, einzigartigen Geistes. Diese produktionsästhetische Annahme realistischer Ideologie verdeckte, so der Vorwurf, die tatsächliche sozial determinierte Produktion von Ideen und Texten.⁴ Durch diesen endgültigen Schritt wurde natürlich auch das Konstrukt des Autors, welcher sich autonom in seine Autobiographie einschreiben kann, ins Wanken gebracht.

Desgleichen beginnt sich die Geschichtswissenschaft zu dekonstruieren, so wird mit Hayden Whites *Metahistory* die umfassende Diskussion um die Narrativierung der Geschichtsschreibung eingeleitet. Die historiographische Komponente der Autobiographie (welche in den hermeneutischen Arbeiten eine eminente Rolle gespielt hat) wird folglich ebenso in Frage gestellt. Die Debatte um die Gattungsfrage autobiographischer Schriften wird erhitzt geführt, und im Folgenden sollen kurz die wichtigsten Eckpunkte, sofern sie sich um die Frage der Fiktion, Referentialität bzw. Historiographie und Selbstreferentialität gruppieren, skizziert werden, bis hin zu ihrer Dekonstruktion.

4.1. Wahrheit und Wahrhaftigkeit

Die frühe hermeneutische Auseinandersetzung mit der Autobiographie ist noch von einem relativ hohen Wahrheitsgehalt dieser Texte ausgegangen, da das *bios*, also das Leben (wie oben dargestellt), sich selbst in seiner Bedeutung erschließt. Roy Pascal stellt in *Design and Truth in Autobiography* (1960) eine etwas differenziertere Frage nach Wahrheit. Pascal behandelt die Texte in ihrer organischen Einheit und hebt die künstliche Form-Inhalt-Dichotomie in Texten auf, da der “Inhalt” in einer anderen “Form” auch immer ein anderer wäre. Sein Interesse gilt deshalb vor allem den Prinzipien, nach welchen autobiographische Texte organisiert sind:

How do we recognise them [autobiographies] as works of art? This is the question I want to examine. It is not a matter of examining the “form” as opposed to the “content”; what needs to be discussed is, on what principles is the content of a life organised in this literary form, the autobiography?⁵

³ Barthes, “Death of the Author” 148.

⁴ Stanley 16.

⁵ Vgl. Pascal 2.

In Bezug auf die Frage nach Wahrheit - und somit Authentizität - stellt *Design and Truth in Autobiography* die wichtige Frage nach einer tieferen Wahrheit:

[W]hether in discovering or imposing a design the autobiographer is not playing fast and loose with truth: Is there such a thing as design in one's experience that is not an unjustifiable imposition after the fact? Or is it not perhaps more relevant to say that the autobiographer half discovers, half creates a deeper design and truth than adherence to historical and factual truth could ever make claim to?⁶

Diese tiefere Wahrheit des Autobiographen entsteht durch seine narrative Überformung und Interpretation der Ereignisse. Somit entdeckt er wesentliche historische Teile durch sein autobiographisches Gedächtnis (welches lückenhaft sein kann und interpretierend, wodurch die Möglichkeit besteht, dass die "Wahrheit" durch das Bewusstsein des Autobiographen unwillentlich verfälscht wird) und gleichzeitig wird eine übergeordnete "Wahrheit" erschaffen, geleitet durch die Intention der Wahrhaftigkeit.

Pascal grenzt die Autobiographie (*autobiography proper*) strikt von anderen autobiographischen Schriften ab⁷ und definiert sie folgendermaßen:

It involves the reconstruction of the movement of a life, or part of a life, in the actual circumstances in which it was lived. Its centre of interest is the self, not the outside world, though necessarily the outside world must appear so that, in give and take with it, the personality finds its peculiar shape. But "reconstruction of a life" is an impossible task. [...] [A]utobiography is a shaping of the past. It imposes a pattern on a life, constructs out of it a coherent story. It establishes certain stages in an individual life, makes links between them, and defines, implicitly or explicitly, a certain consistency of relationship between the self and the outside world (or a consistency of misrelationship, as with K.P. Moritz or Denton Welch). This coherence implies that the writer takes a particular standpoint of the moment at which he reviews his life, and interprets his life from it.⁸

Das *self* steht im Zentrum einer *autobiography proper*. Pascal erkennt bereits die Unmöglichkeit der Rekonstruktion des Lebens, fordert aber eine gewisse Wahrhaftigkeit⁹. Die Narrativierung des Lebens durch den autobiographischen Akt, welcher wiederum von einem späteren Standpunkt aus erfolgt, impliziert immer auch eine bestimmte Interpretation und Selektion. Die Autobiographie müsse eine *story-structure* aufweisen¹⁰ und eine homogene Entität darstellen. Damit wird die unendliche Komplexität des Lebens vereinfacht, wenn auch die faktische Wahrheit in

⁶ Olney, "Autobiography and the Cultural Moment" 11.

⁷ Olney kritisiert deshalb an Pascal v.a., dass er dazu neigt, eine starke Kanonisierung aufgrund unkonturierter Definitionen vorzunehmen, die wichtige Werke ausschließen.

⁸ Pascal 9.

⁹ Der Begriff der *truthfulness* ist auch für Shumaker zentral: "Autobiography is the professedly 'truthful' record of an individual [...]" (Wayne Shumaker, *English Autobiography: Its Emergence, Materials, and Forms*, Berkeley and Los Angeles: U of California P, 1954, 106). 'Wahrheit' wird also als unerreichbar erkannt und durch 'Wahrhaftigkeit' ersetzt, auch Elizabeth Bruss besteht noch auf der Intention des Autobiographen zur Wahrhaftigkeit (vgl. Elizabeth W. Bruss, *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore, London: John Hopkins UP, 1976, here 10-11.)

¹⁰ Vgl. Pascal 187.

Autobiographien aus diesen unterschiedlichen Gründen nicht immer zu gewährleisten ist. Es kommt daher für Pascal auf eine Intention der Wahrhaftigkeit des Autobiographen an, d.h. auch wenn es ihm aufgrund struktureller Aspekte (Täuschung des Gedächtnisses, Form der Autobiographie etc.) nicht immer möglich ist, die reine und unverfälschte faktische Wahrheit abzubilden, soll zumindest ein intentionales Ringen mit der Wahrheit erfolgen. Ähnlich argumentiert auch Shumaker, dessen *English Autobiography: Its Emergence, Materials, and Form* von 1954 formuliert: “Autobiography is the professedly ‘truthful’ record of an individual.”¹¹ Auch wenn der Begriff der Wahrheit dem Begriff der Wahrhaftigkeit (*truthfulness*) gewichen ist, ist für Pascal jedoch die Idee der Einheit des Charakters, den es darzustellen gilt, unverzichtbar. “Autobiographies fail if the authors lack insight or seriousness, wholeness, of character. But they frequently fail too because they do not create that significant meeting-place between the individual and the outer world that illuminates both.”¹²

Darin besteht die signifikante Differenz zu späteren Theoretikern, welche diese *wholeness of character* ebenfalls als Fiktion entlarven, als ein reines Phänomen des Textes ohne Referenten, wie es im nächsten Abschnitt kurz thematisiert wird.

4.2. Die Frage nach dem “Ich”

Da es sich bei autobiographischen Schriften immer um die Abbildung des “Ich” des Autors (in welcher Form auch immer) handelt, soll zunächst kurz auf die Problematik dieses “Ich” geblickt werden, welche sich in formaler Hinsicht auch in der Gestalt der Texte spiegelt. Hat Pascal noch ein *unified self* als Subjekt der Autobiographie angesetzt, wird die Problematik des “Ich” in der späteren theoretischen Auseinandersetzung auf verschiedenen Ebenen thematisiert.

Starobinski rückt die Verbindung von *style* und “I” in den Vordergrund der Betrachtungen der Autobiographie. Der Stil stellt die Verbindung zwischen Autor und Vergangenheit her:

Every autobiography – even when it limits itself to pure narrative – is a self-interpretation. Style here assumes the dual function of establishing the relation between the “author” and his own past; but also, in its orientation toward the future, of revealing the author to future readers.¹³

¹¹ Shumaker 106.

¹² Pascal 186.

¹³ Jean Starobinski, “The Style of Autobiography,” trans. Seymour Chatman, *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney, Princeton: Princeton UP, 1980, 73-83, here 74.

Der Stil des Autobiographen ist selbstreferentiell an die Gegenwart des Schreibprozesses gebunden¹⁴: Das “Ich” einer fiktionalen Erzählung ist *per se* nicht vom “Ich” einer autobiographischen Erzählung textintern zu unterscheiden, wodurch wiederum die Abgrenzungsfrage autobiographischer Texte aufgeworfen wird: Sollte der Autobiograph den autobiographischen Stil, will sagen die Form der Autobiographie, aufgeben, wäre das dort abgebildete “Ich” keine Entität mehr: “[I]t is an *I* without referent, an *I* that refers only to an arbitrary image. However, the *I* of such a text cannot be distinguished from the *I* of a ‘sincere’ autobiographical narrative.”¹⁵

Aus dem Text an sich ist die Unterscheidung nicht zu treffen zwischen einem fiktionalen “Ich” und einem autobiographischen, somit ist für Starobinski der *style* von differenzierender Bedeutung. Die Autobiographie fasst Starobinski als eine *mixed entity* oder als *discourse-history* auf¹⁶.

Howarth geht ebenfalls auf die Rolle des “Ich” in der Autobiographie ein, wobei er eine zunehmende Komplexität der Welt und Lebensform konstatiert, welche sich auch in der Form autobiographischen Schreibens widerspiegeln. Er spricht von einem evolutionärem *bias*: Das Leben in unserer Zeit wird stetig komplexer, seine Geschichten anspruchsvoller, und dieser Inhalt gibt der Form ihr Gesicht.¹⁷

Das Ich, das sich halb entdeckt und halb neu erfindet, rückt ins Zentrum des Interesses, denn das Ende des Selbst würde ein Ende der Autobiographie einläuten. Olney hingegen führt die Diskussionen um die Autobiographie lapidar auf eine momentane Modeerscheinung der Dekonstruktion zurück:

The *bios* of an autobiography, we may say, is what the “I” makes of it; yet as recent critics have observed, so far as the finished work is concerned, neither the *autos* nor the *bios* is there in the beginning, a completed entity, a defined, known self or a history to be had for the taking. Here is where the act of writing – the third element of autobiography – assumes its true importance: it is through that act that the self and the life, completely intertwined and entangled, take on a certain form, assume a particular shape and image, and endlessly reflect that image back and forth between themselves as between two mirrors.¹⁸

Olneys Zorn richtet sich speziell gegen Derrida und Foucault, welche, wie er anklagend vorbringt, aufgrund einer literaturtheoretischen Modeerscheinung aus dem *self* eine *fiction* machen:

¹⁴ Vgl. auch Wagner-Egelaaf, *Autobiographie* 45, die bemerkt, bereits in diesen frühen Arbeiten zur Autobiographie sei eine klare Verlagerung auf die Thematik der Medialität spürbar.

¹⁵ Starobinski 75.

¹⁶ Starobinski 76.

¹⁷ Vgl. William L. Horwarth, “Some Principles of Autobiography,” *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney, Princeton: Princeton UP, 1980, 84-114, here 84. Des Weiteren nimmt Howarth eine inhaltliche Kategorisierung von Autobiographien in *oratory*, *poetic* und *dramatic* vor, welche jedoch nicht überzeugt.

¹⁸ James Olney, “Autobiography and the Cultural Moment” 22.

But at this point, as French critics tell us [...], the text takes on a life of its own, and the self that was not really in existence in the beginning is in the end merely a matter of text and has nothing whatever to do with an authorizing author. The self, then, is a fiction and so is the life, and behind the text of an autobiography lies the text of an "autobiography": all that is left are characters on a page, and they too can be "deconstructed" to demonstrate the shadowiness of their existence. Having dissolved the self into a text and then out of the text into thin air, several critics [...] have announced the end of autobiography. A few years ago it was the demise of the novel; now it is autobiography's turn.¹⁹

Die von Olney ins Visier genommenen Theoretiker Foucault und Derrida sind jedoch nicht die Einzigen, die das "Ich" als diskursgebunden demaskieren. Auch Michael Sprinker spricht von "fictions of the self;" die Fiktionalisierung macht nicht vor dem "Ich" halt, es wird selbst als Konstruktion entlarvt. Sprinker betont die Diskursivität des "Ich" nach Foucaults "Was ist ein Autor?" und zeigt die Eingebundenheit des Subjekts in diskursive Zusammenhänge, wodurch der Mythos des Autors sowie des autobiographischen Subjekts im Sinne des souveränen, authentischen Autors als *unified self* und des Verantwortlichen über den Text dekonstruiert wird.

Genau dieses "Ich" und dessen Weltansicht werden in den meisten postmodernen Autobiographien reflektiert. Die formale Auflösung in fiktionale Versatzstücke kann komplementär gesehen werden zu dem epistemologischen Problem der Fiktion des Selbst. Nicht nur die Kritik hat dies aufgedeckt, auch die Literatur reflektiert dieses Zerfallsproblem selbstreferentiell und schafft sich dadurch die adäquate Form.

Auf das Problem des Konstruktcharakters des Selbst und seiner Wahrnehmung geht speziell Scheffers konstruktivistische Untersuchung ein. Der Mensch wird als ein seine Wirklichkeit stets selbst neu konstruierendes Wesen betrachtet. Bernd Scheffer geht davon aus, dass jeder Mensch, indem er sich seine Wirklichkeit erschafft, seinen "Lebensroman" verfertigt. Damit ist dieser Ansatz stark auf die Prozesse der menschlichen Wirklichkeitskonzeption fixiert und nicht so sehr auf die der Autobiographie als Gattung.

'Autobiographie' bezeichnet in dieser Sicht [...] nicht primär eine von anderen abgegrenzte Textgattung, sondern beschreibt gewissermaßen das Welt- und Selbstverhältnis des konstruktivistisch konzipierten Menschen, der sich durch den *Prozess der Wirklichkeitskonstruktion* gleichsam selbst schafft, sich laut Scheffer seinen eigenen "Lebensroman" schreibt. [...] Das gelebte Leben selbst in seinen Welt- und Selbstentwürfen ist also dem Konstruktivisten der endlos fortgeschriebene autobiographische Text.²⁰

¹⁹ Olney, "Autobiography and the Cultural Moment" 22.

²⁰ Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie* 59.

Diese Sichtweise weitet den Begriff der Autobiographie extrem aus; durch die Hinterfragung der Kategorien "Autor" etc. wird die literarische Autobiographie von Anfang an zu einem scheiternden Unterfangen²¹.

Eng an die Frage nach dem schreibenden Selbst ist für Sturrock die nach den Möglichkeiten der Narrativierung gebunden. In dem von ihm entwickelten Modell des "New Model Autobiographer" greift er die Chronologie als Ordnungsmuster an, wobei das assoziative Prinzip der Psychoanalyse als Ersatz dient, wodurch eine mnemotische Struktur die chronologische ablösen sollte. Eakin hält dem aber die existentielle Gebundenheit der menschlichen Erfahrung an Chronologie entgegen.²² Er würde nur unter zwei Voraussetzungen die Kategorien der Narrativität und der Chronologie als Referenzstrukturen in der Autobiographie für obsolet erklären: zum Einen, wenn sich ein post-historisches Bewusstsein entwickle, welches keinen Wert mehr in der Irreversibilität individueller Erfahrung erkenne, mit dem Ergebnis, dass diachrone Erzählungen der Entwicklung eines Lebens kein relevantes Referenzmuster mehr bereitstellen, und zum Anderen, wenn dem Konzept des "Selbst" keine Bedeutung mehr beigemessen würde.²³ Dies ist jedoch fraglich, da das autobiographische Bewusstsein durchaus dazu neigt, assoziativ vorzugehen, sich also an einzelne, für es selbst wichtige Ereignisse und Zusammenhänge eher im Sinne einer "Zeitblase" zu erinnern, anstatt streng chronologisch einzelne Erfahrungen lediglich nacheinander zu dokumentieren. Dennoch muss Eakin dahingehend zugestimmt werden, dass die individuelle Erfahrung bzw. Wahrnehmung der Zeit oftmals eine immense Bedeutung in autobiographischen Texten gewinnt. Dabei gibt es jedoch unterschiedliche Möglichkeiten mit Zeit und Vergänglichkeit umzugehen, was sich nicht nur auf der *histoire*-, sondern auch auf der *discours*-Ebene vieler Autobiographien widerspiegelt, sei es in Form einer chronologischen Narration oder einer eher anachronen. Dies kann oftmals auf den erkenntnistheoretischen Standpunkt des Autobiographen zurückgeführt werden. Das Kriterium der Chronologie der Narration soll auch später eine Rolle spielen bei der Entwicklung eines Modells der Skalierung von (Meta)fiktionalität.

²¹ Vgl. hierzu auch Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie* 60.

²² Diese Erfahrung wird in vielen Autobiographien selbstreflexiv thematisiert und die Zeit zum wichtigen Bezugspunkt gemacht (vgl. z.B. Nabokov).

²³ Vgl. hierzu Paul John Eakin, "Narrative and Chronology as Structures of Reference and the New Model Autobiographer," *Studies in Autobiography*, ed. James Olney, New York and Oxford: Oxford UP, 1988, 32-42, here 39.

4.3. Der autobiographische Pakt und Sprechakttheorie

Vielen Lesern geht es bei ihrer Lektüre eines autobiographischen Textes in erster Linie darum, über den Text einen Einblick in das Leben des Autors zu erhalten. Der autobiographische Text gewinnt für viele dadurch an Relevanz, dass er von ihnen auf die Welt außerhalb des Texts rückbezogen werden kann.

Zur Abgrenzung von reiner Fiktion hat die Forschungsliteratur oftmals das Kriterium der Referentialität ins Feld geführt, welches hier kurz skizziert werden soll. Erheben rein fiktionale Texte keinen Anspruch auf eine Rückkoppelung an die "reale" außertextliche Welt (ausgenommen der basalen kulturellen und sprachlichen Referenzen, ohne die ein Text für den Rezipienten nicht verständlich wäre), wird im autobiographischen Schreiben eben dieser Anspruch (in welcher Intensität auch immer) erhoben. Hierbei ist jedoch nicht nur eine Abbildung der Lebenswelt des Autors durch die erzählende Instanz bezweckt, sondern auch eine durch das autobiographische Bewusstsein interpretierte Wirklichkeit. Die Referentialisierbarkeit des Textes wird für den Rezipienten bereits durch die Titelgebung (z.B. "eine Autobiographie", "ein Lebensbericht" etc.) markiert. Lejeune gibt vor, die Problematik der Gattungsabgrenzung auf textueller Ebene zu lösen, indem er einerseits die Autobiographie wie bereits oben zitiert definiert als "[r]ückblickende Prosaerzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz, wenn sie den Nachdruck auf ihr persönliches Leben und insbesondere auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt"²⁴, und darüber hinaus einen "autobiographischen Pakt" konstruiert, welchen der Autor durch die Signatur seines Namens (Identität Autor-Erzähler-Protagonist) und dessen Nennung auf der Titelseite mit dem Leser eingeht. Somit initiiert Lejeune eine Verschiebung des Problems hin zur Rezeptionsästhetik. Sein autobiographischer Pakt versucht zu zeigen, dass die Gattung der Autobiographie weniger durch formale Kriterien abgrenzbar sei als vielmehr durch einen "Lektürevertrag," welcher den Rezipienten in die Bedeutungszuweisung mit einbezieht.

Autobiographie und Biographie fungieren als referentielle Texte, denn sie verweisen auf eine Wirklichkeit außerhalb des Texts: Lejeune kategorisiert diese Eigenschaft als *impliziten oder expliziten "Referenzpakt"*, wobei in der Autobiographie autobiographischer Pakt und Referenzpakt gewöhnlich deckungsgleich angesehen werden können; es herrscht der Imperativ der Ähnlichkeit. Die Autobiographie wird von Lejeune auf globalerer Ebene definiert: Sowohl als Lese- als auch als Schreibweise.²⁵

²⁴ Lejeune 14.

²⁵ Vgl. Lejeune 50.

Die Markierung für den Rezipienten setzt gleichzeitig pragmatisch für den Leser eine Bestimmung für den gesamten Text fest. Problematisch wird der autobiographische Pakt, sobald sich der Autobiograph darüber hinwegsetzt, indem er fiktionale Elemente einfließen lässt, da er damit, sofern der Rezipient diese Abweichungen entdeckt, einen Vertragsbruch begeht und die Übereinkunft nichtig wird. Dieses allzu starre Modell Lejeunes erweist sich damit als nicht tauglich zur Beschreibung neuerer autobiographischer Tendenzen, welche auch fiktionale Elemente integrieren. Des Weiteren gibt Lejeune vor, die Abgrenzungproblematik der autobiographischen Gattung durch textinterne Merkmale zu lösen; dies gelingt ihm jedoch nicht, da seine Konstruktionen lediglich durch textexterne Kriterien gestützt werden können.

Elizabeth W. Bruss versucht, die Problematik der Gattungsbeschreibung auch auf der Ebene zwischen Autor und Rezipienten zu lösen, indem sie vorschlägt, sie im Sinne der Sprechakttheorie (nach den Sprachtheoretikern Austin, Strawson und Searle) als einen *illocutionary act* zu bestimmen, eine Sprechäußerung mit kommunikativer Funktion,²⁶ wodurch sie ein Augenmerk richtet auf die Konventionsbedingtheit und die Historizität von Gattungsbestimmungen.

Bruss behandelt die Autobiographie als einen literarischen 'Akt', d.h. als eine Form des Handelns. Die Autobiographie erscheint damit nicht mehr in erster Linie als ein von einem Autor oder einer Autorin autonom in die Welt gesetztes Kunstwerk, sondern als Produkt und Medium kommunikativer Prozesse zwischen Autor bzw. Autorin und dem Publikum.²⁷

Bruss setzt drei Regeln fest, welche den autobiographischen Akt bestimmen, also die Kommunikation zwischen Autobiographen und Leser beherrschen:

Rule 1. An autobiographer undertakes a dual role. He is the source of the subject matter and the source for the structure to be found in his text. (a) The author claims individual responsibility for the creation and arrangement of his text. (b) The individual who is exemplified in the organization of the text is purported to share the identity of an individual to whom reference is made via the subject matter of the text. (c) The existence of this individual, independent of the text itself, is assumed to be susceptible to appropriate public verification procedures.

Rule 2. Information and events reported in connection with the autobiographer are asserted to have been, to be, or to have potential for being the case. (a) Under existing conventions, a claim is made for the truth-value of what the autobiographer reports – no matter how difficult that truth-value might be to ascertain, whether the report treats of private experiences or publicly observable occasions. (b) The audience is expected to accept these reports as true, and is free to “check up” on them or attempt to discredit them.

Rule 3. Whether or not what is reported can be discredited, whether or not it can be reformulated in some generally acceptable way from another point of view, the autobiographer purports to believe in what he asserts.²⁸

²⁶ Vgl. hierzu auch Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie* 51.

²⁷ Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie* 56.

²⁸ Bruss, *Autobiographical Acts* 10-11.

Die erste Regel der doppelten Identität von Autor als Quelle der *subject matter* und der dem Text zugrunde liegenden Struktur geht ebenfalls von einer Referentialität des Textes aus, ebenso wie die zweite Regel, welche einen bestimmten *truth-value* des Textes postuliert, und dem Rezipienten sogar die Möglichkeit einräumt, sich durch eine Überprüfung vom Wahrheitsgehalt zu überzeugen. Ohne eine Rückkoppelbarkeit des autobiographischen Textes an die außertextuelle Lebenswirklichkeit des Autobiographen würden diese Regeln keinerlei logischen Sinn ergeben. Die dritte Regel hingegen entzieht sich jeglicher Form der literaturwissenschaftlichen Überprüfbarkeit, da sie durch die Hintertür der Sprechakttheorie das lange *ad acta* gelegt geglaubte Konstrukt der Autorintention wiedereinzuführen versucht. Indem der Autobiograph beteuern muss, dass er an das glaubt, was er in seinem Text behauptet, übernimmt er die Verpflichtung dem Geschriebenen als letzte Aut(h)orität das Siegel der Authentizität zu verleihen.

Bruss räumt ein, dass jede dieser Regeln von Zeit zu Zeit gebrochen werden kann, ohne der Gesamteinordnung des Textes unter die Gattungsbezeichnung 'Autobiographie' einen Abbruch zu tun. Es gibt demnach keine intrinsische autobiographische Form. Eben diese Absage an formale Kriterien autobiographischen Schreibens, welche als alleinige Unterscheidungskriterien nicht ausreichen, um autobiographische Texte von fiktionalen differenzieren zu können, wird auch von anderen Theoretikern immer wieder ins Feld geführt, wie auch die folgenden Abschnitte über die dekonstruktivistische Theoriebildung zur Historiographie und Autobiographie zeigen werden.

4.4. Narration und Historiographie

Da autobiographische Texte (in welcher Weise auch immer) den Versuch unternehmen, das Leben des Autors darzustellen, implizieren sie jeweils einen historiographischen Anspruch, den es zu erfüllen gilt. Gleichwohl ist in den letzten Jahrzehnten die Kategorie des Historiographischen ebenfalls problematisch geworden, wie Hayden White in seinen Untersuchungen *Metahistory*, *The Historical Text as Literary Artifact* und *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* gezeigt hat. In seiner frühen *Metahistory* (1973) beleuchtet White historiographische Texte des 19. Jahrhunderts erstmals im Hinblick auf literarische Strukturen, um eine "Poetik der Geschichte" zu entwickeln. Er rekurriert auf die in Northrop Fryes *Anatomy of Criticism* entwickelten archetypischen *story*-Formen: Komödie, Tragödie, Romanze und Satire, welche jeder Narration zugrunde liegen, sowohl der fiktionalen als auch der historiographischen. Die Ausrichtung der historischen Erzählung wird durch diese *modes of emplotment* entscheidend geprägt. White stellt im Folgenden literarische Mittel der Darstellung in den Vordergrund des Interesses. Er untersucht einzelne Tropen, die er als grundlegend für

bestimmte Erzählmodi identifiziert: die metaphorische Darstellung (beruhend auf einem Ähnlichkeits- bzw. Differenzverhältnis), die metonymische (in ihrer ersetzenden Funktion eher reduktiv), die Synekdoche (ähnlich der metonymischen; benutzt für eine integrative Erzählung) und eine ironische Darstellungsweise (durch den negierenden Aspekt neigt sie zur kritischen Darstellung von Geschichte). Die der Literatur entlehnten Formgebungsmechanismen in historiographischen Schriften beeinflussen die Darstellung des Inhalts. Mit der Wahl einer bestimmten Form des *emplotments* trifft der Historiograph bereits eine inhaltliche Entscheidung.

White zeigt demzufolge auf, dass sich die Historiographie durch die Narrativierung geschichtlicher Ereignisse literarischer Verfahren bedient. So nimmt sie bereits eine Interpretation des Geschehens vor, wenn sie versucht, Kohärenz durch Erklärungen herzustellen. Auch die Mittel der zwangsläufigen Selektivität der Metonymie etc. tragen durch die narrative Form der Darstellung zur stilistischen Überformung der Geschichtsschreibung bei. In seinem Essayband *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* unterstellt er historiographischen Texten allgemein den anthropologischen Drang zur Narrativierung. Speziell das Kapitel "The Value of Narrativity in the Representation of Reality"²⁹ spielt für die Frage nach Narrativierung eine signifikante Rolle im Sinne eines grundlegenden menschlichen Bedürfnisses.

White trifft eine Unterscheidung zwischen *story elements* und *plot elements* im historischen Diskurs. *Plot*-Elemente generieren Bedeutung in jeder narrativen Vermittlung realer Ereignisse:

Common opinion has it that the plot of a narrative imposes a meaning on the events that make up its story level by revealing at the end a structure that was imminent in the events all along. What I am trying to establish is the nature of this immanence in any narrative account of real events, events that are offered as the proper content of historical discourse. These events are real not because they occurred but because, first, they were remembered and, second, they are capable of finding a place in a chronologically ordered sequence.³⁰

Damit müssen Ereignisse zwei Barrieren überwinden, um in eine Narration überführt zu werden: Sie müssen zuallererst erinnert werden, d.h. das erinnernde Subjekt muss ihnen ausreichend Bedeutung in der Vergangenheit zugeschrieben haben, damit sie im Gedächtnis fixiert worden sind. Dies stellt bereits eine Interpretation und Selektion dar; daran anschließend müssen die Ereignisse in eine chronologische Sequenz einzuordnen sein, was sich als zweiter Selektionsschnitt erweist.

Die narrative Darstellung historischer Ereignisse birgt dadurch unvermeidbar die Gefahr ideologischer Einfärbung, dass Ereignissen eine spezifische Bedeutung zugeschrieben

²⁹ Zuerst erschienen als: "The Value in the Representation of Reality", *Critical Inquiry* 7:1 (1980)

³⁰ White, *The Content of the Form* 20.

wird. Der Prozess dieser interpretierenden Bedeutungszuschreibung wird jedoch in den Texten verschleiert. Es wird der Anschein erweckt, die Bedeutung der Ereignisse sei von Anfang an enthalten, nicht erst durch narrative Techniken erschaffen worden. Indem der Sinn als objektiv vorgefunden unterbreitet wird, wird der Prozess der Sinngebung unterschlagen:

In this world, reality wears the mask of a meaning, the completeness and fullness of which we can only imagine, never experience. Insofar as historical stories can be completed, can be given narrative closure, can be shown to have had a plot all along, they give to reality the odour of the ideal. This is why the plot of a historical narrative is always an embarrassment and has to be presented as “found” in the events rather than put there by narrative techniques.³¹

Die allgemeine Forderung nach *closure* und Kohärenz in der historischen Erzählung beinhaltet ein Verlangen nach moralischer Bedeutung, welches sich dadurch verfälschend auswirkt, dass in der außer-fiktionalen Welt eben diese Kohärenz der *well-made stories* nicht existiert. Diese Bedeutungsmuster werden erst in der Erzählung erzeugt.

What I have sought to suggest is that this value attached to narrativity in the representation of real events arises out of a desire to have real events display the coherence, integrity, fullness, and closure of an image of life that is and can only be imaginary. The notion that sequences of real events possess the formal attributes of the stories we tell about imaginary events could only have its origin in wishes, daydreams, reveries. Does the world really present itself to perception in the form of well-made stories, with central subjects, proper beginnings, middles, and ends, and a coherence that permits us to see “the end” in every beginning? Or does it present itself more in the forms that the annals and chronicle suggest, either as mere sequence without beginning or end or as sequences of beginnings that only terminate and never conclude? And does the world, even the social world, ever really come to us as already narrativized, already “speaking itself” from beyond the horizon of our capacity to make scientific sense of it? Or is the fiction of such a world, capable of speaking itself and of displaying itself as a form of a story, necessary for the establishment of that moral authority without which the notion of a specifically social reality would be unthinkable? [...] Could we ever narrativize without moralizing?³²

Der Objektivitätsanspruch dieser historiographischen Texte wird infolgedessen von White angezweifelt. Diese Erkenntnisse werfen über die Bedeutung für historiographische Texte und allgemeine geschichtliche Darstellungen hinaus auch ein neues Licht auf autobiographische Texte, da diese, wie bereits ausgeführt, sich ebenfalls bemühen, reale Ereignisse und Erlebnisse in narrativer Form abzubilden. Dabei sind sie ebenso wie die besprochenen historiographischen Texte den Mechanismen des *emplotment* in Folge der zu leistenden Narrativierung unterworfen.³³ Ähnlich wie in

³¹ White, *The Content of the Form* 21.

³² White, *The Content of the Form* 24-25.

³³ Vgl. auch Christoph Bode, der zur Übertragbarkeit der Ausführungen Whites in Bezug auf autobiographische Texte schreibt: “[W]hat is true for the real events of history also holds true for the real events of our lives: in contesting that they have any meaning prior to being narrativized, one does not necessarily deny that they were real.” (Christoph Bode, “The utmost that we know”: The subject of (Auto-)Biography (Shakespeare – Wordsworth – Brooke-Rose – Bob Dylan).” *Anglistentag 2005 Bamberg*:

historiographischen Texten verhält es sich in der Autobiographik bezüglich der Mechanismen der verschleierte Bedeutungszuschreibung. Auch in diesen unterstellten Autobiographen, die Bedeutung realer Ereignisse würde sich *per se* erschließen und sei nicht erst durch die interpretatorische Handlung des autobiographischen Aktes zugeschrieben worden. Je deutlicher markiert dieser Zuschreibungsprozess meta-narrativ offengelegt wird, desto nachhaltiger wird das Problembewusstsein des Rezipienten geschärft und desto geringer fällt die hervorgerufene Illusion aus, die Bedeutung ergebe sich aus dem Leben selbst (wie beispielsweise Dilthey es postuliert hat).

4.5. Dekonstruktion der Autobiographie

Wie bereits angeklungen ist, entwickeln sich seit den siebziger Jahren gehäuft dekonstruktivistische Tendenzen,³⁴ welche die gewohnte Sichtweise auf bestimmte Gegenstandsbereiche als Konstrukte entlarven.³⁵ Die Hinterfragung historiographischer Texte und der Referentialität der Sprache eröffnen desgleichen neue Debatten in der theoretischen Diskussion um die Autobiographie.

A revolution in the critical theory of both literature and history was necessary to create the current interest in the study of autobiography, and here deconstruction clearly played a major role. By advancing a radical scepticism about the coherence and referentiality of language, deconstruction offered critics a sophisticated way to doubt the claims of historical truth. When the traditional difference between fact and fiction is questioned, autobiography can easily become a subject of literary criticism. If any text is full of inherent contradictions which can be exposed by methods of deconstruction, then autobiography can be applauded for its creation of multiple and contradictory self images.³⁶

Liz Stanley wirft die Frage nach einer Interdependenz von Autobiographie und Leben auf, indem sie auf die prägende Rolle von narrativen Texten für autobiographische aufmerksam macht und somit das Argument Hayden Whites für die Autobiographie modifiziert. Narrative und oftmals fiktionale Texte dienen im übertragenen Sinne als Muster für autobiographische *emplotments*. Das Phänomen der Intertextualität als Mittel

Proceedings, eds. Christoph Houswitschka, Gabriele Knappe, Anja Müller, Trier: WVT, 2006. 375-385, here 382).

³⁴ In diesem Zusammenhang ist sicherlich auch Derridas *Otobiography* zu nennen, in welchem er am Beispiel von Nietzsches autobiographischem Text *Ecce Homo* die Idee entwickelt, der Autobiograph erzähle die Geschichte seines Lebens in erster Linie sich selbst; den Neologismus *oto*-biography konstruiert er anhand des Griechischen 'oto' = 'Ohr'. Ein wichtiger Aspekt ist auch der Name des Autobiographen, welchem eine eigene Identität zugeschrieben wird. Diese dekonstruktivistischen Spielereien erweisen sich jedoch als wenig nutzbar für eigene Untersuchungen, gleichgültig wie formal brillant sie auch geschrieben sein mögen; das mag wohl auch der Grund sein, wieso sie selten in theoretischen Auseinandersetzungen mit Autobiographik auftauchen und es auch an dieser Stelle nicht weiter tun sollen.

³⁵ In einem oftmals engen Verhältnis zur Dekonstruktion stehen auch weite Bereiche der feministischen Literaturkritik, da diese jedoch oftmals ein besonderes Augenmerk auf spezielle Texte lenken: in unserem Fall auf Autobiographien von Autorinnen. Sie könnten zwar durchaus in diesem theoretischen Teil erscheinen, sie sind aber hier aus pragmatischen Gründen etwas zurückgestellt bis zur Thematisierung der neueren Tendenzen der Fragmentarisierung und der *de-centered selves* der Autobiographik.

³⁶ Charles Berryman, "Critical Mirrors: Theories of Autobiography," *Mosaic* 32 :1 (1999): 71-84, here 74.

der Sinnstiftung spielt dementsprechend für Liz Stanley eine bedeutende Rolle im Problemfeld der Autobiographie. Sie stellt im Zusammenhang der Fiktionsdebatte fest:

Auto/biographical authorship is [...] complex [...], for written lives have an essentially intertextual character. That is, they claim referentiality (even if of a very complex kind) of 'the life' of the author, but our understanding of 'lives' and how they become 'written lives' is gained from written and pictorial auto/biographies – including fictional ones such as *David Copperfield*, *Jane Eyre*, and *Anna Karenina* – and not only from life as it is lived. And more complex still, 'lives as they are lived' exist symbiotically with the written representation of lives: we expect our and other people's lives to have troughs and peaks, to have 'meaning', to have major and minor characters, heroes and villains, to be experienced as linear and progressive, and for chronology to provide the most important means of understanding them, all of which are characteristics of fiction.³⁷

Die der Fiktion entnommenen Muster wirken auf die Interpretation der Lebenserfahrungen ebenso wie später bei der Verschriftlichung im autobiographischen Akt. Somit ist bereits die lebensweltliche Erfahrung nicht mehr unmittelbar, sondern durch fiktionale Modelle geprägt und die Interpretationsmuster werden danach ausgerichtet. Dadurch sind die ontologischen Ebenen Text vs. Leben bereits auf der lebensweltlichen Seite aufgeweicht und dekonstruiert.

Ähnlich argumentiert Eva Meyer. Sie arbeitet speziell die Tendenz zur Selbstreferentialität autobiographischen Schreibens heraus, welche für sie darin besteht, dass autobiographische Texte nicht so sehr auf die Einmaligkeit des gelebten Lebens rekurrieren, sondern vielmehr auf die Vorgängigkeit anderer Autobiographien. Der Begriff der "Wiederholung" tritt in den Vordergrund. Durch die Schrift wird immer schon eine Wiederholbarkeit impliziert, die Einmaligkeit wird dispersiert.³⁸ Autobiographie ist für Meyer "keine definierte Gattung der Lebensbeschreibung, sondern ein Problem der Schrift ('graphie'), deren Selbstrückbezüglichkeit ('auto') ein Eigenleben ('bios') hervorbringt."³⁹

Wie bereits im Kontext von Lejeunes Modell des autobiographischen Pakts dargestellt, ist in literaturwissenschaftlichen Debatten als Unterscheidungskriterium von autobiographischen zu fiktionalen Texten die Referentialität eingeführt worden. Verweisen fiktionale lediglich auf sich selbst, also auf die sprachliche Welt, die sie selbst entwerfen, deuten autobiographische über die Textgrenzen hinaus,⁴⁰ besitzen sie in der realen Welt Signifikate, auf welche sie sich beziehen: Die Welt des Autobiographen (genau das ist im Grunde der Aspekt, der Autobiographien für viele Leser so interessant

³⁷ Stanley 14.

³⁸ Vgl. Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie* 78.

³⁹ Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie* 78.

⁴⁰ Davon gehen zumindest die meisten Theoretiker aus, auch wenn es von den Dekonstruktivisten (wie auch Eva Meyer s. Ausführungen oben) bestritten wird.

macht); eben diese Referentialität wird jedoch von Meyer negiert. In eine ähnliche Richtung gehen andere dekonstruktivistische Versuche zur Autobiographik.

Als einer der prominentesten Vertreter der Dekonstruktion ist in diesem Zusammenhang Paul de Man zu nennen. In seinem epochalen Aufsatz "Autobiography as De-Facement" führt er die Referentialität als Unterscheidungskriterium der Differenz von Autobiographie und Fiktion in seine Überlegungen ein. De Man greift die Rückbezüglichkeit auf die außertextuelle "Wirklichkeit" auf, welche in seiner Argumentation in erster Linie durch die Lesbarkeit des Namens des Autors ins Leben gerufen wird, um sie sofort wieder in Frage zu stellen:

But are we so certain that autobiography depends on reference, as a photograph depends on its subject [...]? We assume that life *produces* the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may produce and determine the life and what the writer *does* is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium?⁴¹

Diese Passage verdeutlicht die Problematik der Interdependenz von Autobiographie und Leben, die Unsicherheiten des Referentialitätspostulats und der Selbstdarstellung des Autors. So gilt es für de Man als nicht sicher, ob das Leben die Autobiographie formt oder ob es sich nicht sogar umgekehrt verhalten kann, dass das Leben auf die Autobiographie hin konzipiert wird. Der Referent im Text kann ebenso wie in rein fiktionalen Texten auch in autobiographischen fiktional entworfen werden.

Besonders richtet er seine Argumentation gegen den von Lejeune entwickelten autobiographischen Pakt als Lösung der Gattungsfrage. Er wirft ihm vor, ohne jede Evidenz seinen Ansatz zu verfolgen. Oder in de Mans aggressiven Worten:

Philippe Lejeune, [...] whose works deploy all approaches to autobiography with such thoroughness that it becomes exemplary, stubbornly insists – and I call his insistence stubborn because it does not seem to be founded in argument or evidence – that the identity of autobiography is not only representational and cognitive, but contractual, grounded not in tropes but in speech acts. The name on the title page is not the proper name of a subject capable of self-knowledge and understanding, but the signature that gives the correct legal, though by no means epistemological, authority. The fact that Lejeune uses "proper name" and "signature" interchangeably signals both the confusion and complexity of the problem.⁴²

Dem vernichtenden Vorwurf methodologischer Unschärfe im autobiographischen Pakt Lejeunes setzt de Man seine eigene Betrachtungsweise entgegen.

Anhand Wordsworths *Essays upon Epitaphs* entwickelt de Man die Idee, die dominante Trope autobiographischen Schreibens bestehe in der Prosopopeia. "Prosopopeia is the

⁴¹ Paul de Man, "Autobiography as De-Facement," *Modern Language Notes* 94 (1979): 919-930, here 920. Eben die hier eingeführte Unterscheidung zwischen sprachlicher und photographischer Referentialität eröffnet ein höchst interessantes Feld von Fiktion und Beglaubigung in Autobiographien, auf welches in einem späteren Kapitel (unter dem Aspekt der Photographie) noch eingegangen wird.

⁴² De Man 922.

trope of autobiography, by which one's name [...] is made as intelligible and memorable as a face. Our topic deals with the giving and taking away of faces, with face and deface, *figure*, figuration and disfiguration."⁴³ Das Stilmittel der Maske eröffnet für de Man ein dekonstruktivistisches Spiel von Figuration und Defiguration. Die Verlagerung der Gattungsdebatte hinein in die rhetorische Struktur der Sprache selbst erlaubt es, in der Rhetorizität der Sprache gleichzeitig Möglichkeit und Unmöglichkeit autobiographischer Selbstrepräsentation zu betrachten, wobei funktionale Bezugsgrößen wie die des Biographischen, Leben und Tod repräsentationstheoretisch der Reformulierung unterzogen werden als rhetorische Referenz(illusion) wie als diese kritisch revidierende Geste der Privation.⁴⁴ Wagner-Egelhaaf fasst die Referentialitätsproblematik bei de Man konzise zusammen:

Die autobiographische Geste wird [...] als eine **Redefigur** [Hervorhebung im Original] betrachtet, die ihren Referenten fiktional entwirft. Und dieser fiktionale Referent ist durchaus in der Lage, referenzielle Produktivität zu entfalten, d.h. außertextuell wirksam werden zu können. Fiktion und Autobiographie stellen so gesehen keine alternativen Optionen dar, sondern sind überhaupt nicht voneinander zu trennen.⁴⁵

Eben diese Referenzillusion soll später noch untersucht werden. Wenn die Unterscheidung nicht *im* Text zwischen Autobiographie und Fiktion getroffen werden kann, muss es jedoch eine andere Möglichkeit geben. Denn pragmatisch gesehen, gibt es durchaus eine Unterscheidung zwischen fiktionalen und referentiellen Texten, die der Leser bei jedem Lektüreakt trifft. Doch dazu später. Eakin setzt der dekonstruktivistischen Sicht de Mans entgegen:

The deconstructive challenge to reference in autobiography turns, then, on the relation between the experience of the individual ("the thing itself") and its representation in language ("the picture"). [...] If our inscription, indeed our circumscription, in language is truly as total and comprehensive as de Man suggests, then human experience in language ("the picture") becomes virtually coextensive with "the thing itself", all of human experience that we may know. In this sense, autobiography may well be consubstantial to a significant degree with the deeply linguistic nature of reality it presumes to incarnate.⁴⁶

Gegen eine Reduktion der Autobiographie auf ihren Fiktionalitätsstatus spricht sich auch Mandel aus. Seiner Ansicht nach bestünden zwei Missverständnisse in Bezug auf die Autobiographie: einerseits, dass die Autobiographie Erinnerungen der Vergangenheit repräsentieren solle und dass sie andererseits essentiell fiktional sei. Mandel bezieht sich in erster Linie auf Earles *The Autobiographical Consciousness* und schließt mit seinen Betrachtungen zu seinem ersten Punkt: "It is the *context* disclosed through writing that is

⁴³ De Man 926.

⁴⁴ Vgl. Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie* 82.

⁴⁵ Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie* 80.

⁴⁶ Eakin, "Narrative and Chronology" 32.

the autobiography.”⁴⁷ Außerdem argumentiert Mandel zu seinem zweiten Punkt, dass autobiographisches Schreiben eben *nicht* dadurch zur Fiktion wird, dass der Autor mit fiktionalen Mitteln operiert (er nennt ein Beispiel aus der Musik: Dvoraks *New World Symphony* gelte nicht als Volksmusik i.e.S., obwohl sie Motive aus der Volksmusik enthalte). H.G. Wells *Experiment in Autobiography* bedient sich desgleichen fiktionaler Mittel, ohne dadurch zur Fiktion zu werden. Mandel wendet sich gegen die Dichotomie Wahrheit/Fiktion und gegen eine Bestimmung der Autobiographie im Sinne von *fiction* bzw. *nonfiction*. Gleichfalls könne Fiktion Wahrheiten transportieren.

The autobiography (as genre) embodies truth when the reader seeks confirmation of his or her own perceptions of reality in terms of those experienced by another mortal; the novel (as a genre) embodies truth when the reader seeks to satisfy his or her need for confirmation that there is value in playing, phantasizing, creating shape and order of their own sake.⁴⁸

Die Vergangenheit gilt immer als ein Konstrukt, welches symbolisch im autobiographischen Akt neu in Kunst erschaffen werden muss. Zur Nicht-Fiktionalität von Autobiographien führt Mandel aus: “It is making something from nothing or from something else. But as I have argued, it is not fiction. What defictionalizes autobiography is both the readers’ powers of cocreation and the author’s animation in the present of his or her past.”⁴⁹

Die Einbeziehung des Lesers und die Wiederbelebung der Vergangenheit durch den Autor sind jedoch keine tragbaren Konzepte, welche eine generische Abgrenzung einwandfrei ermöglichen. Die eingewandten Vorwürfe gegen die Dekonstruktion erscheinen ebenfalls nur teilweise überzeugend. Festgehalten werden kann jedoch, dass die Feststellung, ein Text werde nicht schon dadurch zur Fiktion, dass er mit erzählerischen Mitteln arbeitet, durchaus eine gewisse Plausibilität besitzt, auch wenn diese an dieser Stelle noch nicht einwandfrei bewiesen werden konnte.

⁴⁷ Vgl. Barret J. Mandel, “Full of Life Now,” *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney, Princeton: Princeton UP, 1980, 49-72, here 52.

⁴⁸ Mandel 55.

⁴⁹ Mandel 64.

5. Zuschreibungsästhetik

Es erscheint sinnvoll, das Problem der gattungstheoretischen Abgrenzung autobiographischer Texte aus pragmatischen Gründen auf Seiten der Rezeptionshaltung zu lösen. Zwar war es Lejeune nicht gelungen, durch den autobiographischen Pakt ein tragfähiges Konzept zu entwickeln, dennoch scheint es unumgänglich, das Problem der Gattungszuschreibung nicht unter Zuhilfenahme essentialistischer Theorien lösen zu wollen, da sie dem dekonstruktivistischen Einwand de Mans nichts Substantielles entgegenzusetzen haben. Eine mögliche Lösung scheint jedoch aus der Ecke der konditionalistischen Literaturtheorie zu nahen, speziell seitens der Zuschreibungsästhetik, welche davon ausgeht, dass Ästhetizität und Fiktionalität keine objektiven Textmerkmale darstellen – hierbei gehen sie mit de Man konform – sondern vielmehr durch Bedeutungszuschreibung im Rezeptionsakt generiert werden. Einer der prominentesten Vertreter dieser theoretischen Ausrichtung soll in seiner Argumentation kurz vorgestellt werden: Stanley Fish.

Fish entwickelt in seinen bahnbrechenden Aufsätzen, die er in dem Band *Is there a Text in this Class?*¹ zusammengetragen hat, ausgehend von der Frage “Is the reader or the text the source of meaning?”², seine rezeptionsästhetische Herangehensweise an literarische Texte. Hierbei setzt er sich deutlich ab von den Positionen William Wimsatts und Monroe Beardsleys, welche einen eminenten Einfluss auf die Literaturwissenschaft ihrer Zeit hatten und welche die sogenannten *affective* und *intentional fallacies* bei der Interpretation eines Textes stigmatisiert hatten. Er wendet sich dezidiert gegen ihre Position, welche lange Jahre die Literaturwissenschaft geprägt hatte:

That position was best represented, perhaps, by William Wimsatt and Monroe Beardsley’s essay that pled a successful case for the text by arguing, on the one hand, that the intentions of the author were unavailable and, on the other, that the responses of the reader were too variable. Only the text was both indisputably there and stable. To have recourse either to the causes of the poem or to its effects is to exchange objectivity for “impression and relativism.” “The outcome of either Fallacy, the Intentional or the Affective, is that the poem itself, as an object of specifically critical judgement, tends to disappear.”³

Die von Wimsatt und Beardsley betonte Objektivität des Textes selbst entlarvt Fish als *fallacy*: “The objectivity of the text is an illusion and, moreover, a dangerous illusion, because it is so physically convincing. The illusion is one of self-sufficiency and completeness.”⁴

¹ Stanley Fish, *Is there a Text in this Class?: The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge MA, London: Harvard UP, 1980.

² Fish 1.

³ Fish 2.

⁴ Fish 43.

Fish setzt sich über die *affective fallacy* hinweg und argumentiert, dass der Text keine objektiv inhärente Bedeutung aufweise, sondern dass diese vielmehr durch den jeweiligen Rezeptionsvorgang im Leser aktualisiert werde. Seine Vorgehensweise fasst er zusammen:

In short, I substituted the structure of the reader's experience for the formal structures of the text on the grounds that while the latter were more visible, they acquired significance only in the context of the former. This general position had many consequences. First of all, the activities of the reader were given a prominence and importance they did not have before: if meaning is embedded in the text, the reader's responsibilities are limited to the job of getting it out; but if meaning develops, and if it develops in a dynamic relationship with the reader's expectations, projections, conclusions, judgments and assumptions, these activities (the things the reader *does*) are not merely instrumental, or mechanical, but essential, and the act of description must both begin and end with them.⁵

Die Bedeutung wird dementsprechend nicht von einem statischen Text generiert, sondern wird im Rezeptionsakt gestiftet, wobei die Vorbildung des Lesers eine entscheidende Rolle spielt. Dieser dynamische Vorgang der Bedeutungsstiftung ist jeweils abhängig von den Leseerwartungen, also der Bildung des Rezipienten, die bestimmt, welche Schlüsse dieser aus dem jeweiligen Text ziehen kann.

Ähnlich argumentierend und ausgehend von der Frage, woran Literatur für den Leser erkennbar sein kann, verfolgt Grabes in seinem Aufsatz "Fiktion – Realismus – Ästhetik"⁶ die Frage, was Literatur ausmacht: "Woran man Literatur erkennt, diese Frage wird man zuerst beantworten können, wenn man sich – bewusst oder unbewusst – zuvor für einen bestimmten Literaturbegriff entschieden hat."⁷ Die Einordnung in den literarischen Kanon beruht folglich auf Präsuppositionen, welche der Entscheidung vorausgehen, etwas als Literatur zu klassifizieren. Diese Vorentscheidungen, welche wohl zumeist unbewusst im Leser während des Rezeptionsaktes ablaufen, versucht Grabes zu ergründen. Grabes unterscheidet erst die Begriffe "real", "referentiell" und "fiktional", um dann eine Differenzierung vorzunehmen, die ein Mischverhältnis dieser Kategorien in einzelnen Texten berücksichtigt:

Für die Gesamteinschätzung eines Textes als referentiell oder fiktional ist es wichtig, wie stark die Fiktivität des Dargestellten durch die gesamte Textstruktur signalisiert wird. Allein das Vorkommen einzelner fiktiver Elemente reicht dazu nicht aus. Entdeckt man solche Elemente in einem Geschichtswerk, so spricht man eher von Fehlern; erst wenn das Fiktive so prominent wird, daß es die Struktur bestimmt, spricht man z.B. von einem historischen *Roman*, d.h. einem primär fiktionalen Gebilde mit eingefügten Realitätsbezüge. Umgekehrt machen solche Realitätsbezüge in einem Text diesen noch

⁵ Fish 2-3.

⁶ Herbert Grabes, "Fiktion – Realismus – Ästhetik: Woran erkennt der Leser Literatur?", *Text – Leser – Bedeutung: Untersuchungen zur Interaktion von Text und Leser*, ed. Herbert Grabes, Grossen-Linden: Hoffmann Verlag, 1977, 61-81.

⁷ Grabes, "Fiktion" 62.

nicht zu einem referentiellen. Trotz der deutlichen Bezüge auf die Realitäten der Stadt Dublin bleibt Joyces *Ulysses* ein fiktionaler Text.⁸

Es werden folglich bereits im Leser präexistente Vorentscheidungen getroffen, was einen fiktionalen Text von einem referentiellen unterscheidet und welchen Text er in welcher Hinsicht versteht, egal ob in einem fiktionalen Text referentielle Einschübe erfolgen oder ob ein referentieller Text fiktionale Passagen aufweist. Der Leser wird den Status des Textes als Gesamtes deshalb nicht in Frage stellen, solange das Verhältnis der Komponenten weiterhin eindeutig erscheint.

Fish geht in seiner Argumentation noch weiter, indem er dem Rezeptionsakt nicht nur eine wertende, sondern auch eine essentiell bedeutungsstiftende Funktion zuschreibt. Die Reaktion des Lesers bezieht sich, laut Stanley Fish, nicht auf die Bedeutung des Textes, sie schafft sich diese selbst: "The reader's response is not *to* the meaning; it *is* the meaning."⁹

Des Weiteren geht Fish in *Is There a Text in This Class?* auf die grundlegende Problematik ein, inwiefern sich die literarische Sprache von Alltagssprache differenzieren lasse. Zur Fragestellung, was Literatur ausmacht, zieht Fish folgenden Schluss:

The conclusion is that while literature is still a category, it is an open category, not definable by fictionality, or by a disregard of propositional truth, or by a predominance of tropes and figures, but simply by what we decide to put into it. And the conclusion to that conclusion is that it is the reader who "makes" literature. This sounds like the rankest subjectivism, but it is qualified almost immediately when the reader is identified not as a free agent, making literature in any old way, but as a member of a community whose assumptions about literature determine the kind of attention he pays and thus the kind of literature "he" "makes." (The quotation marks indicate that "he" and "makes" are *not* being understood as they would be under a theory of autonomous individual agency). Thus the act of recognizing literature is not constrained by something in the text, nor does it issue from an independent and arbitrary will; rather, it proceeds from a collective decision as to what will count as literature, a decision that will be in force only so long as a community of readers or believers continues to abide by it.¹⁰

Literatur ist nach Fish ein Produkt des Lesens, wobei eine ästhetische Bewertung nicht verallgemeinert werden kann, da sie zeitgebunden veränderlich dem historischen Wandel unterworfen ist und darüber hinaus kulturabhängig verstanden werden muss:

Literature, I argue, is the product of a way of reading, of a community agreement about what will count as literature, which leads the members of the community to pay a certain kind of attention and thereby to *create* literature. Since that way of reading or paying attention is not eternally fixed but will vary with cultures and times, the nature of the literary institution and its relation to other institutions whose configurations are similarly made will be continually changing. Aesthetics, then, is not the once and for all specification of essentialist literary and nonliterary properties but an account of the *historical* process by which such properties emerge in a reciprocally defining relationship.¹¹

⁸ Grabes, "Fiktion" 70.

⁹ Fish 3.

¹⁰ Fish 11.

¹¹ Fish 97-98.

Dementsprechend entscheidet allein der Leser, ob er einen Text als Literatur rezipiert.

Dabei können formale Signale eine Weichenstellung vornehmen:

They [formal signals] simultaneously *identify* "literature" (by signaling the reader that he should put on his literary perceiving set; it is the reader who "makes" literature) and *honor* (or validate) the piece of language so identified (that is, made). Of course, these signals change periodically, and when they do there is a corresponding change in the mechanism of evaluation. All aesthetics, then, are local and conventional rather than universal, reflecting a collective decision as to what will count as literature, a decision that will be in force only so long as a community of readers or believers (it is very much an act of faith) continues to abide by it. Thus criteria of evaluation (that is, criteria for identifying literature) are valid only for the aesthetic they support and reflect.¹²

Die Wertungsmaßstäbe besitzen nur solange ihre Gültigkeit, wie deren ästhetische Grundvoraussetzungen in Kraft sind.

Ein und derselbe Satz kann auf unterschiedliche Arten verstanden werden, je nach dem situativen Vorwissen des Rezipienten. Unbegründet ist jedoch die Angst, es könnte eine unbegrenzte Menge an möglichen Bedeutungen geben, da Sätze immer in einen bestimmten Kontext integriert sind, der als Regulativ dient:

An infinite plurality of meanings would be a fear only if sentences existed in a state in which they were not already embedded, and had come into view as a function of, some situation or other. That state, if it could be located, would be the normative one, and it would be disturbing indeed if the norm were free-floating and indeterminate. But there is no such state; sentences emerge only in situations, and within those situations, the normative meaning of an utterance will always be obvious or at least accessible, although within another situation that same utterance, no longer the same, will have another normative meaning that will be no less obvious and accessible.¹³

Fish versucht zu zeigen, dass es nie eine unkalkulierbare Zahl an möglichen Bedeutungen geben kann, denn es treten regulierend immer bestimmte Normen in Kraft, welche die Bedeutung determinieren. Diese Strukturen gelten als sozial präexistent sowie dem stetigen Wandel unterworfen und damit ständig aktualisierbar:

That structure, however, is not abstract and independent but social; and therefore it is not a single structure with a privileged relationship to the process of communication as it occurs in any situation but a structure that changes when one situation, with its assumed background of practices, purposes, and goals, has given way to another.¹⁴

Eine Äußerung wird nie in den bedeutungsleeren Raum gestellt, sondern es kommt stets auf den vorhandenen Kontext der Äußerung an, welcher nie vollständig fehlen kann, sondern stets mitschwingt und folglich die Bedeutung festlegt: "The point is that there is never a moment when one believes nothing, when consciousness is innocent of any and all categories of thought, and whatever categories of thought are operative at a given

¹² Fish 109.

¹³ Fish 307-308.

¹⁴ Fish 318.

moment will serve as an undoubted ground.”¹⁵ Ein Individuum bezieht seine Annahmen schließlich immer aus einem verfügbaren Umfeld, welches diese prägt. Sie entspringen nie gänzlich aus ihm selbst. So kann Fish den Solipsismus-Verdacht entkräften, den Kritiker an seine Theorie herangetragen haben:

The reply to this is that an individual’s assumptions and opinions are not “his own” in any sense that would give body to the fear of solipsism. That is, *he* is not their origin (in fact it might be more accurate to say that they are his), rather, it is their prior availability which delimits in advance the paths that his consciousness can possibly take.¹⁶

Das Bewusstsein ist immer diskursiv in seinen Bahnen prädisponiert und damit nicht solipsistisch in seiner Bedeutungszuschreibung, sondern immer an seinen Kontext gebunden. Fish fasst seine Thesen konzis in drei Punkten zusammen:

We see then that (1) communication does occur, despite the absence of an independent and context-free system of meanings, that (2) those who participate in this communication do so confidently rather than provisionally (they are not relativists), and that (3) while their confidence has its source in a set of beliefs, those beliefs are not individual-specific or idiosyncratic but communal and conventional (they are not solipsists).¹⁷

Interpreten fungieren dementsprechend immer als eine Art verlängerter Arm ihrer *community*: “But if, rather than acting on their own, interpreters act as extensions of an institutional community, solipsism and relativism are removed as fears because they are not possible modes of being.”¹⁸ Innerhalb der *community* selbst gelten bestimmte Grundsätze, die ihrerseits nicht hinterfragt werden und als allgemeingültig hingenommen werden. Diesen Normen ist es zu verdanken, dass Texte, im vorliegenden Fall Autobiographien, als solche rezipiert werden. Theorien wie die des autobiographischen Pakts von Lejeune sind Teile dieses Zuschreibungsprozesses. Sie gelten als *received opinion* und prägen den Rezeptionsakt und die Bedeutungszuschreibungsakt durch die Leser.

Unsere Gedanken und Categoriesysteme sind also vorgeformt und lenken unsere Wahrnehmung. Wir haben weder unabhängige Leser noch Texte. Es gibt kein Selbst außerhalb der

communal or conventional categories of thought that enable its operations (of thinking, seeing, reading). Once one realizes that the conceptions that fill consciousness, including any conception of its own status, are culturally derived, the very notion of an unconstrained self, a consciousness wholly and dangerously free, becomes incomprehensible.¹⁹

Eine von der kulturellen *community* gänzlich unbeeinflusste Form der Äußerung wäre unverständlich für diese und damit nicht rezipierbar.

¹⁵ Fish 319-320.

¹⁶ Fish 320.

¹⁷ Fish 321.

¹⁸ Fish 321.

¹⁹ Fish 335.

Nachdem der Interpretationsvorgang selbst gesteuert ist durch literarische Institutionen, kann es keine unbegrenzte Vielzahl von Interpretationen z.B. eines Gedichts geben:

But in fact the shape of that activity [of interpretation] is determined by the literary institution which at any one time will authorize only a finite number of interpretive strategies. Thus, while there is no core of agreement *in* the text, there is a core of agreement (although one subject to change) concerning the ways of *producing* the text. Nowhere is this set of acceptable ways written down, but it is a part of everyone's knowledge of what it means to be operating within the literary institution as it is now constituted.²⁰

Die Übereinkünfte können sich je nach *community* oder *subcommunity* verändern, auch zeitlich. Die *canons of acceptability* (einer Interpretation) können sich wandeln, wobei sie jedoch oftmals noch mit den alten verbunden sind. Ein literarischer Prosatext kann also schlecht von nichtfiktionalen Texten anhand einer Deviationsästhetik unterschieden werden. Ihr kann vorgeworfen werden, "daß sich bei ihr nicht für alle Fälle schlüssig und unwiderlegbar textintern (!) entscheiden läßt, ob Sprache fiktional oder nicht-fiktional gebraucht wird, ob der Text folglich ästhetisch-literarisch zu lesen ist oder nicht".²¹

Die wesentlichen differenzierenden Merkmale müssen also *außerhalb* des Texts liegen:

Wenn Literarizität und Ästhetizität eines Textes keine objektiv nachweisbaren *Texteigenschaften* sind, doch zugleich die Existenz von Texten, denen solche Qualitäten zugeschrieben werden, eine unabweisbare sozio-kulturelle Tatsache ist, so muß der Grund ihres So-Seins, ihrer vermeinten besonderen Beschaffenheit, *außerhalb ihrer selbst liegen*. Was sich *textintern* nicht finden läßt, doch wirksam ist, kann aber nur durch die *Art und Weise, wie mit dem Text umgegangen wird*, ins Spiel gebracht worden sein. Literarizität und Ästhetizität sind daher keine *textuellen* Kategorien, sondern essentiell *pragmatische*.²²

Literarizität ist ebenfalls das Ergebnis von Zuschreibungen:

Auch *Literarizität* ist demnach als Ergebnis einer – in vielerlei Hinsicht noch zu spezifizierenden – sozio-kulturellen *Zuschreibung* zu betrachten; sie geht als Manifestation einer sozial institutionalisierten Praxis – der "Literaturwelt" – dem Akt individueller Rezeption *vorans*. Diese *außertextliche* Vorbestimmung legt es dem Rezipienten nahe, den Text als literarischen zu lesen, ihn ästhetisch zu rezipieren; die Literarizität, die er dann unkritisch "objektiv" im Text vermeint, ist also schon *Folge* seiner Vorkenntnis und seiner Einstellung, mit dem Text sei auf besondere Weise, eben eine ihm als literarischem angemessene, zu verfahren.²³

Nochmals zusammengefasst: Es gibt demgemäß keine allgemeingültigen textinternen Charakteristika, welche Fiktionalität in Texten begründen, wodurch fiktionale Texte nichtfiktional lesbar sind und ebenso nichtfiktionale Texte fiktional. Fiktionalität ist somit letztlich eine pragmatische Qualität, die von der jeweils geltenden Realitätsnorm und der Kenntnis der Textkonventionen abhängig ist, die aber nicht bindend sind.²⁴

²⁰ Fish 342-343.

²¹ Christoph Bode, *Ästhetik der Ambiguität: Zur Funktion und Bedeutung in der Literatur der Moderne*, Tübingen: Niemeyer, 1988, 345.

²² Bode, *Ästhetik* 346.

²³ Bode, *Ästhetik* 355.

²⁴ Vgl. Bode, *Ästhetik* 361-362.

Es kommt also auf die jeweilige Einschätzung an, den *focus*:

Die Konstitution des ästhetischen Objekts ist notwendig gebunden an den *ästhetischen focus* des Rezipienten, der sich darauf *einstellt*, sich mit der Vorgabe unter dem *Aspekt* des Ästhetischen auseinanderzusetzen. *Die ästhetische Fokalisierung eines Textes [...] durch den Rezipienten ist der praktische Vollzug der ästhetischen Zuschreibung.* Salopp formuliert: “Not only obscenity, but art, too, is in the eye of the beholder.”²⁵

Somit kann dieser *focus* auch übertragen werden auf die Rezeptionserwartung der Leser von Autobiographien, bei denen textintern nicht unterschieden werden kann, ob es sich um einen referentiellen Text handelt oder nicht. Der *focus*, welcher durch den Paratext und die *interpretive community* gesetzt wird, bestimmt, ob wir einen Text als rein fiktional lesen oder nicht. Um diese theoretischen Ausführungen auf die zu untersuchenden autobiographischen Texte zu übertragen, kann festgehalten werden, dass die jeweilige Bedeutung erst im Rezeptionsakt geschaffen wird. Kulturelle Interpretationsstrategien lenken den Prozess und sorgen dafür, dass es innerhalb der *community* ein begrenztes Spektrum an möglichen Interpretationen gibt, die nicht hinterfragt werden.

Es gibt wiederum eine Vielzahl an Texten, wie beispielsweise die zu untersuchenden Autobiographien, die mit den Grundannahmen der *interpretive community*, sei dies Lejeunes autobiographischer Pakt oder andere der vorgestellten Theorien, spielen. Diese Texte thematisieren die unhinterfragten Konventionen und Lesestrategien und funktionieren gerade deswegen, weil die Leserschaft bestimmte Erwartungen hat, die von diesen unterlaufen werden. Stanley Fishs Ausführungen sind so bedeutsam, weil sie diese Mechanismen der Bedeutungszuschreibung besonders treffend zu charakterisieren vermögen. Auch die folgenden Ausführungen sind jeweils im Lichte einer Momentaufnahme einiger Normen der *interpretive community* zu sehen.

²⁵ Bode, *Ästhetik* 362.

II. Zur Rettung der Autobiographie: Neuere Tendenzen

1. Formale Innovation

Nicht nur die Theorie der Autobiographie wurde in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts immer stärker problematisiert, sondern auch Autobiographie an sich ist nicht unberührt geblieben von diesen theoretischen Impulsen. Es lässt sich eine klare Steigerung der Komplexität der Texte feststellen. Behandelt wird nun vielfach eine problematische Beziehung zwischen dem autobiographischen Text und dem Autobiographen; immer mehr wird der autobiographische Akt in den Mittelpunkt des Textes gestellt. Anstatt lediglich den Lebensweg des Autors im Sinne eines biographischen Schemas wiederzugeben, nehmen die Rekonstruktionsprobleme des eigenen Lebens des Autobiographen einen breiten Raum ein. Diese Verlagerung des Interesses moderner Autobiographik von der "realistischen" biographischen Darstellung des Lebenswegs des Autobiographen hin zur erhöhten Problematisierung der Prozesse und Techniken kann nicht abgestritten werden, selbst wenn einige Kritiker darin einen schon immer existenten Aspekt autobiographischer Texte sehen.

So geht beispielsweise Renza¹ nicht von einer Transformation des literarischen Genres in den letzten Jahren aus, sondern behauptet, es sei schon immer unmöglich gewesen, durch das Schreiben einer Autobiographie dem Leser Zugang zum Selbst des Autors zu verschaffen. Alle Versuche, das Leben in schriftlicher Form festzuhalten, seien gescheitert und lediglich fragmentarisch, weshalb er für die Autobiographie die Frage nach ihrer Fiktionalität/Nichtfiktionalität verneint und als selbstreferentiellen Modus bestimmt:

We might say, then, that autobiography is neither fictive nor nonfictive, not even a mixture of the two. We might view it instead as a unique, self-defining mode of self-referential expression, one that allows, then inhibits, its ostensible project of self-representation, of converting oneself into the present promised by language. We might also say that its logical extreme would be the conception of a private language, although as we know from Wittgenstein no such thing exists. At this extreme, the autobiographer's life appears like a daydream that at first seems recordable, but then, when the attempt is made to record it, eludes the word.²

Würde der Autobiograph versuchen, den Notwendigkeiten der Narration und der Sprache zu entfliehen, würde das Leben nicht mehr erzählbar sein. Diese Feststellungen mögen zwar einerseits zutreffen, andererseits verkennen sie, dass eben doch ein Paradigmenwechsel stattgefunden hat: Die gattungstheoretischen Problematiken der

¹ Louis A. Renza, "The Veto of Imagination: A Theory of Autobiography," *New Literary History* 9 (1977), 1-26 und später wiederabgedruckt als Louis A. Renza, "The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography," *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney, Princeton: Princeton UP, 1980, 268-295. Aus letzterer Ausgabe wird im Folgenden zitiert.

² Renza 295.

Autobiographie treten immer mehr ins Bewusstsein der Autobiographen. Mit der Folge, dass Letztere nicht mehr versuchen, diese Fragen durch ein naives Verständnis der Abbildbarkeit des eigenen Lebens zu leugnen, sondern sie selbstreflexiv sowohl explizit thematisieren als auch “formal” in ihre Schreibweise einfließen lassen. Mag es einzelne Elemente der neueren Autobiographik bereits in früheren Texten singular gegeben haben, so doch nicht in der momentanen Häufung und nicht in dem selben Maße im thematischen Fokus der Texte.

Olney rechtfertigt die gegenwärtige Beschäftigung mit der Autobiographie und nennt drei Gründe, aufgrund derer sie in der Vergangenheit oftmals vernachlässigt worden ist. Zum einen stellt er die enorme Flexibilität dieses Genres in den Vordergrund: “Autobiography, like the life it mirrors, refuses to stay still long enough for the genre critic to fit it out with the necessary rules, laws, contracts and pacts; it refuses, simply, to be a literary genre like any other.”³ Zum anderen verstoßen Autobiographien gegen den ästhetischen Grundsatz der *wholeness*. Und zu guter Letzt sei an autobiographischen Schriften ihre Tendenz zu Selbstreflexivität kritisiert worden: “[A]utobiography is a self-reflexive, a self-critical act, and consequently the criticism of autobiography exists *within* the literature instead alongside it.”⁴ Gerade diese Selbstreflexivität und das metafiktionale Potenzial gilt es jedoch in dieser Arbeit aus der Autobiographie herauszufiltern.

Insgesamt können Entwicklungstendenzen und Strukturmerkmale moderner Autobiographik festgestellt werden, wie beispielsweise die Neigung zu Fiktionalisierungen. Holdenried stellt eine Tendenz fest, welche auch in der späteren Untersuchung eine entscheidende Rolle spielen soll: das Spannungsverhältnis von Fiktionalisierung und Authentifizierung:

Was moderne Autobiographik der letzten vierzig Jahre strukturell kennzeichnet, ist deren Doppelpoligkeit zwischen Fiktionalisierung und fortdauernder Beglaubigung. [...] Das spannungsvolle Gegeneinander zweier konträrer Textstrategien, des “autobiographischen Pakts” (Lejeune [...]) und des “fiktionalen Kontrakts” (Iser [...]) prägt insbesondere den modernen autobiographischen Roman und macht ihn zu *der* Innovationsform der Autobiographik.⁵

Hierbei wird immer wieder erwähnt, dass diese durch Intertextualität andere Textformen integrieren und z.B. “gattungsfremde” Textformen wie Essay oder Reflexion übernehmen. Holdenried wirft die Frage auf, ob eine Differenzierung zwischen Fiktion und autobiographischer Fiktion angesichts dieser Neuerungen in der Autobiographik noch sinnvoll ist, und beantwortet diese ebenfalls rezeptionsbezogen:

³ Olney, “Autobiography and the Cultural Moment” 24-25.

⁴ Olney, “Autobiography and the Cultural Moment” 25.

⁵ Holdenried 42.

Ist es angesichts solch weitgehender Übernahmen von Fiktionsmustern überhaupt noch sinnvoll, zwischen "reiner" Fiktion und autobiographischer Fiktion zu unterscheiden? Für eine Beibehaltung dieser Unterscheidung spricht, dass beide Textstrategien, Fiktionalisierung und Beglaubigung, sich im autobiographischen Text nicht neutralisieren, sondern eine neue und nur auf die autobiographische Fiktion zutreffende Rezeptionsästhetische Struktur schaffen.⁶

Als Strategien scheinen Fiktionalisierung und Beglaubigung beim Rezeptionsvorgang aufzugehen (vgl. auch Ausführungen oben). Inwieweit man allerdings unterschiedliche Grade der Fiktionalität ableiten kann, wird nicht untersucht. Eben dieser Schritt soll im nächsten Teil dieser Arbeit erfolgen.

Holdenried identifiziert weitere innovative Strukturmerkmale zeitgenössischer Autobiographik: dissoziierte Chronologie⁷ und vitale Zeitordnung (als Abweichung von narrativer Chronologie) sowie einen Hang zur Selbstreferentialität (Arbeiten mit Gattungssironie, intertextuellen Verweisen, Reflexion der Schreib- und Erinnerungstätigkeit, Sprachreflexion und Kommentaren auf einer metanarrativen Ebene⁸) und Fragmentarität (aufgrund erkenntnistheoretischer Skepsis).

Angesichts dieser Innovationen dürfte klar sein, dass es nicht mehr möglich ist, Autobiographik im engen Sinne zu definieren, da ansonsten eine Vielzahl innovativer Texte der Gegenwart ausgeschlossen werden müssten. Auch Holdenried fasst hierzu zusammen:

Eine Idealform der Autobiographie im Sinne "eigentlicher" oder "echter" Autobiographie gibt es nicht. Diese wäre angesichts höchst unterschiedlicher autobiographischer Schreibweisen der Gegenwart nur mehr denkbar als das Skelett einer lebensgeschichtlichen Konstruktion, wie es der "Lebenslauf" bildet. Daran reichen erzählerisch nur triviale Formen ("Meine Geschichte"), die behaupten, eine Lebensgeschichte abbildlich – wenn vielleicht auch nicht ungebrochen – wiedergeben zu können. Eine "Merkmalsliste" kann dementsprechend nur den Wert eines heuristischen Konstrukts besitzen, das es erlaubt, Annäherungswerte zu bilden.⁹

Nicht nur in "formaler" Hinsicht hat sich in den letzten Jahren ein Paradigmenwechsel in der Autobiographik vollzogen, sondern auch in "inhaltlicher" Hinsicht, welche natürlich nicht von ihrer Ausdrucksform zu trennen ist, wie im nächsten Abschnitt skizziert werden soll.

⁶ Holdenried 43.

⁷ Wie auch von Sturrocks *New Model Autobiographer* gefordert.

⁸ Vgl. Holdenried 47.

⁹ Holdenried 50.

2. Autobiographien von *de-centered selves*

In der feministischen Literaturwissenschaft kann in den letzten Jahren ein deutliches Interesse an autobiographischen Texten von Frauen konstatiert werden. Unter der Vielzahl der Publikationen können exemplarisch Estelle Jelinek, *Women's Autobiography: Essays in Criticism*, Domna Stanton, *The Female Autograph: Theory and Practice of Autobiography*, Shari Benstock, *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, Bella Brodzki and Celeste Schenck, *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography* genannt werden.¹

Viele der Arbeiten über autobiographische Texte von Frauen gehen von einer unterdrückten weiblichen autobiographischen Tradition aus, welche sich gegen die kanonisierte "männliche" Form durchzusetzen versucht. Viele der "klassischen" Autobiographien, man denke hierbei beispielsweise an die von Augustinus, Rousseau, Benjamin Franklin, Henry Adams etc., wurden lange Zeit als die Prototypen autobiographischen Schreibens in der Forschung besprochen, wobei autobiographische Texte von Frauen bis in die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts kaum Beachtung fanden.

Oftmals wurde dadurch auch das autobiographische Genre als dominant androzentrisch empfunden, und ein Großteil der feministischen Literatur über weibliche Autobiographien versucht, eine weibliche Gegentradition zu konstruieren. In diesem Sinne argumentiert Judy Long, welche in ihrer soziologisch geprägten Studie *Telling Women's Lives*² davon ausgeht, dass der Autobiographie als Genre männliche Muster der Lebensbeschreibung zugrunde liegen. Sie versteht "autobiography as a discourse of institutionalized androcentrism"³ und führt über den Konstruktcharakter generischer Grenzen folgendes aus:

Each genre is a social construction, continuously shaped by its own conventions. Genres exert force by means of their institutional and normative status. Genres are by their nature conservative. They represent established conventions, anchored in a discursive community, that help define "what is permitted a writer and expected of a reader" (Bruss 1976). Concrete mechanisms of genre routinely reproduce the androcentric discourse from year to year, from generation to generation. [...] Further, they serve to

¹ Nicht unerwähnt bleiben dürfen auch folgende Sammelbände: Culley, Margo (ed.), *American Women's Autobiography. Fea(s)ts of Memory*, und Morgan, Janice / Hall, Colette T., eds., *Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction. An Essay Collection* und Einzelveröffentlichungen: Meyer Spacks, Patricia, *Imagining a Self: Autobiography and Novel in Eighteenth-Century England* und *The Female Imagination*; Smith, Sidonie, *A Poetics of Women's Autobiography. Marginality and the Fictions of Self-Representation* und *Subjectivity, Identity, and the Body. Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century* Benstock, Shari, *Textualizing the Feminine. On the Limits of Genre*, Jelinek, Estelle C., *The Tradition of Women's Autobiography: From Antiquity to the Present*.

² Jody Long, *Telling Women's Lives: Subject / Narrator / Reader / Text*, New York and London: New York UP, 1999.

³ Vgl. Long, *Telling* 15.

link men's lives with the ongoing literary tradition that perpetuates the formulae and indeed, legitimises exemplary lives.⁴

Da es der männliche Kanon ist, der die autobiographische Form bestimmt, werden dessen Regeln zur Verschriftlichung von Lebenserfahrung universalisiert. Die zugrunde liegenden Muster der Entwicklung, der öffentlichen Rolle und Signifikanz des Autobiographen sind jedoch konstruiert, nicht gefunden. Oftmals lässt sich das Leben von Frauen (v.a. in früheren Zeiten beispielsweise als Hausfrau und Mutter) nicht in diese Bahnen zwingen.

Auch Liz Stanley beklagt die strenge Kanonisierung autobiographischer Texte unter dem Vorzeichen der "Erfolgsautobiographie," in welcher Männer der Mittel- oder Oberklasse ihren Werdegang beschreiben:

Most auto/biography is concerned with 'great lives', and these are almost invariably those of white middle and upper class men who have achieved success according to conventional – and thus highly political – standards. In addition, the 'auto/biographical canon' – that is, those biographies and autobiographies which are recognized as major pieces of writing and the critical and academic literature which promotes them as such – is currently being contested and revised, and a new canon is in the process of formation, and this itself is a highly political process.⁵

Die Texte von Frauen, die diesem Erfolgsschema oftmals nicht gerecht werden konnten, wurden aus dem Kanon ausgeschlossen und gerieten oftmals auch in der wissenschaftlichen Debatte in Vergessenheit. Der Versuch, den Kanon autobiographischer Texte neu zu schreiben, wird von vielen feministischen LiteraturwissenschaftlerInnen als Aufgabe betrachtet. Sie bemühen sich darum, eine lang bestehende weibliche autobiographische Tradition wiederzuentdecken, um die Versäumnisse früherer Jahrzehnte aufzuarbeiten.

Selbst existente autobiographische Texte von Frauen (wie die aus dem 11. Jahrhundert aus Japan stammende Autobiographie von "Lady Sarashina") wurden in der (männlich dominierten) Forschung totgeschwiegen und somit lange Zeit übergangen und aus der öffentlichen Diskussion verbannt. Aufgrund dieser Beschränkungen sind Frauen laut Long davon abgeschreckt, sich in diesem Genre zu betätigen: "Women's trepidation about committing themselves to writing autobiography reflects the masculinity of the tradition, in which barriers to difference are continuously reinforced through the routine operation of the mechanisms of genre."⁶ Davon kann jedoch angesichts der Flut autobiographischer Texte von Frauen wohl kaum die Rede sein. Long geht des Weiteren in ihren Ausführungen sehr wenig differenzierend auf die unterschiedlichen Ausprägungen weiblicher Autobiographik ein (sofern es denn eine genuin weibliche

⁴ Long, *Telling* 15-16.

⁵ Stanley 4.

⁶ Long, *Telling* 26.

Autobiographie überhaupt geben kann). Die angenommene Dichotomie von “männlichen” und “weiblichen” autobiographischen Texten verallgemeinert Long und reproduziert gängige Stereotypen, ohne diese allerdings kritisch zu hinterfragen:

Narratives of women’s lives stand in contrast with those of men. Where male subjects portray themselves as separated, women represent themselves as connected. Where men’s stories are set in the public eye, women chronicle private scenes. Where men prune their lives down to a terse outline, women’s accounts remain “messy” [i.e. unstructured]. Where men claim destination, women record process. Where men universalize their experience, women’s narratives remain contextualized. Women’s autobiographies differ from those of men in terms of plot, content, and form. The content of women’s self-referential writing requires us to analyze connection, dailiness, and emotion work.⁷

Noch fragwürdiger werden Longs vorurteilsbehaftete Ausführungen, wenn sie versucht, daraus einen positiven Schluss zu ziehen, indem sie fortfährt: “These elements of female autobiography, both form and content, have subversive and emancipatory potential for the genre as a whole. What is learned from women’s lives can advance understanding of other lives.”⁸

Nicht genug, dass hier Stereotypen unter dem Deckmantel der Subversion verkauft werden; es wird darüber hinaus eine didaktische Funktion der autobiographischen Texte postuliert, die nicht tragbar sein kann. Unbestritten bleibt hingegen, dass eine starke männliche Ausrichtung des autobiographischen Genres während der letzten Jahrhunderte bestimmte Beschreibungsmuster hervorgerufen hat, welche lange in der *interpretive community* als typisch für autobiographische Texte galten. Besonders im 20. Jahrhundert lassen sich jedoch massive Tendenzen ausmachen, die das Genre der Autobiographie nutzen, um es für die eigenen Zwecke der Lebensbeschreibung zu unterlaufen und neue Formen hervorzubringen, die eben gerade nicht dieses Bildungsschema bedienen. Insbesondere Frauen und andere ehemals marginalisierte “Bevölkerungsgruppen” verwenden vermehrt dieses Genre, um neue Muster der eigenen Lebensbeschreibung hervorzubringen und die vermeintlichen Grenzen der Gattung zu sprengen. Hierbei entstehen formal innovative Texte, welche ein neues Bild der verschiedenen Möglichkeiten des autobiographischen Genres entwerfen und es damit lebendig erhalten.

Die autobiographischen Texte von Frauen sollen jedoch nicht so sehr unter dem Vorzeichen einer *écriture féminine*⁹ behandelt werden, sondern auch auf inhaltlicher Ebene,

⁷ Long, *Telling* 56-57.

⁸ Long, *Telling* 57.

⁹ Germaine Brée schlägt Domna Stanton (Domna C. Stanton, ed., *The Female Autograph. Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*, Chicago and London: U of Chicago P, 1984.) folgend den Begriff *gynography* vor, und stellt für die formale Ausrichtung fest: “[...] new forms of autobiography, women’s predominantly among them, may be pointing to new, viable, less theoretical forms of the

da das Paradigma des männlichen, mittelständischen Bildungswegs abgelöst worden ist durch eine Vielzahl von Selbstentwürfen, welche eben durch ihr *de-centered self* fragmentarisiert wahrgenommen werden und auch in formaler Hinsicht zu experimentellen Formen neigen, wie beispielsweise zu Fiktionalisierungen und zu Intertextualität.

Der Paradigmenwechsel in autobiographischen Schriften reflektiert in inhaltlicher Hinsicht ein Abwenden vom *dead white male* hin zu *decentred selves*. Auch in formaler Hinsicht trägt die Dezentrierung zu einer Fragmentarisierung der Form der Autobiographie und innovativen Versuchen der Selbstdarstellung bei. So bestimmt beispielsweise Mason die Signifikanz von Autobiographien von Frauen durch das Bewusstsein von Alterität:

One element [...] that seems more or less constant in women's life writing – and this is not the case in men's life writing – is the sort of evolution and delineation of an identity by way of alterity that we have traced in the four paradigms. Relation to another autonomous being (Margaret Cavendish), relation to one single, transcendent other (Julian), relation to two others (Margery Kempe), relation to a multiple collectivity, a many-in-one (Anne Bradstreet).¹⁰

Auch Julia Watson fokussiert ihr Interesse hinsichtlich autobiographischer Texte von Frauen auf das Problem von Alterität und weitert diese Tendenz auf eine dialogisierende Rolle der weiblichen Autobiographin zu ihren Rezipienten aus. Zur weiblichen Stimme und der Dialogizität führt sie aus:

In women's autobiographies, as a result, voice is generated in dialogue that noncensoriously includes the reader, unlike rejection of the public and the injunctions on how to be read that we find in Rousseau.

The creation of a speaking voice as identity in the autobiography of otherness is difficult to describe, as our critical language remains within the constructs of metaphysical autobiography.¹¹

Differenz wird zu einem der Schlüsselbegriffe autobiographischen Schreibens von Frauen, wobei eine analoge Anwendung auch auf andere *de-centered selves* anwendbar scheint.

'Difference' is the term that is used to replace the notion of gendered identity as something innate, drawing attention instead to how 'masculine' and 'feminine' are meanings produced within and through language. Since language is 'phallogentric', that is, it subsumes the feminine into a masculine 'universal', women's difference is produced

autobiographical narrative" (Germaine Brée, "Autogynography." *Studies in Autobiography*, ed. James Olney, New York and Oxford: Oxford UP, 1988, 171-179, here 179).

¹⁰ Mary G. Mason, "The Other Voice: Autobiographies of Women Writers," *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney Princeton: Princeton UP, 1980, 207-235, here 231.

¹¹ Julia Watson, "Shadowed Presence: Modern Women Writer's Autobiographies and the Other," *Studies in Autobiography*, ed. James Olney. New York and Oxford, 1988: Oxford UP, 180-189, here 187.

in terms of an absence or gap within language, which can also be used as a subversive space.¹²

Die Probleme der Bestimmung des Subjekts spiegeln sich desgleichen in formaler Hinsicht in autobiographischen Texten von Frauen wider, wodurch innovative und experimentelle Formen gefunden werden, um dies auszudrücken.

Autobiography has been one of the most important sites of feminist debate precisely because it demonstrates that there are many different ways of writing the subject. The turn to autobiographical texts within feminism, therefore, also enabled critics to replay the problem of the subject in ways that are often experimental, which seemed to lie outside the terms of theory as it was currently thought.¹³

Die Frage, ob man aber von einer speziell feministischen Autobiographie sprechen könne, versucht Stanley mit dem Verweis auf Autobiographien von Liz Wilson (1982), Ann Oakley (1984) und Carolyn Steedman (1987) folgendermaßen zu beantworten:

However, is the fact that a text is feminist *authored* or about a feminist *subject* sufficient to define it as feminist auto/biography? Is the *form* or *structure* of what is written as feminist auto/biography, not just the subject who forms the bones of its *content*, actually different from any other auto/biography? My response is that it is, or rather could be, different. The autobiographies just mentioned self-consciously and self-confidently mix genres and conventions. Within them fact and fiction, fantasy and reality, biography and autobiography, self and others, individuals and networks, not only co-exist but intermingle in ways that encourage, not merely permit, active readership. The boundaries between conventional dichotomies are traversed here and shown to be far less impermeable than generally supposed. These feminist autobiographies challenge the boundaries of conventional autobiographical form, indeed play with some of its conventions such as the 'autobiographical pact' of confessional truth-telling, a narrative that moves uni-directionally from birth/beginning to maturity/resolution/end, and the insistence of a unitary self.¹⁴

Das Einreißen scheinbarer ontologischer Grenzen des Genres und die Versuche, auf experimentelle Weise die Autobiographie formal wie inhaltlich für sich neu zu erfinden, macht eben diese Texte zu interessanten Untersuchungsgegenständen.

¹² Linda Anderson, *Autobiography*, London and New York: Routledge, 2001, 87.

¹³ Anderson 87.

¹⁴ Stanley 247.

III. Autobiographie und Photographie

Wie bereits ausgeführt worden ist, kann in den letzten Jahrzehnten eine tiefe Skepsis gegenüber dem Verweischarakter der Schrift und damit auch gegenüber der Autobiographie festgestellt werden. Diese Skepsis richtete sich in erster Linie gegen das Medium der Schrift. Oftmals ist in diesem Kontext das Medium der Photographie privilegiert worden; man erinnere sich an de Mans Diktum “But are we so certain that autobiography depends on reference, as a photograph depends on its subject?”¹. Auch Linda Haverty Rugg weist in der Einleitung ihrer Untersuchung *Picturing Ourselves* auf die Analogien in der Theoriebildung hinsichtlich des Mediums der Sprache und der Photographie in Bezug auf ihre Verweisproblematik hin:

Over the past two decades, an essential question has been debated among scholars of autobiography: can we “touch the world” in writing? Can an autobiographical text refer to a subject outside the text? Does a self create its autobiography or does an autobiography create its self? A parallel and intimately related discussion explores the relationship of photography to the world. Are photographs evidence of the existence of things or are they constructions, manipulable and manipulative, masquerading the fact?²

In (auto)biographischen Texten wird die Photographie häufig in unterschiedlichen Funktionen verwendet. Sie, die immer als das “referentiellere” Medium galt, wird jedoch im letzten Jahrhundert ebenso Untersuchungsgegenstand des theoretischen Diskurses. Es scheint nicht mehr so sicher, dass die Photographie per se ihre Bedeutung erschließt und hierbei kommt der sprachliche Kontext wiederum ins Spiel. Aber alles zu seiner Zeit. Die Frage nach dem gattungsbezogenen Spiel mit Authentifizierungsstrategien, dem Offenlegen des Scheiterns solcher Versuche oder sogar der eindeutigen Irreführung des Lesers durch irreführende Referentialisierungen soll im Mittelpunkt des Interesses der Arbeit stehen. Deshalb soll im Folgenden kurz auf die Photographie eingegangen werden, die in vielen Autobiographien als Mittel der Erzeugung von Referenzillusion eingesetzt wird.

1. Susan Sontag: Familienalben und Photographie als *memento mori*

Ein besonderes Augenmerk soll auf die Rolle der Photographien in den verschiedenen Texten gerichtet werden. Speziell im Spiel mit der Referentialität gewinnen Photos in

¹ De Man 920.

² Linda Haverty Rugg, *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*, Chicago and London: U of Chicago P, 1997, 1. Obwohl Rugg damit eine ähnliche Fragestellung untersucht, wie sie für die vorliegende Arbeit von Interesse ist, konzentriert sie sich jedoch in erster Linie auf Mark Twain, August Strindberg und Walter Benjamin und wird deshalb in den folgenden Ausführungen keine Rolle mehr spielen können.

Autobiographien eine authentizitätsstiftende Bedeutung bzw. täuschen diese oftmals geschickt vor.

Die Photographie, so Susan Sontag in ihren Überlegungen zu diesem Medium in *On Photography*³, unterscheidet sich dadurch von anderen medialen Vermittlungen, dass sie auf den ersten Blick dadurch Beweiskraft besitzt, dass die Photographie ein scheinbar unproblematisches Verhältnis zur Realität eingeht:

A photograph passes for incontrovertible proof that a given thing happened. The picture may distort; but there is always a presumption that something exists, or did exist, which is like what's in the picture. Whatever the limitations (through amateurism) or pretensions (through artistry) of the individual photographer, a photograph – any photograph – seems to have a more innocent, and therefore more accurate, relation to visible reality than do other mimetic objects.⁴

Narrative oder deskriptive Texte können in der Beschreibung und Abbildung der Realität stets nur interpretativ wirken. Bei Photographien scheint durch die vermeintlich direkte Abbildung der Realität auf ein Photo das Verhältnis zwischen der Realität und der Photographie unproblematischer.

While a painting or prose description can never be other than a narrowly selective interpretation, a photograph can be treated as a narrowly selected transparency. But despite the presumption of veracity that gives all photographs authority, interest, seductiveness, the work that photographers do is no generic exception to the usually shady commerce between art and truth.⁵

Photographien stellen jedoch ebenfalls immer eine Interpretation der Realität dar: “Although there is a sense in which the camera does indeed capture reality, not just interpret it, photographs are as much an interpretation of the world as paintings and drawings are.”⁶

Eine der häufigsten frühen Verwendungen des Mediums Photographie sieht Sontag in den Familienalben verwirklicht. Durch sie werden die wichtigsten Momente des Familienlebens dokumentiert.⁷ Bei der Entwicklung der Herausbildung der Kleinfamilie aus den Strukturen der Großfamilie kommt den Photographien nach Sontag die Funktion zu, die abwesenden Familienmitglieder in Erinnerung zu rufen.

³ Susan Sontag, *On Photography*, New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1977.

⁴ Sontag, *Photography* 5-6.

⁵ Sontag, *Photography* 6.

⁶ Sontag, *Photography* 6-7.

⁷ Die Familienalben dienen als identitätsstiftendes Medium. Philip Stokes hat diese in seinem Aufsatz zu diesem Thema (Philip Stokes, “The Family Photograph Album: So Great a Cloud of Witnesses,” *The Portrait in Photography*, ed. Graham Clarke, London: Reaktion Books, 1992, 193-205) untersucht. Durch ihren Grad an Privatheit und künstlerischer “Minderwertigkeit” sind Familienalben oftmals eher rein abstrakt theoretisch und nicht so sehr in ihren einzelnen konkreten Ausprägungen untersucht worden. Stokes hingegen identifiziert oft gebrauchte Posen und Hintergründe, um auch kulturwissenschaftlich bedeutende Motive, wie beispielsweise die fortschreitende Motorisierung und Beweglichkeit im 20. Jahrhundert, aufzuzeigen.

Through photographs, each family constructs a portrait-chronicle of itself – a portable kit of images that bears witness to its connectedness. [...] Photography becomes a rite of family life just when, in the industrializing countries of Europe and America, the very institution of the family starts undergoing radical surgery. As that claustrophobic unit, the nuclear family, was being carved out of a much larger family aggregate, photography came along to memorialize, to restate symbolically, the imperiled continuity and vanishing extendedness of family life. Those ghostly traces, photographs, supply the token presence of the dispersed relatives. A family's photograph album is generally about the extended family – and, often, is all that remains of it.⁸

In diesem Zusammenhang wird die Photographie zum Medium der Erinnerung, wie sie auch oftmals in autobiographischen Texten funktionalisiert wird, um die Abwesenheit von Verwandten oder Freunden zu kompensieren und eine längst vergangene Zeit wachzurufen. Photos verkörpern gefrorene Zeit, Augenblicke, die auf Papier gebannt, diesen Moment immer wieder wiederholbar machen, durch Reproduktion vervielfältigbar: "Each still photograph is a privileged moment, turned into a slim object that one can keep and look at again."⁹ Diese Besitznahme der Vergangenheit, also der Zeit, durch die Photographie wird von Sontag auf Räume ausgeweitet: "As photographs give people an imaginary possession of a past that is unreal, they also help people to take possession of space in which they are insecure."¹⁰

Photographien, speziell Familienphotos, erfüllen aber noch weitreichende andere Funktionen, wie Liz Stanley betont. So werden meist in konventionellen, gestellten Photos Menschen in einer Weise abgebildet, wie sie die photographische Konvention ikonographisch vorsieht, nicht wie sie wirklich sind.

The power and danger of photographic convention is that while everyone knows that neither family life nor children nor women are 'really' as they are represented, these representations act as an 'ought'. They act as a standard that everyone knows is false but worries whether and to what extent other people share this knowledge and belief.¹¹

Durch diese konventionalisierte Darstellungsweise bestimmter Motive wird eine Konvention anerkannt und perpetuiert. Es wird eine bestimmte ideologische Vorstellung von Menschen und Familien erfüllt, indem sie abgebildet werden, wie sie sein sollen, nicht so sehr, wie sie "real" sind.

Der auf dem Photo abgebildete Ausschnitt setzt willkürliche Grenzen und schließt alles andere aus:

A new sense of the notion of information has been constructed around the photographic image. The photograph is a thin slice of space as well as time. In a world ruled by photographic images, all borders ("framing") seem arbitrary. Anything can be

⁸ Sontag, *Photography* 8-9.

⁹ Sontag, *Photography* 18.

¹⁰ Sontag, *Photography* 9.

¹¹ Stanley 29.

separated, can be made discontinuous, from anything else: all that is necessary is to frame the subject differently.¹²

Durch den gewählten Ausschnitt wird das photographisch Festgehaltene aus seinem Kontext gerissen und kann in einen neuen willkürlich integriert werden. Durch Photographien nehmen Photographen Räume in Besitz, sie vereinnahmen sie regelrecht für sich. Das Verhältnis zwischen dem photographierenden Subjekt und dem photographierten Objekt kann, laut Sontag, auch als gewalttätig bezeichnet werden, die Kamera fungiert oftmals geradezu als Waffe gegen die Objekte, die sie als Photos schießt.

To photograph people is to violate them, by seeing them as they never see themselves, by having knowledge of them they can never have; it turns people into objects that can be symbolically possessed. Just as the camera is a sublimation of the gun, to photograph someone is a sublimated murder – a soft murder, appropriate to a sad, frightened time.¹³

Sontag betrachtet die Photographie als nostalgische, elegische Kunst, die dem Objekt durch die Aufmerksamkeit, die ihm durch die Kamera zuteil wird, mit Pathos versehen wird. Photographien stellen immer die Sterblichkeit des Photographierten dar, wodurch sie stets als *memento mori* fungieren, sie erinnern unablässig an die Vergänglichkeit des Augenblicks, in welchem das Photo geschossen worden ist: “All photographs are *momento mori*. To take a photograph is to participate in another person’s (or thing’s) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time’s relentless melt.”¹⁴

Photos von Menschen stellen durch die Darstellung der Vergänglichkeit des Lebens eine unablässige Verbindung zwischen dem Medium der Photographie und dem Tod her, wodurch beim Betrachter ein Gefühl von Sentimentalität hervorgerufen wird. “As the fascination that photographs exercise is a reminder of death, it is also an invitation to sentimentality. Photographs turn the past into an object of tender regard, scrambling moral distinctions and disarming historical judgements by the generalized pathos of looking at time past.”¹⁵

Photographien geben dem Betrachter stets nur die Oberfläche, also das Aussehen eines abgebildeten Gegenstands oder Menschen wieder. Die interpretierende Bedeutungszuschreibung kann von ihnen nicht geleistet werden. Sontags Idee des *Memento Mori* in Photographien findet sich in einer Vielzahl autobiographischer Texte, die anhand von Photos den Erinnerungsprozess an längst vergangene Zeiten und

¹² Sontag, *Photography* 22.

¹³ Sontag, *Photography* 14-15.

¹⁴ Sontag, *Photography* 15.

¹⁵ Sontag, *Photography* 71.

verstorbene Familienmitglieder oder Freunde anstoßen. Diese Absenz einer zentralen Bezugsperson wird bei einem der bedeutendsten Theoretiker im Bereich der Photographie und Literaturwissenschaft, Roland Barthes, aufgegriffen und weiterentwickelt, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

2. Roland Barthes: Photographie und Autobiographie: die wiedergefundene Referentialität?

In seinem Text *Die helle Kammer*¹⁶ beschäftigt sich Roland Barthes – sowohl theoretisch als auch autobiographisch motiviert – mit dem Themenkomplex der Photographie. Er gliedert seine Betrachtungen in zwei Teile. Im ersten nimmt er eine Selbstbeobachtung bei der Betrachtung willkürlich gesuchter Photographien vor und bedient sich hierbei eines phänomenologischen, sich auf Sartre berufenden Zugangs, welchen er als gänzlich subjektiv erscheinen lässt, und versucht, eine Methodologie zu erstellen. Im zweiten Teil konstruiert er, ausgelöst durch den Tod der Mutter, eine an der Photographie orientierte “Theorie der Trauer.” Barthes verschränkt somit augenscheinlich eigene (auto)biographische Erfahrungen mit einer Theorie der Photographie, wobei zu klären bleibt, inwieweit er durch diesen Text versucht, den in der eigenen Autobiographie (*Über mich selbst*) virulenten Zweifel an der Möglichkeit der Repräsentation des eigenen Wesens und der Möglichkeit der Referentialität der Sprache durch die Photographie einen Ausweg zu suchen scheint.¹⁷ Doch dazu später. Zuerst soll kurz das Vorgehen Barthes’ skizziert werden, um dann zu dem zentralen Topos zurückzukommen, dem Wintergartenbild der Mutter, welches die Möglichkeit der potentiellen Referentialität eines Photos wiederherstellt, d.h. welches es vermag, das *Wesen* der Mutter abzubilden. Barthes problematisiert den Zugang zur Photographie als solcher, da sie im strengen Sinne kein Zeichensystem darstellt. Indem sie einen direkten semiologischen Zugang ermöglicht, ohne in besonderer Weise codiert zu sein, denn Photographien bilden den Referenten direkt ab. Dementsprechend fungieren Photographien als indexikalische Zeichen. Der Begriff des indexikalischen Zeichens geht auf den Theoretiker Peirce zurück und kann im Hinblick auf die Photographie folgendermaßen zusammengefasst werden:

¹⁶ Titel der französischen Originalausgabe: *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980). In dieser Arbeit wird aus folgender Ausgabe zitiert: Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

¹⁷ Eakin geht in *Touching the World* sogar soweit zu behaupten, Barthes hätte in der Photographie die direkte Referenz wiedergefunden und somit das eigentliche Medium der Autobiographie im Bild wiedergefunden (Paul John Eakin, *Touching the World: Reference in Autobiography*, Princeton: Princeton UP, 1992).

Peirce nennt diejenigen Bedeutungsprozesse indexikalisch, bei denen der Signifikant mit dem Referenten weder durch eine soziale Konvention (= Symbol) noch notwendigerweise durch irgendeine Ähnlichkeit [*similarité*] (= Ikon), sondern durch eine Kontiguität oder einen wirklichen Zusammenhang in der Welt verbunden ist (der Blitz ist Index des Gewitters). Foto und Film sind Indizes, Abdrücke, die durch eine Kombination von Lichteinwirkung und chemischer Reaktion gewissermaßen und verkürzt gesprochen “vom Objekt selbst” auf einer empfindlichen Oberfläche hinterlassen wurden. Die symbolischen Aspekte (= Konventionen, Codes) werden deshalb natürlich nicht eliminiert, ebensowenig die ikonischen Aspekte, die Tatsache der “Ähnlichkeit” (Peirce betrachtete das Foto als zugleich Ikon und Index). Das, was aber indexikalisch ist, das ist die Art und Weise der Produktion selbst, das Prinzip der Aufnahme.¹⁸

Rosalind Krauss bemerkt zum Index der Photographie (im Unterschied zum *icon*):

Eine [...] der möglichen Folien, die mit der Photographie auf die Objekte der Erfahrung gelegt werden können, ist der sogenannte “Index”. Insofern die Photographie jener Klasse von Zeichen angehört, deren Beziehung zum Referenten mittels einer physischen Verbindung hergestellt wird, gehört sie zum selben System wie Drucke, Symptome, Spuren, Anhaltspunkte. In diesem Sinne differiert die Photographie in grundlegender Weise von den semiologischen Bedingungen anderer Formen des Bildermachens, denen man die Bezeichnung “Ikon” gegeben hat.¹⁹

Damit ist auch geklärt, wieso er sich nicht der Photographie allgemein zuwendet, sondern an *einzelnen* Photos versucht, seinen Zugang zu demonstrieren. Im ersten Teil der *hellen Kammer* nennt Barthes die an einem Photo beteiligten Instanzen: den *Operator*, ein (meist unbekannter) Photograph, welcher den Auslöser drückt, aber ansonsten in den Ausführungen vernachlässigt wird, den viel entscheidenderen *Spectator*, den Betrachter, welcher im Zentrum der eher rezeptionsorientierten Zugangsweise steht und zu guter Letzt das *Spectrum*, also das, was fotografiert wird (folglich der Referent).

Für Barthes ist die Betrachtung von Photographien durch zwei Momente gekennzeichnet: das *studium* und das *punctum*. Das *studium* kann als ein generelles Interesse am Gegenstand der Photographie verstanden werden, das *punctum* hingegen als ein zufälliges Moment darauf, welches dem Betrachter ins Auge sticht, ein Detail. Zwischen *studium* und *punctum* besteht eine Koexistenz. Das *punctum* “durchbricht” das *studium*, es bringt das *studium* aus dem Gleichgewicht und schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor. Barthes nennt es *punctum*, denn es bedeutet auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck oder kleiner Schnitt.²⁰ “Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das mich besticht”²¹, denn im *punctum* wirkt etwas durch die Struktur hindurch, das ein unbewusstes Ereignis hervorruft. Somit kann dieses *punctum* von

¹⁸ Christian Metz, “Foto, Fetisch.” *Theorie der Fotografie IV: 1980-1995*, ed. Hubertus von Amelnxun, München: Schirmer-Mosel, 2000, 345-354, here 347.

¹⁹ Rosalind Krauss, *Das Photographische: Eine Theorie der Abstände*, Trans. Henning Schmidgen, München: Fink, 1998, 15.

²⁰ Vgl. Barthes, *Helle Kammer* 36.

²¹ Barthes, *Helle Kammer* 36.

Betrachter zu Betrachter variieren. Es stellt ein zutiefst subjektives Element dar und entzieht sich dadurch auch der theoretischen Systematisierung. Barthes erklärt die Reize des *punctum* aus der Wirkung von Details und Zeit. Dies manifestiert sich durch eine “innerliche Erregung, ein Fest, auch eine Arbeit, der Druck des Unsagbaren, das gesagt werden will.”²²

Ein weiterer wichtiger Komplex ist die Frage der Referentialität einer Photographie. Für Barthes ist die Photographie immer untrennbar mit ihrem Referenten verbunden:

Tatsächlich läßt sich eine bestimmte Photographie nie von ihrem Bezugsobjekt (*Referenten*; von dem, was sie darstellt) unterscheiden, wenigstens nicht auf der Stelle und nicht für jedermann (was bei jedem anderen Bild möglich ist, da es von vornherein und per se durch die Art und Weise belastet ist, in der der Gegenstand simuliert wird): den photographischen Signifikanten auszumachen ist nicht unmöglich (Fachleute tun es), aber es erfordert einen sekundären Akt des Wissens oder der Reflexion.²³

Eben dieses Überblenden von Photographie und Referenten ruft beim Betrachter ein Gefühl von Authentizität hervor, welches oftmals in autobiographischen Texten verwendet wird, um Vergangenes für den Leser zu beglaubigen, was die Sprache allein oft nicht vermag, oder um dem Rezipienten eine Authentizität vorzuspielen, um die Problematik von Referentialität zu demonstrieren. Auf diese Funktionalisierung von Photographien in den zu untersuchenden Texten wird später noch einzugehen sein. Barthes schreibt über die Differenz des Referenten in der Photographie verglichen mit anderen Darstellungssystemen:

“Photographischen Referenten” nenne ich nicht die *möglicherweise* reale Sache, auf die ein Bild oder ein Zeichen verweist, sondern die *notwendig* reale Sache, die vor dem Objektiv plaziert war und ohne die es keine Photographie gäbe. Die Malerei kann wohl eine Realität fingieren, ohne sie gesehen zu haben. Der Diskurs fügt Zeichen aneinander, die gewiß Referenten haben, aber diese Referenten können “Chimären” sein, und meist sind sie es auch. Anders als bei diesen Imitationen läßt sich in der Photographie nicht leugnen, daß *die Sache dagewesen ist*. Hier gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit.²⁴

Barthes trifft eine Differenzierung zwischen sprachlicher und photographischer Referenz: Sprache ist für Barthes immer “fiktional”, da sie auf ein Zeichensystem rekurrieren muss, das es erlaubt, etwas unabhängig vom Referenten auszudrücken. Er stellt fest:

Nichts Geschriebenes kann mir [...] Gewißheit geben. Darin liegt das Übel (vielleicht ist es aber auch die Wonne) der Sprache: daß sie für sich selbst nicht bürgen kann. Das Noema des Sprachlichen besteht vielleicht in diesem Unvermögen oder, um es positiv zu wenden: die Sprache ist ihrem Wesen nach Erfindung; will man sie zur Wiedergabe von Tatsächlichkeit befähigen, so bedarf es eines enormen Aufwands: wir bemühen die Logik oder, wenn es daran mangelt, den Schwur; die PHOTOGRAPHIE aber verhält

²² Barthes, *Helle Kammer* 26.

²³ Barthes, *Helle Kammer* 13.

²⁴ Barthes, *Helle Kammer* 86.

sich gleichgültig gegenüber jeder Vermittlung: sie erfindet nicht; sie ist die Bestätigung selbst [...].

Jede Photographie ist eine Beglaubigung von Präsenz.²⁵

Photographien sind ohne die (realen) Referenten nicht möglich, d.h. diese bleiben an der Photographie haften. Derrida widerspricht Barthes jedoch *in puncto* der Präsenz des Abgebildeten:

Das Haftvermögen des “photographischen Referenten”, auf dem er zu Recht besteht, bezieht sich nicht auf eine Anwesenheit und nicht auf ein Reales, sondern in anderer Weise auf den Anderen, und jedesmal je nach dem Typ von “Bild” auf verschiedene Weise (sei es nun ein photographisches Bild oder nicht, und auch wenn alle differentiellen Vorsichtsmaßnahmen getroffen werden, so wird dadurch nicht das reduziert werden, was er als Spezifikum der Photographie bezeichnet und woanders als pertinent annimmt: ich sagte sogar überall. Es handelt sich zugleich darum, zu erkennen, überall dort, wo die Möglichkeit sich zeigt, einschließlich in der Photographie, den REFERENTEN (nicht die Referenz) aufheben zu können und einen so häufig verbreiteten naiven Begriff vom REFERENTEN ebenfalls aufheben zu können.²⁶

Anders als in der Malerei hat die Photographie, laut Barthes, ihren Referenten stets im Gefolge, ihm verdankt sie ihre Entstehung, ihm dient sie zur Repräsentanz. Barthes drückt diese Idee im Bild der Emanation aus:

Die PHOTOGRAPHIE ist, wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten. Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin; die Dauer der Übertragung zählt wenig; die Photographie des verschwundenen Wesens berührt mich wie das Licht eines Sterns.²⁷

Damit bezeugen Photographien immer etwas, *das so gewesen ist*, allerdings in der Vergangenheit. Dies macht für Barthes das Wesen der Photographie aus. Die hier zitierte Metapher der Emanation stellt Haverkamp in den neuplatonischen Kontext der *Confessiones* des Augustinus. In Bezug auf das spezielle Interesse, welches Barthes an der Photographie der Mutter entwickelt, führt Haverkamp aus:²⁸

Wir finden bei Barthes den Beweis der ‘Theorie’ im Glanz ihrer, der Mutter, Augen; ein ironisches Gegenbild einer vom neuplatonischen Weltgipfel auf eine individuelle Eschatologie zurückgenommene Schau, individuelle *theoria*. In ihr bewährt sich, was das Photo für Barthes so wichtig macht: die chemische Aufbewahrung des tatsächlichen Lichts, das den Blick der Toten festhält. “Die Photographie ist, wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten”; im Lateinischen, in das zurück zu übersetzen er sich die Mühe nicht spart: “*imago lucis opera expressa*, das heißt (in Barthes Paraphrase) durch das Werk hervorgebrachtes, aufgehelltes, ausgedrücktes Bild” (§34).²⁹

²⁵ Barthes, *Helle Kammer* 96-97.

²⁶ Jacques Derrida, *Die Tode von Roland Barthes*, ed. Hubertus von Amelunxen. Trans. Gabriele Ricke and Roland Voullié, Berlin: Nishen, 1987, 27-28.

²⁷ Barthes, *Helle Kammer* 90-91.

²⁸ Er stellt die Entdeckung des Wintergartenphotos in ein intertextuelles Bezugsgeflecht mit Augustinus und dessen Erlebnis mit Monnica im Lichthof in Ostia (vgl. Anselm Haverkamp, “Lichtbild – Das Bildgedächtnis der Photographie: Roland Barthes und Augustinus,” *Memoria – Vergessen und Erinnern*, ed. Anselm Haverkamp and Renate Lachmann, München: Fink, 1993, 47-66, here 61).

²⁹ Haverkamp 61-62.

Diese Auslegung des Bildes der Emanation ist deshalb in dieser Breite angeführt worden, da sie alle die Aspekte vereint, die für Barthes in der Betrachtung der Photographie von Interesse sind: Das Licht, welches im Medium der Photographie den Referenten festhält, den Rekurs auf den immer gleichzeitig anwesenden Tod und die Suche nach der verlorenen Mutter, welche durch die ewig um sie kreisenden Textbewegungen wieder zum Leben erweckt wird.³⁰

Das Wesen jeder Photographie liegt in der Beglaubigung einer vergangenen Präsenz. Die vom Photo vorgenommene Authentifizierung bezieht sich mehr auf eine zeitliche Relation,³¹ es soll nicht so sehr eine Eigenschaft belegen, es kann auch nicht die Vergangenheit zurückrufen:

Die PHOTOGRAPHIE ruft nicht die Vergangenheit ins Gedächtnis zurück (nichts Proustisches ist in einem Photo). Die Wirkung, die sie auf mich ausübt, besteht nicht in der Wiederherstellung des (durch Zeit, durch Entfernung) Aufgehobenen, sondern in der Beglaubigung, daß das, was ich sehe, tatsächlich dagewesen ist.³²

Es handelt sich somit um ein Instrument der Beglaubigung vergangener Ereignisse, um ein Medium, welches Authentizität belegen kann.

Ein wichtiger Aspekt der *Hellen Kammer* ist Barthes Beschäftigung mit dem Tod und der Vergänglichkeit, welche in einem vielschichtigen Verhältnis zueinander stehen. Desgleichen wird die Verbindung zwischen Photographie und Erinnerung thematisiert. Sie ist komplexer als eine oberflächliche Lektüre vermuten ließe. Barthes führt anhand der Photographien seiner Mutter den Versuch der Vergegenwärtigung des *Wesens* des geliebten Menschen vor. Photos können keine echten Erinnerungen auslösen, denn sie überlagern bzw. verdecken sie. Sie sind der "Erinnerungsarbeit"³³ nicht zuträglich:

Gerade weil der Erinnerungsprozeß wesentlich an die visuellen Vermögen der Imagination gebunden ist, scheint die Vorgabe konkreter Photos diesen Prozeß eher zu hemmen denn zu fördern, da Photos zu wenig Spielraum lassen für die imaginativ-erinnernde Aktivität des Subjekts.³⁴

³⁰ Barthes spricht an anderer Stelle auch von der Photographie als einem Medium zur Erweckung der Toten, zur Auferstehung: "PHOTOGRAPHIE hat etwas mit Auferstehung zu tun: kann man von ihr nicht dasselbe sagen, was die Byzantiner vom Antlitz Christi sagten, das sich auf das Schweißstuch der Veronika abgedrückt hat, nämlich dass sie nicht von Menschenhand geschaffen sei, *acheiropoietos*?" (Barthes, *Helle Kammer* 92). Auch hier, in diesem mystischen Bild, findet sich wiederum die Idee des Referenten, der haften geblieben ist.

³¹ Die zeitliche Dimension von Photographien in der Theorie von Susan Sontag und Roland Barthes vergleicht Liz Stanley kontrastiv und prägnant: "Sontag's time is a one-way process only: we look back on time past, its dead moments. In contrast, Barthesian time is a flux and a two-way flow: we look back to 'then' and from 'then' we look forward, to death." (Stanley 39)

³² Barthes, *Helle Kammer* 92.

³³ Der Ausdruck wird von Kolesch (Doris Kolesch, "Vom Schreiben und Lesen der Photographie – Bildlichkeit, Textualität und Erinnerung bei Marguerite Duras und Roland Barthes," *Poetica* 27 (1995): 187-214, here 210) übernommen.

³⁴ Kolesch, "Vom Schreiben" 211. Dadurch weicht die Funktion der Photographie bei Barthes erheblich von der "konventionellen" Funktionalisierung von Photos in Autobiographien ab, da gerade oftmals die Photos dazu benutzt werden, Erinnerungen anzustoßen oder zu initiieren.

Photographien zeigen keine Geschichte, so wie sie der Historiograph präsentieren würde. Für Barthes können Photos immer nur Teilaspekte des einst lebendigen Zusammenhangs liefern.³⁵

Das *Unzusammenhängende* (die einzelnen Züge etc.) kann die Photographie zeigen, um aber die *Geschichte* zu schreiben, müssen diese Teilaspekte in einen diskursiven Zusammenhang gebracht werden (in Sprache). Den Fund des “Wintergartenbildes” gibt Barthes euphorisch wieder: “Ich betrachtete das kleine Mädchen und fand endlich meine Mutter wieder.”³⁶

Das Wesen der Mutter wird in diesem Photo repräsentiert, wodurch Barthes eine potentielle Referentialität des Mediums Photographie wieder für möglich erachtet, da sie in diesem Photo verwirklicht worden ist, wozu andere wiederum nicht in der Lage gewesen sind. Paradox mutet nun die Verweigerung des Abdrucks des entscheidenden Bildes an. Beinahe jedes Photo, das zum Gegenstand von Barthes’ Betrachtung geworden ist, ist dem Leser als Reproduktion im Text zugänglich. Das Wintergartenbild, um welches die autobiographischen Betrachtungen kreisen, wird ihm vorenthalten. Dieses wird nicht reproduziert, sondern lediglich detailliert sprachlich beschrieben. Die Pointe des Buches wird – wie so häufig bei Barthes – nur am Rand beiläufig in Klammern erwähnt (auch dies ist ein kleiner Protest gegen die Betonung der Mitte, eines Zentrums in unserem Denken):³⁷

(Ich kann das Photo aus dem Wintergarten nicht zeigen. Es existiert ausschließlich für mich. Für Sie wäre es nichts als ein belangloses Photo, eine der tausend Manifestationen des absolut beliebigen “Gegenstands überhaupt”; es kann auf keine Weise das sichtbare Objekt einer Wissenschaft darstellen; es kann keine Objektivität im positiven Sinn des Begriffs begründen; bestenfalls würde es für Ihr *studium* von Interesse sein: Epoche, Kleidung, Photogenität; doch verletzen würde es Sie nicht im mindesten.)³⁸

Mit anderen Worten (oder mit Barthes’ Worten) würde für den unbeteiligten Rezipienten das entscheidende *punctum* fehlen. Für Jacques Derrida besteht dieses *punctum* im Strahlen der Augen von Barthes’ Mutter:

Die PHOTOGRAPHIE aus dem Wintergarten: das unsichtbare *punctum* des Buches. Sie gehört nicht zum Korpus der Photographien, die er abbildet, zu der Reihe von Beispielen, die er analysiert, indem er sie zur Schau stellt. Trotzdem erstrahlt sie über das ganze Buch. Eine Art von strahlender Heiterkeit geht von den Augen seiner Mutter aus, deren Klarheit er beschreibt, die man aber nicht zu sehen bekommt. Das Strahlende

³⁵ Vgl. Ronald Berg, *Die Ikone des Realen: zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*, München: Fink, 2001, 258.

³⁶ Barthes, *Helle Kammer* 77-78.

³⁷ Vgl. Doris Kolesch, *Roland Barthes*, Frankfurt am Main and New York: Campus, 1997, 101.

³⁸ Barthes, *Helle Kammer* 83.

verbindet sich mit der Verletzung, die dem Buch ihr Signum aufdrückt, also mit einem unsichtbaren *punctum*.³⁹

Vielfach ist über die Existenz dieser Photographie spekuliert und die Fiktionalität des nicht Belegten in den Vordergrund gerückt worden. Doch darauf darf es nicht hinauslaufen. Kolesch betont vielmehr die unwiderlegbare Funktion, welche das Wintergartenbild für den Text erfüllt:

Gleichzeitig aber existiert dieses Photo entweder gar nicht oder ist seine Existenz zumindest nicht belegt. Die Abwesenheit des Photos öffnet überhaupt erst den Raum der Schrift, erzeugt eine kreisende Erinnerung und Gegenwart, Reflexion und Trauer, Realität und Fiktion verschmelzende Sprachbewegung.⁴⁰

Damit wird das Wechselverhältnis von Photographie und Text näher beleuchtet, ebenso wie das in vielen (auto)biographischen Texten virulente Verhältnis von Abwesenheit und Anwesenheit, welches oftmals zur Triebfeder des autobiographischen Aktes an sich wird.

Der Text wiederholt strukturell das in einer Photographie gebündelte Zusammenspiel von Anwesenheit und Abwesenheit, Präsenz und Vergangenheit, indem die charakteristischen Eigenschaften des Photos am Beispiel einer nicht gezeigten Photographie vermittelt werden. Die beiden Medien Schrift/Text und Photographie stehen in *Die helle Kammer* in einem komplexen Bedingungs- und Kommentierungsverhältnis zueinander.⁴¹

Dieses gegenseitige Kommentierungsverhältnis erfolgt sowohl inhaltlich als auch auf der Ebene der Darstellung, da beide Systeme fragmentarisch und selektiv zugleich arbeiten.

Hubertus von Amelunxen fasst die zentrale Frage nach der Schnittstelle von Photographie und Sprache, oder Diskurs, zusammen:

Allen Bestrebungen, mimetisch einer aus dem raumzeitlichen Kontinuum isolierten Blickkonstellation habhaft zu werden, geht die gewöhnliche Einsicht voraus, daß die Sprache das, was wir Ähnlichkeit nennen, ausschließt und in Symbole bannt, die Photographie hingegen in betörendem Maße im Netz der Ähnlichkeit verstrickt ist. Wollen wir also eine Photographie erzählen und unsere verspäteten Worte in den Schatten des gewordenen, des verblichenen Lichtes des Bildes stellen, dann lassen wir uns auf ein Spiel von Korrespondenzen ein. Diese Werte unterliegen einer kontextuell gebundenen hierarchischen Ordnung, innerhalb derer Bedeutungen vom Diskurs zum Bild oder vom Bild zum Diskurs sich bewegen. Daß ein Text einer Photographie (oder einem Gemälde) entspräche, ist ein Ausdruck der imaginären Bemächtigung, dessen Objekt – *spectrum* würde Roland Barthes sagen – immer nur die geisterhafte Erscheinung eines Entzugs sein wird.⁴²

Eine Bemächtigung des photographischen Objekts durch Sprache scheint Amelunxen unmöglich. In jedem Falle würde eine Reduktion der Komplexität des Mediums Photographie stattfinden. Diese Komplexität jedoch ist es, welche Photos auf

³⁹ Derrida, *Tode von Roland Barthes* 19.

⁴⁰ Kolesch, *Roland Barthes* 103.

⁴¹ Kolesch, *Roland Barthes* 110.

⁴² Hubertus von Amelunxen, "Von der Theorie der Photographie 1980-1995," *Theorie der Photographie IV: 1980-1995*, ed. Hubertus von Amelunxen, München: Schirmer-Mosel, 2000, 11-22, here 16-17.

verschiedene Weisen rezipierbar macht und sie in ihrer Bedeutung durch den Text veränderbar und manipulierbar werden lässt. Die Bewegung der Bedeutung vom Kontext des Diskurses zur Photographie und umgekehrt soll, da sie für die späteren Textanalysen von zentraler Bedeutung sein wird, im nächsten Abschnitt nochmals kurz erläutert werden.

3. Photographie und *frames*: Kontextualisierung und Bedeutungstiftung

Photographien geben dem Betrachter stets nur die Oberfläche, also das Aussehen eines abgebildeten Gegenstands oder Menschen wieder; so schließt auch Sontag ihre Überlegungen zum gegenseitigen Kommentierungsverhältnis von Photographie und Schrift. Die interpretierende Bedeutungszuschreibung kann von Photos nicht geleistet werden. Dies fällt der Sprache und letztendlich dem Rezipienten zu: “Only that which narrates can make us understand.”⁴³ Nur die Erzählung kann diese Funktion erfüllen.

Es hängt folglich stets von der Kontextualisierung der Photographie ab, welcher Sinn ihr zukommt. “Because each photograph is only a fragment, its moral and emotional weight depends on where it is inserted. A photograph changes according to the context in which it is seen.”⁴⁴ Für den Rezipienten ist der Zusammenhang, in welchem er ein Photo wahrnimmt, entscheidend für seine Bedeutungszumessung. Bildunterschriften und Wörter stellen den Zusammenhang her: “In fact, words do speak louder than pictures. Captions do tend to override the evidence of our eyes; but no caption can permanently restrict or secure a picture’s meaning.”⁴⁵

Somit kann auch mit Liz Stanley nochmals festgestellt werden, dass die unreflektierte landläufige Annahme, Photos könnten nicht lügen, nicht haltbar ist: “It is a truism that the camera does not lie; it does not readily tell the truth either. Neither the camera nor the moving film show images that speak for themselves.”⁴⁶

Photographien sind in ihrer Bedeutungstiftung immer auf das Umfeld angewiesen, in welches sie gesetzt werden. Die Bedeutung ein und desselben Photos kann sich verändern, wenn es in einen anderen Kontext verschoben wird.

Photos bilden zwar einen bestimmten Moment ab, wie bereits im Zusammenhang von Roland Barthes’ phototheoretischen Überlegungen angedeutet worden ist, die jeweilige Zuschreibung einer bestimmten Bedeutung erfolgt für den nicht direkt involvierten Betrachter⁴⁷ jedoch durch begleitende Erläuterungen, welche durch den Text gegeben werden. Das kann die Bildunterschrift der Photos ebenso leisten wie beispielsweise der die Photos umgebende Text der Autobiographie. Der Text bildet einen bestimmten *frame of reference*, innerhalb dessen vom Rezipienten dann eine Photographie interpretiert wird.

⁴³ Sontag, *Photography* 23.

⁴⁴ Sontag, *Photography* 105-106.

⁴⁵ Sontag, *Photography* 108.

⁴⁶ Stanley 22.

⁴⁷ Es macht natürlich einen entscheidenden Unterschied, ob jemand ein unbekanntes Photo betrachtet, oder ein Photo, auf dem er selbst abgebildet ist und er den Kontext somit selbst aus seiner Erinnerung rekonstruieren kann und somit eine eigene Bedeutungszuschreibung vornehmen kann.

Liz Stanley betont ebenfalls die Signifikanz der *frames* für Photographien:

I am using the notion of 'frame' here less in the photographic or painting sense (the frame which holds the specific picture) and more in the sense of four (or less or more) sides which can hold – whatever is placed within the frame. Like the mind, this 'frame' is a potential and not an actual space. The other sense in which I am using the notion of a 'frame' is as a 'moment'; that is, not as an actual moment in 'real time' but as an infinite moment in the mind's being.⁴⁸

Frames bilden einen Bedeutungsraum für die darin eingebetteten Photographien und legen damit eine Bedeutung *in potentia* nahe, welche dann vom Rezipienten aufgegriffen werden kann.

Im Folgenden sollen bei den jeweiligen Textanalysen auch diejenigen Wirkungsweisen von eingefügten Photographien herausgearbeitet werden, welche analog zur Fiktionalisierung durch narrative Mittel wie z.B. der Intertextualität in autobiographischen Texten erzielt werden. Photographien können als indexikalische Zeichen ebenfalls mit neuer Bedeutung aufgeladen werden, sie geben ja nur vor, ein Ausschnitt aus der "Wirklichkeit" zu sein. Sie bewegen sich demnach ebenso wie die Texte selbst am Rand von Fiktionalität und Historiographie, indem sie Vergangenes festhalten und authentifizieren, es jedoch auch mit neuer Bedeutung versehen und je nach Kontext andere Wirkungen beim Rezipienten erzielen können.

Die Bedeutung der Zeit soll ebenfalls nicht unerwähnt bleiben. Ebenso wie in der Übertragung des "Lebens" in den Text werden in der Photographie vergangene Momente neu abrufbar und reproduzierbar. Vergangenes und Gegenwärtiges können miteinander verbunden werden, wobei eben mit diesen Kategorien oft gebrochen wird und Illusionen entweder erzeugt oder in ihrer Funktionsweise offengelegt werden können.

Es können zwei grundverschiedene Verwendungsweisen von Photographien in autobiographischen Texten festgestellt werden.⁴⁹ So können Photos entweder reproduziert oder lediglich sprachlich thematisiert werden. Die abgebildeten Photographien können wiederum (analog zu den Intertexten) zwei Funktionen erfüllen: nämlich einerseits in ihrer eher traditionellen Verwendung als reine Illustration des Textes (und somit als Beleg der Authentizität) oder sie können vortäuschen, etwas abzubilden, was der Text nahe legt, und somit eine Authentizität vorspiegeln, welche

⁴⁸ Stanley 36-37.

⁴⁹ Ähnlich geht auch Paul Jay vor ("Posing: Autobiography and the Subject of Photography," *Autobiography and Postmodernism*, eds. Kathleen Ashley, Leigh Gilmore and Gerald Peter, Amherst: U of Massachusetts P, 1994, 191-211.) Sein Untersuchungsgegenstand ist das "visual memory", die visuelle Erinnerung, sowohl konkret auf Photos selbst bezogen, als auch auf ein reines Bild der Erinnerung, welches der Autobiograph evoziert. Die vorliegende Untersuchung soll jedoch darüber hinausgehen, da auch der Schritt der Funktionalisierung noch vollzogen werden soll.

i.e.S. nicht existiert. Die letztere Funktionalisierung demaskiert die Illusion der direkten Referentialisierbarkeit des Mediums Photographie und entlarvt sie ebenso wie unmarkierte Intertextualität im Medium der Sprache als Fiktion. In beiden Fällen wird mit der ästhetischen Fokussierung des Rezipienten gespielt und letztendlich wird die ontologische Grenze zwischen Fiktion und "Realität" "verunschärft".

4. Die Kunst des Verschwindens: Jean Baudrillards "Perfektes Verbrechen"

Der Kerngedanke vieler Schriften Jean Baudrillards⁵⁰ stellt immer wieder die alltägliche Auffassung der Relation von Zeichen zum bezeichneten Objekt auf den Kopf. Während allgemein davon ausgegangen wird, dass die außertextuelle, "natürliche" Welt existiert, bevor sie durch kulturell konstruierte Zeichensysteme codiert und abgebildet wird, stellt Baudrillard die Auffassung, dass Zeichen dazu dienen, reale Objekte zu bezeichnen, als längst überholt dar und ordnet sie einer unspezifischen Vergangenheit zu. In unserer Zeit hätten die Zeichen die Übermacht über das Bezeichnete übernommen und es zum Verschwinden gebracht. Er führt dies auf Entwicklungen des 19. Jahrhunderts zurück, in welchem nicht nur der Tod Gottes durch Nietzsche propagiert worden ist, sondern auch die zunehmende Industrialisierung und die imperialistische Auslöschung nicht westlicher und nicht großstädtischer Lebensformen zu beobachten waren. Sowohl die westliche Konsumgesellschaft als auch die westliche Philosophie und Naturwissenschaft gelten für Baudrillard als Hauptverantwortliche für diese Vorgänge. Diese Entwicklung wird als negativ gewertet und ist nicht reversibel; alle Versuche, sie umzukehren, können lediglich als Nostalgie bezeichnet werden, da immer mehr Zeichen dazu verwendet werden müssen, das Verlorene wieder auferstehen zu lassen und es zu simulieren. Die Zeichen gewinnen in unserer Welt in jedem Fall die Oberhand.

Diese Funktion der Zeichen hat Baudrillard als *Simulacrum* bezeichnet. Der Begriff beinhaltet mehrere Komponenten: Einerseits wird die reale Repräsentation, andererseits aber auch die vorgetäuschte Repräsentation, die Fälschung durch diesen Begriff transportiert. *Simulacra* scheinen auf Referenten zu verweisen, doch sie dienen nur dazu, die Absenz der Referenten zu überdecken und diese zu simulieren.

Baudrillard versucht, das Konzept der Semiologie durch das der Simulation zu ersetzen, welches er zuerst im zweiten Teil von *Symbolic Exchange and Death* entwickelt hat. In

⁵⁰ Hierzu gehören v.a. Baudrillards Aufsätze, die in mehreren Bänden unter dem Titel *Simulacra and Simulation* (1981) gesammelt vorliegen, ebenso wie *L'Echange Symbolique et la Mort*.

Baudrillards neuer Genealogie⁵¹ der westlichen Kultur können verschiedene Ordnungen von *simulacra* gefunden werden⁵².

Die erste, welche zwischen der Renaissance und dem 18. Jahrhundert angesetzt werden kann, wird durch das Bild des *trompe l'oeil* versinnbildlicht. Die vorherrschende Produktionsform ist die der kleinen Handwerksbetriebe: "This is a system of simulacra corresponding to small craft enterprises. Here simulation entails postulating an original work or object of which the copy is its counterfeit. [...] Baudrillard also calls it the 'natural' stage of simulacra – corresponding to a pre-industrial stage of use-value."⁵³

Der zweite Schritt wird dem industriellen System und der Maschinerisierung zugerechnet, in welchem der Produktion der natürliche Ursprung fehlt und eine Entfremdung des Arbeiters eintritt. Die Wissenschaft tritt ihren Siegeszug an.

This system is one of reproduction in the absence of any true or natural origin from which the series is reproduced. [...] This is the period of the emerging hegemony of science which aims to abolish the world of appearances, to expose and master the real. It is, therefore, for Baudrillard, the 'golden age of alienation', of exchange-value and its critique, and later of surrealism in art.⁵⁴

Die dritte Ordnung erscheint mit dem Entstehen der Kommunikationsgesellschaft, in welcher Codes und Massenmedien die Zeichenzirkulation beherrschen. Diese Simulation unterscheidet sich grundsätzlich von den beiden vorhergegangenen, denn nun ist alles, was repräsentiert wird, bereits reproduziert:

This form of simulation goes beyond any relation of representation: it is that which is always already reproduced. Instead of surrealism in art, here reality itself becomes hyperreal in the aestheticisation of reality through sign-value, media, and computer models. [...] At this stage, radicality passes from the alienated subject and installs itself in the objective passion of the object. Here the subject classes adopt a fatal silent strategy of hyper-conformity, a new post-revolutionary form of resistance; this time the masses are object.⁵⁵

In seinem Modell der verschiedenen Stufen der Simulation projiziert Baudrillard noch eine vierte Stufe in die Zukunft, welche er als das fraktale oder virale Stadium bezeichnet. In diesem Stadium der Simulation seien die Schwachstellen der vorhergehenden ausstrahlt: virtuelle Körper beherrschen den Austausch der Zeichen.

Unlike the pathologies of earlier stages, such as mechanical system failure or anomie, the new pathology is strangely aestheticised and relates specifically to bodies that have

⁵¹ In seinem genealogischen Vorgehen tritt die tiefe Verwurzelung Baudrillards in der Philosophie Nietzsches zu Tage.

⁵² Vgl. Mike Gane, *Jean Baudrillard: In Radical Uncertainty*, London and Sterling, Virginia: Pluto Press, 2000, 15.

⁵³ Gane, *Baudrillard: In Radical Uncertainty* 15.

⁵⁴ Gane, *Baudrillard: In Radical Uncertainty* 15-16.

⁵⁵ Gane, *Baudrillard: In Radical Uncertainty* 16.

become purged of internal negative principles; these are 'virtual bodies' with gravely weakened immune systems.⁵⁶

Diese knappe Skizzierung einer der Kerngedanken im Gedankengebäude Baudrillards ist deshalb kurz vor seine Ausführungen zur Photographie gestellt worden, um diese im Gesamtwerk des oft sehr widersprüchlichen Theoretikers⁵⁷ situieren zu können. Die Problematisierung der Zeichen ohne Referenten, wie sie im Modell der Simulation erfolgt ist, wird auch im Kontext der Photographie eine Rolle spielen.

Baudrillard hat analog in seinem Aufsatz "Das perfekte Verbrechen" (1994)⁵⁸ seine theoretischen Überlegungen zum *Simulacrum* auf die Photographie übertragen und damit die alltägliche Auffassung von Photographie als einem Medium des Konservierens und Festhaltens vergangener Momente umgekehrt. Er sieht in ihr vielmehr eine Kunst des Verschwindens verwirklicht:

Es geht nicht um das Produzieren (eines Textes, eines Bildes). Alles liegt in der Kunst des Verschwindens. Allerdings muß dieses Verschwinden auch Spuren hinterlassen, muß es der Ort des Erscheinens des Anderen, der Welt, des Gegenstands sein. Das ist im übrigen für das Andere die einzige Art zu existieren – auf der Grundlage eures kalkulierten Verschwindens (gemäß den Spielregeln des Verschwindens). Alles, was ihr auf der Basis von Produktion hervorbringt, wird immer nur das Bild eurer selbst sein, eine Erweiterung des Selbst. Einzig das, was auf der Basis des Verschwindens (eures Verschwindens) geschieht, ist wahrhaft anders.⁵⁹

Baudrillard thematisiert hierbei die Differenz von Photographie und Schrift, wobei er der Photographie bezüglich der Unmittelbarkeit den Vorzug vor der Schrift einräumt.

Die Macht der Verblüffung des Fotos ist derjenigen der Schrift weit überlegen. Es kommt selten vor, daß ein Text sich mit derselben Unmittelbarkeit, derselben Evidenz, derselben Magie anbieten kann wie ein fotografischer Gegenstand (ein Schatten, ein Licht, ein Materielles), insbesondere ein realistischer Text nicht, der mit der Ähnlichkeit (der Ideologie des Selbst) spielt und nicht mit der Evidenz (die nicht intelligibel ist und, als Gestalt des Anderen, ins Auge springt).⁶⁰

Durch die Wahl des abzubildenden Objekts ist das Photo aufgrund des Verstreichens der Zeit in der Lage, die nicht abgebildete Umgebung auszublenden und somit zum Verschwinden zu bringen. Lediglich das photographierte Objekt bleibt als Spur auf dem Photo erhalten, die restliche Welt ist verschwunden:

⁵⁶ Gane, *Baudrillard: In Radical Uncertainty* 16.

⁵⁷ Vgl. Hierzu auch Gane, *Baudrillard: In Radical Uncertainty* 94-97.

Gane versucht, die verschiedenen widersprüchlichen Aussagen Baudrillards zu Photographie nachzuzeichnen. "We can see that in the early eighties Baudrillard was mainly concerned with seduction and the disappearance of the subject through the object, and this informs his commentary on photography. In the eighties he became a photographer himself." (Gane 95)

⁵⁸ Jean Baudrillard, "Das perfekte Verbrechen (1994)," *Theorie der Fotografie IV: 1980-1995*, ed. Hubertus von Amelnunx, München: Schirmer-Mosel, 2000, 256-260. Dieser Aufsatz ist jedoch nicht zu verwechseln mit der gleichnamigen späteren Veröffentlichung *Das perfekte Verbrechen*, in welchem Baudrillard ebenfalls die Kunst des Verschwindens evoziert.

⁵⁹ Baudrillard, "Verbrechen" 256.

⁶⁰ Baudrillard, "Verbrechen" 256.

Jeder fotografierte Gegenstand ist nur die Spur, die das Verschwinden alles übrigen hinterlassen hat. Es ist ein nahezu perfektes Verbrechen, eine nahezu vollständige Auflösung der Welt, die nichts als den Schein eines solchen Gegenstands erstrahlen läßt, aus dem Foto dann – in Abwesenheit des Rests der Welt, abgetrennt vom Rest der Welt – ein nicht greifbares Rätsel macht. Von den Höhen dieses rätselhaften Gegenstands herunter, da er, als radikale Ausnahme, mit nichts eine Ähnlichkeit und keinen Sinn hat, habt ihr eine unverstellbare Aussicht auf die Welt.

Das Foto ist die Kunst, all das beiseite zu schieben, was sich zwischen euch und die Welt stellt – wobei die Abwesenheit der Welt in jedem Detail präsent ist, durch jedes Detail verstärkt wird.⁶¹

Problematisch ist für Baudrillard die Rolle des Menschen als Objekt der Photographie, da sie der verborgenen Identität des Wesens nicht gerecht werden kann:

Das menschliche Wesen ist maskiert, und das am schwersten zu Greifende ist nicht seine Realität und auch nicht seine Ähnlichkeit, sondern seine Maske, das heißt seine verborgene Identität/Alterität.

Die Unfähigkeit, menschliche Wesen zu fotografieren, ist sehr wohl ein Beweis für die Manipulation des fotografischen Subjekts durch seinen Gegenstand. Es ist das gleiche Unbehagen wie jenes, selbst fotografiert zu werden.⁶²

Photographie ist im Gegensatz zur Malerei oder zum Text (und jeder Kunst, die auf Kontinuität zielt) punktuell und irreversibel und damit fatal, irreparabel. “Die Diskontinuität des Subjekts in Raum und Zeit, seine Einsamkeit, sein Abgeschnittensein von der Welt, korreliert mit der Diskontinuität des fotografischen Gegenstands selbst und seinem Zwangscharakter.”⁶³

Die Idee des Zufälligen und Akzidentellen, welche Barthes in seinen Überlegungen zum *punctum* in die Theorie der Photographie einfließen lassen hat, übt auch auf Baudrillard eine bedeutende Faszination aus. In einem Interview mit Nicholas Zurbrugg räumt Baudrillard ein: “Yes, I’m considerably in favour of ‘punctum’, in the sense of the singularity of the object at a given moment. Or the singularity of the instant outside of its interpretative context, at the point where things have no meaning – or do not yet have meaning – but appear all the same.”⁶⁴ In seinem Aufsatz “Baudrillard, Barthes, Borroughs, and ‘Absolute’ Photography”⁶⁵ geht Zurbrugg auf die Gemeinsamkeit von Barthes und Baudrillard in Bezug auf ihre gemeinsame Vorliebe für das *punctum* ein:

For Baudrillard too, the process of taking photographs is at best the discovery of a kind of punctum which seems both involuntary and unexpected, in so far as ‘it is the scene that demands to be photographed, and you are merely part of the décor in the pictorial order it dictates’⁶⁶.

⁶¹ Baudrillard, “Verbrechen” 256.

⁶² Baudrillard, “Verbrechen” 257.

⁶³ Baudrillard, “Verbrechen” 258.

⁶⁴ Nicholas Zurbrugg, “The Ecstasy of Photography.” [interview with Baudrillard, 4 June 1993], *Jean Baudrillard: Art and Artefact*, ed. Nicholas Zurbrugg, London et al.: Sage Publications, 1997, 32-42, here 39.

⁶⁵ Nicholas Zurbrugg, “Baudrillard, Barthes, Borroughs, and ‘Absolute’ Photography”, *Jean Baudrillard: Art and Artefact*, ed. Nicholas Zurbrugg, London et al.: Sage Publications, 1997, 149-167.

⁶⁶ Zurbrugg, “Baudrillard, Barthes, Borroughs, and ‘Absolute’ Photography”160.

Photos schalten desgleichen die Geräusche und andere Einflüsse der Umwelt aus, wenn sie das abgebildete Objekt schweigend bannen. Das photographierte Objekt wird aus der Umgebung herausgelöst:

Das Schweigen der Fotos. Ohne daß man sich dessen wirklich bewußt wird, ist dies eine der kostbarsten und originellsten positiven Eigenschaften des fotografischen Bildes, im Unterschied zum Kino, zum Fernsehen usw., denen Schweigen immer auferlegt werden muß, allerdings ohne daß es einem gelänge. Schweigen nicht nur des Bildes, das auf jeden Diskurs, auf jeden Kommentar verzichtet (das verzichten sollte, hélas!), um in gewisser Weise "innerlich" gesehen und gelesen zu werden – aber auch das Schweigen, in das es den Gegenstand, den es einfängt, taucht, indem es diesen aus dem dröhnenden Kontext der realen Welt herausreißt. Unabhängig davon, wie heftig die Gewalt, die Geschwindigkeit, der Lärm sind, die das Objekt umgeben, führt das Foto den Gegenstand in die Bewegungslosigkeit und in das Schweigen des Bildes. Mitten in der Stadt, mitten im Trubel, mitten im visuellen und auditiven Streß stellt es wieder Leere her, schafft es die Wüste neu, das Äquivalent der Wüste – das Äquivalent auch einer Isolierung, eines phänomenologischen Schwebezustands, oder besser, einer phänomenologischen Immobilisierung der Erscheinungen.⁶⁷

Zurbrugg stellt den Zusammenhang zwischen Baudrillards Überlegungen zur Stille und Immobilisierung der Photographien und Barthes' Ausführungen zum *punctum* als die zwei Seiten einer Münze dar: Das Drama der Photographie bestehe aus *silence* und *immobility*.

This 'intense immobility' arising from the silent object is at once the very antithesis of the 'violence of speed' that Virilio envisages as 'the world's destiny', and the very counterpart of the more subjective sense of 'intense immobility' that Barthes associates with the haiku-like 'punctum' emanating from the photographic subject. As becomes evident, the photographic agendas of Barthes and Baudrillard seem to be two sides of the same 'absolute' coin: transcendent subjectivity and transcendent objectivity.⁶⁸

Durch die Photographie werden also einzelne Spuren punktuell gebannt, welche isoliert das Verschwinden der restlichen Welt bezeugen. Diese Wechselwirkung von Auslöschung und Spurensuche wird auf eine gewisse Weise auch in autobiographischen Texten in vielerlei Hinsicht vollzogen. Einerseits dienen dort oftmals Photographien als Spuren einer längst verlorenen Welt, welche diesen Verlust schmerzhaft dokumentieren, ohne darüber hinwegtäuschen zu können, dass die vorgetäuschte Referenz ins Leere geht. Ebenso wird die textuelle Spurensuche einer nicht mehr zugänglichen Vergangenheit für den Autobiographen zu einer Kunst des Verschwindens. Er löst einige Spuren aus dem Vergessen heraus, indem er sie durch seine Worte wieder aufleben zu lassen versucht und damit alle nicht ausgewählten Momente für immer auslöscht. Aber auch der Text an sich bleibt ein *Simulacrum*, welches nicht in der Lage ist, das längst in den Hintergrund gedrängte Bezeichnete wieder zu erreichen.

⁶⁷ Baudrillard 259 – 260.

⁶⁸ Zurbrugg "Baudrillard, Barthes, Borroughs, and 'Absolute' Photography", 161.

IV. Autobiographie und Fiktion: Versuch einer Differenzierung

Es sollen in der vorliegenden Untersuchung jedoch nicht nur Photographien als Spuren des verschwundenen Referenten und deren unterschiedliche Integration in den Kontext der autobiographischen Texte unter die Lupe genommen werden; vielmehr sollen insgesamt detailliert die Darstellungsmittel, seien sie photographischer oder sprachlicher Natur, untersucht werden, welche zu einer Fiktionalisierung bzw. Authentifizierung des Texts führen können. Auf einer narratologischen Ebene sind in der Autobiographieforschung solche Versuche noch nicht unternommen worden. Es sollen die behandelten Texte unter dem Gesichtspunkt intertextueller Relationen mit konkreten anderen Werken, wie fiktionalen Texten, Mythen (vgl. *Woman Warrior*¹) etc., analysiert werden. Die Untersuchung der Funktionsweise und Instrumentalisierung von Intertextualität ist deshalb einer der zentralen Untersuchungspunkte, da sie in zunehmendem Maße in der Autobiographik Verwendung findet. Hierbei wird differenziert zu unterscheiden sein, inwiefern intertextuelle Referenzen funktionalisiert werden.

Der Begriff der Intertextualität ist mittlerweile ebenso unterschiedlich und oftmals auch unscharf benutzt worden wie der des Fiktionalen. Zurückgeführt wird das Konzept der Intertextualität meist auf Bachtin², welcher *Dialogizität* als Strukturmerkmal polyphoner Romane konstatiert. Damit hat er die Grundlage geschaffen für das sehr universell gehaltene Modell Kristevas, welches erstmals den Begriff Intertextualität als festen Terminus einführt. Pfister versucht, die beiden Grundmodelle – das globale Modell des Poststrukturalismus, in dem jeder Text als Bestandteil eines universalen Intertextes erscheint, welcher ihn in allen Aspekten bedingt, und strukturalistische bzw. hermeneutische Ansätze, in denen das Phänomen der Intertextualität auf “bewußte, intendierte und markierte Bezüge zwischen einem Text und vorliegenden Texten oder Textgruppen eingeengt wird”³, mit der Intertextualitätstheorie zu verbinden, indem er eine Vermittlung vorschlägt:

“In unserem Vermittlungsmodell wollen wir daher von dem übergreifenden Modell der Intertextualität ausgehen und innerhalb dieser weit definierten Intertextualität diese dann

¹ Bei *The Woman Warrior* handelt es sich darüber hinaus um eine Art versteckter Intertextualität, da die eigene Identität gebildet wird durch die Geschichten, die ihre Mutter ihr erzählt, “exposure to family narrative” (Eakin, “Relational Selves” 73).

² Vgl. hierzu beispielsweise Manfred Pfister, “Konzepte der Intertextualität,” *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, eds. Ulrich Broich, Manfred Pfister, Tübingen: Niemeyer, 1985, 1-30, here 1-11.

³ Pfister, “Konzepte der Intertextualität” 25.

nach Graden der Intensität des intertextuellen Bezugs differenzieren und abstufen.”⁴ Es werden sowohl qualitative als auch quantitative Gesichtspunkte berücksichtigt. Diese sehr differenzierte Kategorisierung wird jedoch im Folgenden ausgeblendet bleiben. Lediglich die Streubreite der Intertexte, ebenso wie die Frage nach der Markiertheit sollen eine Rolle spielen. Intertextualität liegt zusammenfassend nach Broich dann vor,

wenn ein Autor bei der Abfassung seines Textes sich nicht nur der Verwendung anderer Texte bewußt ist, sondern auch vom Rezipienten erwartet, daß er diese Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten als vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis seines Textes erkennt. Intertextualität in diesem engeren Sinn setzt also das Gelingen eines ganz bestimmten Kommunikationsprozesses voraus, bei dem nicht nur der Autor und der Leser sich der Intertextualität eines Textes bewußt sind, sondern bei dem jeder der beiden Partner des Kommunikationsvorgangs darüber hinaus auch das Intertextualitätsbewußtsein seines Partners miteinkalkuliert.⁵

Um dies zu gewährleisten, werden Signale nötig, um Intertextualität zu kennzeichnen, zu markieren, es sei denn, es handelt sich um allgemein bekannte Texte wie z. B. die Bibel. Der Markierung im Titel kommt eine besondere Bedeutung zu:

Auch dann, wenn ein Text sich auf eine weniger direkte Weise auf einen Prätext bezieht, ist der Titel wohl das am häufigsten verwendete Mittel, diesen Bezug zu kennzeichnen, da der Titel eines Werkes selbst dann einen Signalcharakter hat, wenn der in ihm enthaltene Prätext-Bezug sonst nicht markiert ist.⁶

Dem Motto kommt eine ähnlich signifikante Bedeutung zu, ist es doch als meist wörtliches Fremdzitat in einen Text integriert. Genette bestimmt es folgendermaßen: “Als Motto definiere ich in groben Zügen ein Zitat, das im allgemeinen an den Beginn eines Werkes oder eines Werkabschnittes gesetzt wird.”⁷ Somit kann das Motto auch am Beginn einzelner Textabschnitte plaziert sein, wodurch es hierfür eine kommentierende Funktion innehat. Es besitzt einen hohen Grad an Intertextualität, da es einerseits markiert ist und andererseits besonders die Kriterien der Kommunikativität und Referentialität aufweist.⁸

Als quantitative Kriterien zur Bestimmung der Signifikanz von Intertextualität in einzelnen Texten können Häufigkeit, Dichte und die Anzahl und Streubreite der Bezüge angeführt werden. Es darf jedoch nicht vergessen werden, dass es sich bei den von Pfister herausgearbeiteten Kriterien jeweils um idealtypische Merkmale intertextueller Beziehungen handelt. Nicht jeder Intertext weist eine ausgewogene Verteilung seiner

⁴ Pfister, “Konzepte der Intertextualität” 25.

⁵ Ulrich Broich, “Formen der Markierung von Intertextualität.” *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Ed. U. Broich and M. Pfister. Tübingen: Niemeyer, 1985. 31-47, here 31.

⁶ Broich 36.

⁷ Gérard Genette, *Paratexte*, trans. D. Hornig, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, 141.

⁸ Genette betont in *Paratexte* die Funktionen des Mottos (*Paratexte* 152-156), wobei er bemerkt, dass oftmals der Wert des Zitats lediglich auf dem Namen seines Autors beruht und führt aus: “[...] und ich erinnere mich an eine Zeit, in der es ein junger Schriftsteller für unter seiner Würde gehalten hätte, seine Motti nicht bei Mallarmé zu beziehen [...], bei Lautréamont [...], bei Hölderlin, bei Joyce [etc.]” (Genette, *Paratexte* 155).

Merkmale auf alle sechs genannten Kriterien auf. Diese sollen lediglich als Orientierungshilfen dienen und zur begrifflichen Erfassung einzelner Kennzeichen des ansonsten oftmals unscharf umrissenen Komplexes der Intertextualität. Punktuell wird in der Untersuchung der einzelnen Autobiographien jedoch – sofern es sich anbietet – darauf zurückgegriffen werden.

In den zu untersuchenden Texten wird oftmals auf eine Markierung der Prätexte verzichtet, wodurch die Intertexte nicht immer ins Auge stechen und dadurch im Spiel des Autobiographen mit der Fiktion eine signifikante Rolle spielen. Es soll dementsprechend unterschieden werden zwischen einer markierten und damit offenen Intertextualität und einer eher verdeckten und unmarkierten.

Darüber hinaus wird aus pragmatischen Gründen eine klare inhaltliche Unterscheidung zwischen Referenzen auf diskursive und fiktionale Texte getroffen, da sie in unterschiedlicher Weise in Autobiographien funktionalisiert werden können. Wenn der Autobiograph Bezüge auf referentielle Texte markiert, so soll das oftmals dazu dienen, Authentizität zu generieren. Die Texte fungieren dabei als eine Art historischer Beleg, der seitens des Rezipienten die Glaubwürdigkeit des Geschilderten steigern soll. Direkte Zitate von historischen Texten beispielsweise sollen den Autor in der Regel im Zeitgeschehen positionieren, wohingegen fiktionale Texte oft in anderer Weise Verwendung finden. So können Bezugnahmen auf fiktionale Prätexte zum Beispiel als Indiz für den Grad der Fiktionalisierung eines autobiographischen Textes gesehen werden. Hierbei gibt speziell die Problematik der Markierung von Referentialisierungen Aufschluss über die Art und Weise der Funktionalisierung. Wenn beispielsweise Nabokov in seiner Autobiographie *Speak, Memory* eine Szene Tolstois als seine eigene authentische Erfahrung ausgibt und damit dem Leser eine Authentizität vortäuscht, die eindeutig fiktionalen Charakter hat, so dient dies anderen narrativen Strategien, als wenn beispielsweise Maxine Hong Kingston in *The Woman Warrior* in ihrer Identitätssuche zwischen zwei Kulturen Referenzen zu einem chinesischen Mythos markiert. Zwar wird dadurch auch ihre Autobiographie fiktionalisiert, aber dies geschieht offen und hinterlässt beim Rezipienten nicht das Gefühl ontologischer Verunsicherung, wie es Nabokov hervorruft. Auch intratextuelle Strategien, also Verweise auf das eigene Werk des Autobiographen, werden in Autobiographien, sofern es sich thematisch anbietet, zu untersuchen sein⁹.

Insgesamt wird darüber hinaus die Tendenz zu meta-autobiographischem Schreiben untersucht und hinterfragt, inwieweit Gattungskriterien selbstreflexiv in Texte auch auf

⁹ Ähnliches hat Michael Meyer in Bezug auf viktorianische Autobiographen untersucht. Michael Meyer, *Gibbon, Mill und Ruskin: Autobiographie und Intertextualität*, Heidelberg: Winter, 1998.

inhaltlicher Ebene miteingeschrieben und thematisiert werden. Autobiographische Werke der vergangenen Jahrzehnte stehen durch ihre ausgeprägte Selbstreferentialität und die Tendenz zu meta-narrativen Strategien in enger Beziehung zu *historiographischer Metafiktion*, da sie auch oftmals ihr Verhältnis zur Geschichte und deren Darstellbarkeit reflektieren. Im folgenden Abschnitt wird ein Modell entwickelt, das eine Skalierung verschiedener Grade an Fiktionalität bzw. Metafiktionalität in der zeitgenössischen Autobiographik ermöglichen soll. Da Ansgar Nünning bereits ein derartiges Modell für historiographische Metafiktion entwickelt hat, soll im Folgenden kurz erläutert werden, inwieweit sich dieses Modell auch als ein sinnvolles Beschreibungsmittel für autobiographische Texte eignet, um anhand dessen ein anwendbares Beschreibungsinventar für zeitgenössische Autobiographik zu entwickeln. Ziel dieser Modellbildung soll sein, endlich ein differenzierendes System zur Verfügung zu stellen, das die neueren Entwicklungen der Autobiographik trennscharf zu untersuchen hilft, um dem integrierten Aspekt der Fiktionalität, respektive der Metafiktionalität Rechnung zu tragen. Damit soll mit dem verbreiteten Vorurteil, fiktionalisierende Tendenzen läuten endgültig das Ende der Autobiographie ein, begegnet werden, indem es fiktionale Elemente deskriptiv zu erfassen hilft, anstatt sie generalisierend als “Lügen” zu stigmatisieren.

1. Ansgar Nünnings Modell zur Differenzierung verschiedener Stufen der (Meta)fiktionalität

Um zu einer differenzierten Kategorisierung von verschiedenen Graden der Fiktionalität in den zu untersuchenden Texten zu gelangen, erscheint es notwendig, ein System zu bilden, welches verschiedene Kriterien zusammenträgt, die eine Skalierung der Texte ermöglichen. Ansgar Nünning hat ein solches System für eine Gattung mit weitgehender Merkmalsähnlichkeit entwickelt: für den historischen Roman¹. Dass Nünnings System analog für autobiographische Texte angewendet werden kann, soll kurz erläutert werden. Sowohl bei autobiographischen Texten als auch bei historischen Romanen kann eine historiographische Ausrichtung konstatiert werden, da beide beanspruchen, tatsächliche historische Ereignisse in narrativer Form zu präsentieren. Ob es sich dabei nun um Geschichte im engen Sinn oder um die Lebensgeschichte eines Einzelnen handelt, soll auf dieser Ebene keine Rolle spielen, da strukturell dieselben Mechanismen vorliegen. Beide Textformen beanspruchen eine gewisse Referentialität, d.h. es soll anders als in

¹ Eine gute Zusammenfassung seines Kategoriensystems findet man in Ansgar Nünning, *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion: Vol I: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Trier: WVT, 1995, 257-291.

rein fiktionalen Texten mit der Leseerwartung der Rezipienten gespielt werden, die versuchen, die narrativ dargebotenen Ereignisse auf die Welt außerhalb des Textes zu übertragen. Andererseits sind in beiden Fällen mehr oder weniger fiktionalisierende Mechanismen am Werke, welche dem Text eine bestimmte Bedeutung verleihen, d.h. die Wahl der Textform entscheidet darüber, ob der Leser die Ereignisse in Form einer Satire, einer Komödie, einer Tragödie etc. präsentiert bekommt.² Die Zuschreibung von Bedeutung wird somit durch Selektion und Interpretation bereits vom Autor geschaffen und dem Rezipienten (meistens) als objektiv vorgefunden suggeriert. Sowohl im Kontext des historischen Romans als auch im autobiographischen Bereich gibt es nun verschiedene Abstufungen, inwieweit fiktionale Elemente zurückgenommen werden oder überwiegen. In vielen Fällen kommt dann (speziell bei zeitgenössischen Autobiographien) noch eine ausgeprägte metafiktionale Ebene hinzu, welche strukturell den historiographischen Metafiktionen des historischen Romans (nach Nünning's Modell) ähnelt.

Nünning führt verschiedene Unterscheidungskriterien an, welche hier nur kurz skizziert werden sollen,³ um sie dann im nächsten Schritt in den fünf Grundmodellen nur noch stichpunktartig im Sinne einer Merkmalsmatrix zusammenzufassen. Dabei handelt es sich natürlich um idealtypische Modelle, welche immer nur in unterschiedlichen Dominanzverhältnissen in den später zu untersuchenden Texten realisiert sind.

1.1. Selektionsstrukturen und dominante Referenzbereiche

Das erste Kriterium der Selektionsstrukturen und der dominanten Referenzbereiche soll unterschiedliche referentielle Dominanzverhältnisse differenzieren. Hierbei werden dominant heteroreferentielle Texte von dominant autoreferentiellen unterschieden.

Im ersten Fall stehen Fremdreferenzen, d.h. außer- oder intertextuelle Bezüge auf geschichtliche Personen, Ereignisse, Gegebenheiten, Lebensweisen oder Texte im Vordergrund. Im Gegensatz dazu treten solche Realitätsreferenzen in dominant autoreferentiellen historischen Romanen zugunsten verschiedener Formen von Selbstreflexivität in den Hintergrund. Dadurch verlagert sich der Akzent von der Geschichtsdarstellung auf die literarischen Verfahren der Verarbeitung und Konfiguration von Geschichte.⁴

Dabei wird das jeweilige Dominanzverhältnis zwischen Referenzen auf die außertextuelle Realität und fiktionalen intertextuellen Bezugnahmen bestimmt aus der Anzahl, Art und Streubreite, in welcher sie in einem Text vertreten sind. Ferner stellt sich die Frage, inwieweit diese Referenzen markiert sind, also dem Rezipienten offengelegt werden, oder

² Vgl. hierzu auch oben die Ausführungen zu Hayden White.

³ Vgl. sehr ausführlich Nünning, *Metafiktion* 219-255, wobei er seine einzelnen Differenzierungskriterien herleitet und anhand einer Vielzahl an Beispielen expliziert.

⁴ Nünning, *Metafiktion* 221.

unmarkiert, also verdeckt bleiben und dadurch Fiktionalität in den Vordergrund gestellt oder verschleiert wird.

Hierbei sind im Fall der Autobiographie also unterschiedliche Arten von Referentialisierungen zu untersuchen, welche sich einerseits auf die außertextuelle Realität beziehen, andererseits auf nichtfiktionale und fiktionale Textsorten, welche Authentizitätsstiftende oder eben fiktionalisierende Funktionen erfüllen können. Dabei kann eine Skalierung zwischen dominant heteroreferentiell-faktenbezogener und dominant autoreferentiell-fiktionsbezogener Autobiographik konstruiert werden. Die Markiertheit dieser Bezugnahmen spielt eine entscheidende Rolle bei der Illusionsbildung oder -brechung auf der Seite des Rezipienten.

Ferner werden, anders als in Nünning's Ausgangsmodell, in der vorliegenden Funktionalisierung für die Autobiographik Photographien in diesen Bezugsrahmen zu integrieren sein, da sie oftmals dazu verwendet werden, eine Referentialität auf die außertextuelle Welt herzustellen, wozu der sprachlichen Repräsentation oftmals die Möglichkeit abgesprochen wird⁵.

1.2. Relationierung und Gestaltung der Erzählebenen

In diesem Abschnitt steht die Frage der narrativen Vermittlung im Vordergrund, also die nach der Relationierung und Gestaltung einzelner Erzählebenen. In autobiographischen Texten kann in jedem Fall von einem homodiegetischen Erzähler ausgegangen werden, da es sich ja um einen autodiegetisch erzählten Text handelt, also die erzählende Instanz immer auch Teil der vermittelten Welt sein muss (anders als in den von Nünning untersuchten historischen Romanen). Durch diese Verlagerung der diegetischen Ebenen in der Autobiographik muss jeweils eine Stufe "tiefer" angesetzt werden, da die extradiegetische Ebene wegen der Einheit des Protagonisten und Erzählers wegfällt. Somit muss das, was bei Nünning extradiegetisch eingestuft wird, hier als diegetisch klassifiziert werden. Man kann jedoch in jedem Fall unterscheiden zwischen Texten, die den Fokus stärker auf die Ebene der Ereignisse der autobiographischen Erzählung lenken, und solchen, die den Prozess des Erzählens und Rekonstruierens selbstreferentiell stärker in den Mittelpunkt des Interesses rücken. Der erste Fall wäre damit als eine primär hypodiegetisch vermittelte autobiographische Erzählung, der zweite Fall, der den Akzent von der Handlungsebene auf die der erzählerischen Vermittlung verlagert, wäre dann analog als primär diegetisch vermittelte autobiographische Erzählung einzustufen.

⁵ Vgl. hierzu beispielsweise die Ausführungen zu Barthes.

Die Ebenen können sich unterschiedlicher Formen der Vermittlung der Geschehnisse bedienen: von der chronologischen Vermittlung auf der primär hypodiegetischen Ebene zu einer Durchbrechung der Chronologie durch Einschübe auf der diegetischen Ebene (durch Reflexionen, metafiktionale, historiographische oder geschichtstheoretische Auslassungen etc.). Es kann also eine Skalierung autobiographischer Texte vorgenommen werden zwischen den Polen der dominant-hypodiegetischen Darstellung von Ereignissen und der dominant diegetischen Reflexion über Historiographie und Geschichtstheorie (bzw. auch Theorie der Autobiographie).

1.3. Dominanter Zeitbezug und Vermittlungsformen

Den Aspekt des Zeitbezugs kann man von zwei verschiedenen Ebenen aus betrachten. Einerseits beschreibt er das Verhältnis der verschiedenen diegetischen Ebenen zueinander, also ob es sich in dem zu untersuchenden autobiographischen Text dominant um eine narrative Vermittlung auf der Ereignis-Ebene handelt (dann herrscht ein klarer Vergangenheitsbezug) oder ob eher die erzählerischen Vermittlung und der Prozess der (Re)konstruktion von Vergangenheit in den Vordergrund gestellt werden (dann herrscht ein dominanter Gegenwartsbezug). Da in der Autobiographik immer beide Ebenen vorhanden sind, kann man immer nur von einem Überwiegen der einen oder anderen Tendenz sprechen, denn ohne die Ebene der Interpretation und (Re)konstruktion gäbe es den Text nicht. Es kommt also immer auf das Mischungsverhältnis an. Andererseits gibt es noch eine weitere Möglichkeit, die temporale Konfiguration in autobiographischen Schriften zu differenzieren, nämlich nach der Anordnung der *story*-Elemente auf der *text*-Ebene⁶, also nach den Kriterien der Chronologie. So können Ereignisse chronologisch oder a-chronologisch erzählt werden.⁷ Die Vermittlungsformen können laut Nünning im historischen Roman variieren zwischen „narrativer Fiktionalisierung“ und „diskursiv-expositorischer Vermittlung“⁸. Diese Unterscheidung vorgeblich besonders literarischer Darstellungsformen muss jedoch angezweifelt werden. Wie bereits aus den Ausführungen zu Stanley Fish deutlich hervorgegangen ist, liegt die Ästhetizität und damit auch das, was gemeinhin für „literarisch“ gehalten wrd, im Auge des Rezipienten und ist damit erheblichen Schwankungen unterworfen. Eine Liste der Fußballnationalmannschaft kann deshalb seit dem vergangenen Jahrhundert ebenso als ein literarischer Text rezipiert werden, wie

⁶ Damit wird auf die Ausführungen Rimmon-Kenans zu den zeitlichen Relationen fiktionaler Texte rekurriert.

⁷ Vgl. hierzu ebenfalls die Ausführungen Genettes im Zusammenhang der fiktionalen vs. faktualen Erzählung, in welchen bereits die verschiedenen Formen der Chronologie erörtert worden sind.

⁸ Vgl. Nünning, *Metafiktion* 234.

beispielsweise das *Prelude*. Es bleibt also fraglich, was genau die so genannten literarischen Darstellungsformen ausmacht und sie von anderen, so genannten nicht literarischen Darstellungsformen unterscheidet. Diese Differenzierung scheint weit hinter den literaturtheoretischen Entwicklungen der letzten Jahrzehnte zurückzufallen und kann nicht als trennscharfes Unterscheidungskriterium eingeführt werden. Deshalb werden die vorgeblichen literarischen Darstellungsformen auch in der vorliegenden Untersuchung keine Rolle spielen.

1.4. Verhältnis des autobiographischen Geschichtsmodells zum Wissen der Historiographie

Unter diese Kategorie fällt speziell die Frage nach der Relation des dargestellten geschichtlichen Modells zum Wissen der Historiographie, d.h. in erster Linie wird für die zu untersuchenden Texte von Interesse sein, ob es zu Abweichungen der dargestellten Ereignisse von "realen" Ereignissen kommt im Sinne kontrafaktischer Aussagen. Hierbei ist jedoch zu beachten, dass es nicht Ziel sein kann, positivistisch Material zu sammeln, sondern es kommt lediglich darauf an, dass bei Realitätsreferenzen nicht ein klarer Widerspruch zum "'official' historical record" (im Sinne McHales) entstehen darf, denn dann wäre eine kontrafaktische Realitätsreferenz gegeben. Gleiches gilt, wenn der Text Signale setzt, die dem Rezipienten ein Abweichen des Erzählten von den historischen Geschehnissen suggerieren. Das kann der Fall sein, wenn unterschiedliche, sich widersprechende Versionen desselben Ereignisses beschrieben werden, oder auch, wenn der Autobiograph bewusst auf solche Abweichungen hinweist.

Als ein weiterer Gesichtspunkt bei der Beschreibung von Relationen zwischen erzählter Geschichte (also Autobiographie) und historiographischem Wissen kann das Konzept des "Wirklichkeitsgehaltes" konstruiert werden aus dem Verhältnis fiktionaler und realer außertextueller Referenzen. Nünning führt dazu (in Bezug auf den historischen Roman) aus:

Wie bereits bei der Selektionsstruktur deutlich geworden ist, kann das Mischverhältnis zwischen rein fiktiven Textelementen und Elementen, die auf generische oder individuelle Realien in der außerfiktionalen Welt verweisen, in historischen Romanen erheblich variieren. Wilef Hoops [...] zufolge läßt sich "der Wirklichkeitsgehalt eines fiktionalen Textes (genauer: der von ihm beim Leser evozierten Vorstellungen)" bestimmen als "eine Funktion seiner Wirklichkeitsentsprechungen (= reale Elemente) und -abweichungen (= fiktive Elemente)". Da der Wirklichkeitsgehalt demnach etwa umgekehrt proportional zum jeweiligen Grad der Fiktionalisierung ist, bezeichnen beide Kriterien den selben Sachverhalt aus unterschiedlicher Perspektive.⁹

⁹ Nünning, *Metafiktion* 241.

In anderen Worten wird wiederum ein Verhältnis konstruiert zwischen fiktionalen und nichtfiktionalen Referenzen, um daraus einen Wirklichkeitsgehalt zu gewinnen. Dieser Wirklichkeitsgehalt wird nun in Beziehung gesetzt zum Wissen der Historiographie. Die weiterführende von Nünning vorgenommene Differenzierung scheint wiederum für die Autobiographik von untergeordneter Relevanz zu sein. Für die vorliegende Arbeit sollen nur die unterschiedlichen Grade des Wirklichkeitsgehalts von Interesse sein, welche bis zu kontrafaktischen Aussagen reichen können, die wiederum den höchsten Grad an Fiktionalisierung markieren.

Des Weiteren soll untersucht werden, welche Art historiographischen Bewusstseins des Autobiographen vorherrscht, also ob es sich um eine extensive, homogene und integrative Form der Darstellung handelt, oder problembewusster und die zeitgenössischen Theorien der Historiographie reflektierend um eine partielle und fragmentarische (bzw. um ein faktenorientiert "realistisches" vs. poetisch-fiktionalisiertes Geschichtsmodell¹⁰).

1.5. Dominante Illusionstypen

Als letztes Kriterium der Differenzierung autobiographischer Texte soll untersucht werden, auf welcher Form der Illusion das Hauptaugenmerk des autobiographischen Textes liegt. Wie bereits bei den unterschiedlichen diegetischen Ebenen besprochen, können entweder die Geschehnisse auf der Ebene der Figuren im Vordergrund stehen (also im Roman auf der diegetischen Ebene; in unserem Fall auf der hypodiegetischen Ebene) oder auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung und Reflexion (im Fall der Autobiographie also auf der diegetischen Ebene). Der erste Fall würde (in der Terminologie Wolfs, die Nünning hier übernimmt) eine Primärillusion darstellen, der zweite eine Sekundärillusion. Nünning schlägt modifizierend den Begriff der "Erzählillusion" vor:

Narrative Sekundärillusion impliziert somit eine Verlagerung auf die Ebene der erzählerischen Vermittlung. Durch die Einführung einer eigenständigen Kategorie, die als 'Erzähl'- bzw. 'Redeillusion' bezeichnet wird, soll zum einen die (bereits in den Begriffen implizierte) Abstufung zwischen "Primär"- und "Sekundärillusion" vermieden werden; zum anderen sollen diese Begriffe der Tatsache Rechnung tragen, daß sich die anderen Gegenstandsbereiche narrativer Erlebnisillusion überhaupt erst im Erzählvorgang konstituieren.¹¹

Diese Unterscheidung verschiedener Illusionstypen scheint auch für die zu untersuchende Autobiographik von Interesse zu sein. Es kann aber noch eine zweite Differenzierung vorgenommen werden, nämlich zwischen den Kategorien der

¹⁰ Vgl. auch Nünning, *Metafiktion* 248, von welchem die Terminologie direkt übernommen worden ist.

¹¹ Nünning, *Metafiktion* 249.

“Referenzillusion” und “Erlebnisillusion.”¹² Speziell die Referenzillusion ist für die Autobiographik von besonderem Interesse, da sie den Schein einer Beziehbarkeit auf konkrete und spezifische Elemente der Lebenswelt bezeichnet.¹³ Diese Referenzillusion ist speziell in Texten mit einer hohen Anzahl von Realitätsreferenzen vorhanden.

Das ebenso von Wolf geprägte und von Nünning übernommene wirkungsästhetische Kontinuum mit den Eckpunkten der konsequenten Illusionsbildung und Illusionsverweigerung als Extremform antiillusionistischen Erzählens kann ebenfalls für die Skalierung autobiographischer Texte übernommen werden. “Zwischen diesen Polen liegt ein Kontinuum, auf dem Texte anzusiedeln sind, die sich durch dezidierte Illusionsstörung (*‘hard anti-illusion’*) oder gemäßigte Formen antiillusionistischen Erzählens (*‘soft anti-illusion’*) auszeichnen bzw. eine gebrochene Illusion (*‘soft illusion’*) vermitteln.”¹⁴

¹² Da die Erlebnisillusion das sinnliche Eintreten des Rezipienten in die Textwelt beschreibt, kann sie im Hinblick auf autobiographische Texte eher vernachlässigt werden, da ein derart identifikatorisches Rezeptionsverhalten kaum gegeben sein dürfte.

¹³ Eben diese Referentialisierbarkeit sprechen, wie bereits dargestellt worden ist, die Dekonstruktivisten autobiographischen Texten ab.

¹⁴ Nünning, *Metafiktion* 250.

Die Funktionalisierungen, welche Nünning im Anschluss unternimmt, mögen für den historischen Roman Gültigkeit besitzen, jedoch nicht für die zeitgenössische Autobiographik, da ihr sowohl didaktische Funktionen, als auch moralisch-soziale Stabilisierungsfunktionen nicht primär zuzuschreiben sind.

2. Versuch einer Modellbildung für die Autobiographie

In den folgenden Abschnitten soll nun der Versuch unternommen werden, ausgehend von den bereits besprochenen Aspekten, ein Modell verschiedener Typen autobiographischer Texte anhand einzelner differenzierender Merkmalsmatrizen zu bilden. Hierbei handelt es sich selbstverständlich wiederum lediglich um eine idealtypische Strukturierung, welche in dieser Reinform wohl kaum an einzelnen Texten belegbar sein wird. Die Intention hinter dieser Modellbildung bzw. Modifizierung für die Autobiographie soll vielmehr eine Entwicklung von trennscharfem Beschreibungsinventar für die Untersuchung verschiedener Grade an (Meta)fiktionalität autobiographischer Texte darstellen, um als Orientierungshilfe zu dienen, nicht jedoch im Sinne einer präskriptiven Regelpoetik. Anders als in Nünning's Modell werden darüber hinaus noch Photographien in das Schema integriert, denn sie spielen als intermediale Elemente in autobiographischen Texten immer wieder eine entscheidende Rolle. Dieser Tendenz soll auch in dem Kategoriensystem Rechnung getragen werden.

2.1. Merkmalsmatrix der dokumentarischen Autobiographie

Als einer der fünf Typen autobiographischer Texte soll nun kurz die dokumentarische Autobiographie skizziert werden.¹ Sie zeichnet sich, wie der Name bereits vermuten lässt, durch eine hohe Affinität zum Dokumentarischen aus, d.h. sie bedient sich einer hohen Anzahl an allgemeinen und auch spezifischen Realitätsreferenzen, verweist folglich in ihrer Selektionsstruktur primär auf die außertextuelle Realität, um das Erzählte in hohem Maße zu authentifizieren. Intertextuelle Bezüge werden hergestellt zu nichtfiktionalen Textsorten wie Zeitungsbeiträgen, Lexikonartikeln, Geschichtsbüchern oder anderen Quellen. In diesem Zusammenhang ist eine gleichzeitige Verschleierung der eigenen Gemachtheit durch Verzicht auf metafiktionale Textelemente und andere Fiktionalitätsindizes zu verzeichnen. Sofern Photographien in den Texten verwendet werden, dienen sie, ähnlich wie die textuellen Realitätsreferenzen, der Authentifizierung des Erzählten, ohne den medialen Status des Mediums Photographie zu problematisieren.

Dadurch ist auch die Betonung der Ebene der Ereignisse in den Vordergrund des Textes gerückt, welche meist chronologisch geordnet und kohärent (manchmal auch teleologisch) wiedergegeben werden. Die Ebene der Vermittlung wird nicht

¹ Die Benennung der unterschiedlichen Kategorien lehnt sich an Nünning an, vgl. hierzu Nünning, *Metafiktion* 262, differenziert nach der Anwendbarkeit für Autobiographie; ansonsten größtenteils ist sie wörtlich übernommen.

berücksichtigt, wodurch die Ebene der erzählten Geschichte klar in den Fokus der dokumentarischen Autobiographie gerückt wird. Der Zeitbezug dieses Typs Autobiographie ist dementsprechend an der Vergangenheit orientiert, das Leben des Autobiographen wird rückblickend und überwiegend linear und chronologisch dargestellt. Das Geschehen wird in erster Linie in erzählter oder szenisch vermittelter Darstellungsweise offeriert, um den Anschein von Fiktionalität zu vermeiden. Dominant dokumentarische Autobiographien verzichten, um ihrem eigenen Anspruch gerecht zu werden, vollkommen auf kontrafaktische, also den tatsächlichen Ereignissen widersprechende Realitätsreferenzen oder Anachronismen, welche den erzählten Ereignissen zuwiderlaufen würden. Die in der dokumentarischen Autobiographie thematisierten Ereignisse sind in sehr geringem Maße fikionalisiert und entsprechen dem historiographischen Wissen des Autobiographen. Die Betonung liegt hierbei eindeutig auf der Primär- und Referenzillusion, wobei eine illusionsbildende Vermittlung authentisch wirkender Ereigniszusammenhänge erzielt werden soll.

Merkmalsmatrix der dokumentarischen Autobiographie:

Selektionsstruktur	Dominant heteroreferentiell; Primat der außertextuellen Elemente durch sehr hohe Zahl und Streubreite von allgemeinen und spezifischen Realitätsreferenzen; Verzicht auf metafiktionale Elemente und andere Fiktionalitätsindikatoren; primärer Bezug zu historischem Geschehen; Authentisierung des Erzählten durch intertextuelle Bezüge zu nicht-fiktionalen Textsorten und Quellen; Verwendung von Photographien zum Zwecke der Authentifizierung
Relationierung und Gestaltung der Erzählebenen	Zentralität der Ebene der erzählten Geschichte; Schilderung einer sehr ereignishaften, chronologischen, kohärenten und teleologischen Handlung
Zeitbezug	Dominante Vergangenheitsorientiertheit und linear-chronologische Anordnung des Geschehens
Vermittlungsformen	Dominant erzähltes oder szenisch vermitteltes Geschehen
Verhältnis zum Wissen der Historiographie	Völliger Verzicht auf kontrafaktische Realitätsreferenzen und Anachronismen; hoher Wirklichkeitsgehalt; sehr geringer Grad der Fiktionalisierung; Korrespondenz zwischen erzählter bzw. thematisierter Geschichte und historiographischem Wissen
Dominante Illusionstypen und Funktionspotenzial	Akzent auf Primär- und Referenzillusion; illusionsbildende Vermittlung authentisch wirkender Ereigniszusammenhänge

2.2. Merkmalsmatrix der realistischen Autobiographie

Bei der realistischen Autobiographie kann festgehalten werden, dass ihre Selektionsstruktur dominant heteroreferentiell ausgelegt ist, d. h., dass fikionalisierte Textelemente aufzufinden sind, die allerdings dominiert werden von solchen, die auf die außertextuelle Welt verweisen. Diese Realitätsreferenzen sind in erster Linie allgemeiner Natur. Sollten fiktionale Elemente in den Text integriert sein, werden diese nicht verschleiert, sondern expliziert markiert und dadurch dem Rezipienten klar und deutlich vor Augen geführt, ohne jedoch auf metafiktionale Textpassagen zurückzugreifen. In der realistischen Autobiographie werden intertextuelle Bezüge zu sowohl fiktionalem als auch nichtfiktionalem Text hergestellt. Sollten Photographien in diesen Texten integriert sein, dann dienen sie auch bei Autobiographien realistischer Prägung dem Zweck der Authentifizierung, werden jedoch anders als in der dokumentarischen Autobiographie tendenziell eher problematisiert in ihrem Verweischarakter auf frühere Ereignisse.

Auch bei der realistischen Autobiographie liegt das Hauptaugenmerk in erster Linie auf der Ebene der erzählten Geschichte, welche ebenfalls meist ereignishaft, chronologisch, kohärent und teleologisch mit einem dominanten Vergangenheitsbezug wiedergegeben wird. Die Vermittlung erfolgt durch eine erzählte, fokalisierte oder szenische Form der Darstellung der Ereignisse im Leben des Autobiographen. Ebenso wie in der dokumentarischen Autobiographie wird in der realistischen auf kontrafaktische Realitätsreferenzen und Anachronismen verzichtet.

Der Wirklichkeitsgehalt in der realistischen Autobiographie, also das Konstrukt, gebildet aus dem Verhältnis fiktionaler und realer außertextueller Referenzen zu einander, ist von geringer Intensität und Homogenität. Die erzählte Geschichte ist vereinbar mit dem historiographischen Wissen. Der Akzent liegt sowohl auf der Primär- und Erlebnisillusion als auch auf der Geschehens-, Situations- und Figurenillusion, d.h. der Fokus der realistischen Autobiographie liegt auf der Ebene der erzählten Ereignisse aus dem Leben des Autobiographen und nicht so sehr auf der Ebene der Vermittlung des Textes.

Merkmalsmatrix der realistischen Autobiographie:

Selektionsstruktur	Dominant heteroreferentiell; fiktionale Elemente werden von denjenigen der außertextuellen Realität dominiert (bei weitgehender Beschränkung auf allgemeine Realitätsreferenzen); deutliche Markiertheit der Fiktionalität bei gleichzeitigem Verzicht auf metafiktionale Elemente; intertextuelle Bezüge zu nichtfiktionalem und fiktionalem Texten; Photographien zum Zwecke der Authentifizierung/eher problematisierter als bei der dokumentarischen Autobiographie
Relationierung und Gestaltung der Erzählebenen	Zentralität der Ebene der erzählten Geschichte; Schilderung einer tendenziell ereignishaften, chronologischen, kohärenten und teleologischen Handlung
Zeitbezug	Dominante Vergangenheitsorientiertheit und linear-chronologische Anordnung des Geschehens
Vermittlungsformen	Dominant erzähltes, fokalisiertes oder szenisch vermitteltes Geschehen
Verhältnis zum Wissen der Historiographie	Verzicht auf kontrafaktische Realitätsreferenzen und Anachronismen; geringe Intensität und Homogenität des Wirklichkeitsgehalts; Kompatibilität zwischen erzählter bzw. thematisierter Geschichte und historiographischem Wissen
Dominante Illusionstypen und Funktionspotential	Akzent auf Primär- und Erlebnisillusion sowie auf Geschehens-, Situations- und Figurenillusion

2.3. Merkmalsmatrix der revidierenden Autobiographie

Bei der revidierenden Autobiographie² kann die Selektionsstruktur durch die variablen Dominanzverhältnisse zwischen hetero- und autoreferentiellen Bezügen charakterisiert werden. Die fiktionalen Elemente überwiegen gegenüber den Referenzen auf die außertextuelle Realität, wobei sowohl allgemeine als auch spezifische Realitätsreferenzen Gebrauch finden, welche sich nicht nur auf das geschichtliche Geschehen sondern auch auf die Historiographie erstrecken können. Wird Fiktionalität in den Text eingebaut, wird diese, ebenso wie bei der dokumentarischen Autobiographie, markiert, wobei auf metafiktionale Passagen oftmals weitgehend verzichtet wird. Intertextuelle und hypertextuelle Bezüge erfolgen in der revidierenden Autobiographie auf fiktionale gleichfalls wie auf nichtfiktionale Texte, wobei Dichte, Häufigkeit und Streubreite im Vergleich zur dokumentarischen Autobiographie erhöht sind. Werden Photographien verwendet, werden sie problematisiert und aufgearbeitet.

Im Bereich der Erzählebenen der revidierenden Autobiographie herrschen variable Dominanzverhältnisse zwischen der hypodiegetischen und der diegetischen Ebene, also zwischen der Ebene des Erzählvorgangs an sich und der der erzählten Welt. Das Geschehen, welches erzählt wird, ist zwar tendenziell ereignishaft, aber – anders als in den vorhergegangenen Typen der Autobiographie – entchronologisiert, fragmentiert und kontingent in seinem Charakter. Die Ebene der erzählerischen Vermittlung tritt nun in den Vordergrund.

Besonders deutlich unterscheidet sich die revidierende Autobiographie von der dokumentarischen oder der realistischen im Hinblick auf das Verhältnis und Wissen zur Historiographie. Revidierende Autobiographien greifen auf kontrafaktische Realitätsreferenzen, Anachronismen und derartige Referenzen zurück, welche entweder logische oder auch physikalische Gesetze der empirischen Welt verletzen. Dementsprechend wird der Wirklichkeitsgehalt dieses Typus der Autobiographie zurückgenommen zugunsten einer dominant alternativen Geschichtsdarstellung durch

² Hierbei handelt es sich um eine Anlehnung an Nünning's revisionistischen historischen Roman. Der Ausdruck ‚revidierend‘ erscheint im Zusammenhang der Autobiographie sinnvoller, da sich die Ausgangssituation autobiographischer Texte von dem des historischen Romans dadurch unterscheidet, dass diese meist auf Ereignisse rekurren, die persönlicher Art und deshalb dem Leser nicht so geläufig sind, wie das bei historisch verbrieften Fakten der Fall ist. Deshalb müssen in Autobiographien dem Leser entweder verschiedene Varianten eines erzählten Ereignisses präsentiert werden, oder ein berechtigter Zweifel gesät werden, dass die erzählte Version die einzig mögliche ist, um den selben Effekt zu erzielen, wie das revisionistische historische Romane tun. Da es sich im Fall der Autobiographien, die mehrere Versionen eines Geschehnisses thematisieren immer mehr um einen Prozess des Revidierens handelt, sollen diese auch als revidierend bezeichnet werden.

den Text. Hierbei wird vom Autobiographen eine alternative Geschichte entworfen, die historische Deutungsmuster hinterfragt.

Insgesamt ist ein Alternieren zwischen Primär- und Sekundärillusion zu vermerken, sowie zwischen Erlebnis-, Geschehens-, Situations- und Figurenillusion bzw. der Erzählillusion. Es besteht sowohl ein Nebeneinander von illusionsbildender Vermittlung der Ereignisse als auch von illusionsdurchbrechender Entwertung der autobiographischen Erzählung.

Merkmalsmatrix der revidierenden Autobiographie:

Selektionsstruktur	Variable Dominanzverhältnisse zwischen hetero- und autoreferentiellen Bezügen; Primat der fiktionalen Elemente gegenüber Elementen der außertextuellen Realität (bei Gebrauch von allgemeinen und spezifischen Realitätsreferenzen); eindeutige Markiertheit der Fiktionalität bei weitgehendem Verzicht auf metafiktionale Elemente; Referenzen auf geschichtliches Geschehen und Historiographie; erhöhte Dichte, Häufigkeit und Streubreite inter- und hypertextueller Bezüge zu fiktionalen und nichtfiktionalen Texten; Verwendung von Photographien wird problematisiert
Relationierung und Gestaltung der Erzählebenen	Variable Dominanzverhältnisse zwischen hypodiegetischer und diegetischer Ebene; Schilderung eines tendenziell ereignishaften, aber entchronologisierten, fragmentierten und kontingenten Geschehens; Akzentuierung der erzählerischen Vermittlung
Zeitbezug	Oszillieren zwischen Vergangenheits- und Gegenwartsorientiertheit und Durchbrechung der Chronologie des Geschehens
Vermittlungsformen	Variable Dominanzverhältnisse zwischen verschiedenen Formen erzählerischer Vermittlung und Erzählmodi
Verhältnis zum Wissen der Historiographie	Rückgriff auf kontrafaktische Realitätsreferenzen, Anachronismen und Referenzen, die logische und/oder physikalische Gesetze der empirischen Welt durchkreuzen; zurückgenommener Wirklichkeitsgehalt; dominant alternative Geschichtsdarstellung; Überprüfung historischer Deutungsmuster durch die erzählte bzw. thematisierte Geschichte
Dominante Illusionstypen und Funktionspotenzial	Alternieren von Primär- und Sekundärillusion sowie von Erlebnis-, Geschehens-, Situations- und Figurenillusion bzw. Erzählillusion; Nebeneinander von illusionsbildender Vermittlung eines dominant fiktionalisierten Geschehens und illusionsdurchbrechender Entwertung der Geschichte

2.4. Merkmalsmatrix des meta-autobiographischen Textes

Der meta-autobiographische Text weist hauptsächlich autoreferentielle Bezüge auf, d.h. fiktionale Elemente überwiegen gegenüber denen der außertextuellen Realität, obwohl allgemeine und spezifische Realitätsreferenzen vorhanden sind. Fiktionale Elemente werden metafikcional markiert, ebenso wie durch andere eindeutige Fiktionalitätsindikatoren. Besonderes Augenmerk wird in meta-autobiographischen Texten auf den Aspekt der historiographischen Rekonstruktion des Lebens des Autobiographen gelenkt. Es kann eine hohe Dichte, Häufigkeit und auch Streubreite von einerseits inter- und hypertextuellen Bezügen als auch von andererseits metatextuellen Bezügen konstatiert werden, welche sich auf fiktionale wie auch nichtfiktionale Texte erstrecken. In meta-autobiographischen Texten erfolgt darüber hinaus eine implizite Problematisierung des Status' von Realitätsreferenzen. Es herrscht folglich ein dezidiertes Problembewusstsein bezüglich der Möglichkeit und Art von textuellen Bezügen auf die außertextuelle Welt vor, welche auch die Mechanismen des autobiographischen Aktes in Frage stellt. Wird von Photos Gebrauch gemacht, dienen sie in einer ähnlichen Art und Weise der Hinterfragung einer problematisierten Referentialität. Photographien werden nicht als direkter Zugang zur Vergangenheit betrachtet, sie können beispielsweise etwas anderes abbilden als erwartet oder das Verhältnis zwischen Photographie und Gedächtnis kann thematisiert werden.

Bei meta-autobiographischen Texten liegt der Schwerpunkt eindeutig auf der Vermittlungsebene, wobei der Fokus auf die Reflexion über Geschichte und Historiographie gerichtet wird. Die Rekonstruktion des Geschehens bildet einen tendenziell ereignislosen, entchronologisierten, fragmentierten und kontingenten Lebensweg ab, wobei aufgrund der dominanten Betonung des Rekonstruktionsprozesses der Zeitbezug klar auf dem gegenwärtigen Geschehen liegt und auf eine chronologische Darstellung der vergangenen Ereignisse verzichtet wird. Vermittelt wird der meta-autobiographische Text durch variierende Erzählformen und -modi.

Gekennzeichnet werden meta-autobiographische Texte darüber hinaus durch kontrafaktische Realitätsreferenzen ebenso wie durch die Infragestellung logischer oder physikalischer Gesetze der empirischen Welt. Ferner herrscht ein variabler Grad des Wirklichkeitsgehalts in diesem Typus der dominant selbstreflexiven Geschichtsdarstellung vor. Es kann außerdem eine strukturelle Disjunktion zwischen der vermittelten autobiographischen Erzählung als Gegenstand von Erkenntnisprozessen und dem historiographischen Wissen und ferner eine implizite Problematisierung ihres Verhältnisses und der Verfahrensweisen der Historiographie konstatiert werden.

Insgesamt ist ein Oszillieren zwischen der primären Geschehensillusion und der sekundären Erzählillusion in diesen Autobiographien festzustellen, wobei die Illusionsbildung durch die illusionsdurchbrechende Entwertung der Geschichte entkräftet wird.

Merkmalsmatrix des meta-autobiographischen Textes:

Selektionsstruktur	Dominant autoreferentiell; ausgeprägte Dominanz der fiktionalen Elemente gegenüber Elementen der außertextuellen Realität (trotz Gebrauch von allgemeinen und spezifischen Realitätsreferenzen); eindeutige Markiertheit der Fiktionalität durch metafiktionale Elemente und andere Fiktionalitätsindikatoren; primärer Bezug zu historiographischer Rekonstruktion; hohe Dichte, Häufigkeit und Streubreite inter-, hyper- und metatextueller Bezüge zu fiktionalen und nichtfiktionalen Texten; implizite Problematisierung des Status von Realitätsreferenzen; Photographien im Sinne einer problematisierten Referentialität / können etwas anderes abbilden als erwartet / Problematisierung des Verhältnisses Photo – Gedächtnis
Relationierung und Gestaltung der Erzählebenen	Zentralität der Vermittlungsebene; Akzent auf der Reflexion über Geschichte und Historiographie; Rekonstruktion eines tendenziell ereignislosen, entchronologisierten, fragmentierten und kontingenten Geschehens
Zeitbezug	Dominante Gegenwartsorientiertheit und anachronische Anordnung
Vermittlungsformen	Variable Dominanzverhältnisse zwischen verschiedenen Formen der erzählerischen Vermittlung und Erzählmodi
Verhältnis zum Wissen der Historiographie	Kontrafaktische Realitätsreferenzen, Anachronismen sowie Infragestellung von logischen und/oder physikalischen Gesetzen der empirischen Welt; variabler Grad des Wirklichkeitsgehalts; dominant selbstreflexive Geschichtsdarstellung; strukturelle Disjunktion zwischen erzählter bzw. thematisierter Geschichte (als Gegenstand von Erkenntnisprozessen) und historiographischem Wissen sowie implizite Problematisierung ihres Verhältnisses und der Verfahren der Historiographie
Dominante Illusionstypen und Funktionspotenzial	Oszillieren zwischen primärer Geschehensillusion und sekundärer Erzählillusion; Überlagerung der Illusionsbildung durch illusionsdurchbrechende Entwertung der Geschichte

2.5. Merkmalsmatrix historiographischer Meta-Autobiographie

Der letzte vorzustellende Typus, die historiographische Meta-Autobiographie, zeichnet sich durch eine dominant autoreferentielle Selektionsstruktur aus, wobei fiktionale und metafiktionale Elemente nun eindeutig gegenüber Verweisen auf die außertextuelle Realität überwiegen. Auch hier wird eine prononcierte Markiertheit der Fiktionalität vorgenommen durch eine hohe Zahl und Streubreite metafiktionaler Elemente und weiterer Fiktionalitätsindikatoren. Es herrscht eindeutig ein primärer Bezug zu Fiktion, Historiographie und Geschichtstheorie vor, wobei eine sehr hohe Dichte, Häufigkeit und Streubreite der inter-, hyper- und metatextuellen Bezüge zu literarischen und historiographischen Texten festzustellen ist. Es wird nun bei historiographischer Meta-Autobiographie eine explizierte Problematisierung des Status' von Realitätsreferenzen vorgenommen. Darüber hinaus kann bei diesen Texten eine erhöhte Problematisierung der Realitätsreferenzen von Photographien nachgewiesen werden, wobei den Photos beispielsweise kontrafaktische Bedeutungen zugeschrieben werden können und ein starkes Bewusstsein der Problematik der Photographie als Medium dominiert.

Bei der Gestaltung und Relationierung der Erzählebenen zueinander kann deutlich eine Verlagerung des Textinteresses auf der Vermittlungsebene konstatiert werden, wobei in erster Linie inhaltlich die Reflexion über Historiographie und Geschichtstheorie sowie Reflexionen über die Ereignislogik, Chronologie, Kohärenz und Sinnhaftigkeit bzw. Kontingenz des Geschehens der eigenen Geschichte des Autobiographen dominieren.

Dementsprechend herrscht in Anbetracht der meta-autobiographischen Reflexionen und der Auseinandersetzung mit dem problematischen Vorgang des Verfassens einer Autobiographie und der Rekonstruktion des eigenen Lebens eine dezidierte Gegenwartsorientiertheit des Textes vor, welche anachron die Ereignisse und Reflexionen anordnet.

Die zu erzählende Geschichte, die Reflexionen über Historiographie, Geschichtstheorie und Autobiographie sowie die verwandte Theoriebildung werden zumeist diskursiv-expositorisch vermittelt. Des Weiteren kann bei diesen komplexen Texten eine gehäufte Verwendung von Anachronismen, eine Problematisierung epistemologischer und ontologischer Fragen sowie eine Infragestellung von logischen oder physikalischen Gesetzen der empirischen Welt als charakteristisch gelten. Es wird zudem ein partieller, heterogener und fragmentarischer Wirklichkeitsgehalt angenommen. Oftmals wird in historiographischer Meta-Autobiographie eine Problematisierung des Verhältnisses zwischen historischen Fakten und historiographischen Rekonstruktionen sowie zwischen Fiktion und Geschichte vorgenommen. Es erfolgt demgemäß eine dominant

metapoietische Geschichtsdarstellung, wobei Verfahren der Historiographie explizit problematisiert und metahistoriographische Reflexionen über die Relation zwischen Fiktion und Geschichte bzw. thematisierter Geschichte und historiographischem Wissen angewendet werden. Der Akzent dieser Texte liegt auf der Ebene der Sekundär- und Erzählillusion sowie auf der illusionsdurchbrechenden Entwertung der Historie und auf der metahistoriographischen Reflexion.

Merkmalsmatrix der historiographischen Meta-Autobiographik:

Selektionsstruktur	Dominant autoreferentiell; ausgeprägte Dominanz der fiktionalen und metafikcionalen Elemente gegenüber Elementen der außertextuellen Realität (trotz zahlreicher allgemeiner und spezifischer Realitätsreferenzen); prononcierte Markiertheit der Fiktionalität durch hohe Zahl und Streubreite metafikcionaler Elemente und anderer Fiktionalitätsindikatoren; primärer Bezug zu Fiktion, Historiographie und Geschichtstheorie; sehr hohe Dichte, Häufigkeit und Streubreite der inter-, hyper- und metatextuellen Bezüge zu literarischen und historiographischen Texten; explizierte Problematisierung des Status von Realitätsreferenzen; Erhöhte Problematisierung der Realitätsreferenzen von Photographien /kontrafaktische Bedeutungszuschreibungen/starkes Bewusstsein der Problematik der Photographie als Medium
Relationierung und Gestaltung der Erzählebenen	Zentralität der Vermittlungsebene; Akzent auf der Reflexion über Historiographie und Geschichtstheorie; Reflexion über die Ereignislogik, Chronologie, Kohärenz und Sinnhaftigkeit bzw. Kontingenz historischen Geschehens
Zeitbezug	Dominante Gegenwartsorientiertheit und anachronische Anordnung
Vermittlungsformen	Dominant diskursiv-expositorische Vermittlung von Geschichte, Historiographie und Geschichtstheorie
Verhältnis zum Wissen der Historiographie	Anachronismen, Problematisierung epistemologischer und ontologischer Fragen sowie Infragestellung von logischen und/oder physikalischen Gesetzen der empirischen Welt; partieller, heterogener und fragmentarischer Wirklichkeitsgehalt; Problematisierung des Verhältnisses zwischen historischen Fakten und historiographischen Rekonstruktionen sowie zwischen Fiktion und Geschichte; dominant metapoietische Geschichtsdarstellung; explizite Problematisierung der Verfahren der Historiographie und metahistoriographische Reflexion über das Verhältnis zwischen Fiktion und Geschichte bzw. thematisierter Geschichte und historiographischem Wissen
Dominante Illusionstypen und Funktionspotenzial	Akzent auf Sekundär- und Erzählillusion, auf illusionsdurchbrechender Entwertung der Historie und auf metahistoriographischer Reflexion

3. Zur Textauswahl

Im sich an den theoretischen anschließenden analytischen Teil dieser Arbeit soll nun gezeigt werden, inwieweit die einzelnen Unterscheidungskriterien sich in autobiographischen Texten der letzten Jahrzehnte wiederfinden lassen, und es soll darauf aufbauend eine Einordnung in das erarbeitete Schema zur Differenzierung verschiedener Grade von Fiktionalität in autobiographischen Texten vorgenommen werden.

Hierbei ist zu berücksichtigen, dass es sich bei den postulierten Autobiographik-Typen jeweils um Idealtypen handelt; in der autobiographischen Praxis sind selbstverständlich auch unterschiedliche Mischverhältnisse einzelner Elemente möglich und denkbar, welche nicht immer in jeder Ausprägung dem theoretisch entworfenen Raster entsprechen können und müssen.

Da es dieser Arbeit um die fiktionalisierten Autobiographien geht, wird diesen Texten besondere Aufmerksamkeit im textanalytischen Teil gewidmet. Es wird zu diesem Zwecke angenommen, dass es sich bei der dokumentarischen Autobiographie um eine Form handelt, die dezidiert darauf ausgelegt ist, Fiktionalität im größtmöglichen Umfang zu vermeiden. Sie wird deshalb als "Nullpunkt" verstanden, gegen welchen sich die anderen Typen absetzen. Die zu besprechenden Texte werden deshalb im Hinblick darauf ausgewählt, Fiktionalität nachzuweisen und nicht, wie es ansonsten der Fall wäre, das Fehlen von Fiktionalität zu konstatieren.

Um zu zeigen, dass das erarbeitete Kategoriensystem universell einsetzbar ist, sind möglichst unterschiedliche autobiographische Texte berücksichtigt worden, um dem breiten Spektrum autobiographischen Schreibens der letzten Jahrzehnte gerecht zu werden. Nicht nur kanonische Texte wie beispielsweise Vladimir Nabokovs *Speak, Memory* sondern auch von der Forschung gänzlich unbeachtete Autobiographien wie beispielsweise Susanna Kaysens *Girl, Interrupted*, oder Carolyn Steedmans *Landscape for a Good Woman* werden im analytischen Abschnitt der Arbeit eingehend behandelt.

V. Autobiographie und Wahnsinn: Susanna Kaysens *Girl, Interrupted*

Begonnen werden soll der textanalytische Teil dieser Arbeit mit einem Beispiel weiblicher Autobiographik. Susanna Kaysens 1993 erstmals veröffentlichter autobiographischer Text *Girl, Interrupted*³ berichtet von der Zeitspanne zwischen dem 27. April 1967 und dem 3. Januar 1969, welche Susanna Kaysen zur Behandlung ihrer Depressionen und ihrer Borderline-Persönlichkeitsstörung in der psychiatrischen McLean Klinik verbracht hat. Der Leser wird damit natürlich unwillkürlich an Sylvia Plaths autobiographisches *The Bell Jar* erinnert, das zu den Klassikern weiblicher Autobiographik des 20. Jahrhunderts gerechnet werden kann. Insbesondere besteht diese Gefahr, wenn der Leser im Klappentext paratextuell darauf hingewiesen wird, dass die beiden Autobiographinnen in ein und derselben psychiatrischen Klinik stationär über einen längeren Zeitraum untergebracht waren. Kaysens Text ist jedoch nicht als müder epigonaler Abklatsch des weltbekannten Textes von Sylvia Plath zu betrachten, sondern als unterhaltsamer und eigenständiger Versuch, diese schwierige Phase im Leben der Autobiographin textuell zu ergünden. Der von der Forschung gänzlich unbeachtete Text wurde in stark fiktionalisierter Form 1999 verfilmt und war nicht nur kommerziell erfolgreich, er brachte auch Angelina Jolie einen "Oscar" als beste Nebendarstellerin ein. Neben zwei Romanen und *Girl, Interrupted* hat Kaysen noch einen weiteren autobiographischen Text verfasst: *The Camera My Mother Gave Me*,⁴ in welchem sie unverblümt die Geschichte der medizinischen Probleme ihrer Vagina nachzeichnet. So kurios und offensiv feministisch dieser spätere autobiographische Text thematisch auch sein mag, formal bleibt er weitgehend hinter *Girl, Interrupted* zurück und wird deshalb in den folgenden Ausführungen nicht berücksichtigt.

Aber zurück zum eigentlichen Text. *Girl, Interrupted* stellt sich selbst den Anspruch, die Zeitspanne in der Nervenheilanstalt so realistisch wie möglich wiederzugeben. Eröffnet wird Kaysens Text mit einem Abdruck ihres Aufnahmedokuments der McLean Klinik am 27. April 1967. Lediglich die Adressen sind, vermutlich aus Gründen des Datenschutzes, geschwärzt. Diese absolute Offenlegung der eigenen Geschichte psychiatrischer Behandlungen zeugt von einem Willen der Autobiographin, anhand von Belegen die persönlich erlebte Vergangenheit objektiv zu dokumentieren, wohl nicht zuletzt, um für sich selbst diese schwierige Lebensphase zu rekonstruieren. Das einmontierte Dokument fungiert nicht nur im expositorischen Sinne einer räumlichen

³ Susanna Kaysen, *Girl, Interrupted*, London: Virago, 1999.

⁴ Susanna Kaysen, *The Camera My Mother Gave Me*, New York: Vintage Books, 2002.

und zeitlichen Verortung der folgenden Geschehnisse, sondern verweist darüber hinaus auf den dominanten Grundkonflikt: die vermutete Diagnose depressiven Verhaltens und einer Störung des Persönlichkeitsmusters, respektive einer mutmaßlichen undifferenzierten Schizophrenie. Damit stellt sich die naheliegende Frage, wie eine junge Frau von 18 Jahren in eine Nervenheilanstalt gelangen konnte.

People ask, How did you get in there? What they really want to know is if they are likely to end up in there as well. I can't answer the real question. All I can tell them is, It's easy. And it's easy to slip into a parallel universe. There are so many of them: worlds of the insane, the criminal, the crippled, the dying, perhaps of the dead as well. These worlds exist alongside this world and resemble it, but are not in it.⁵

Zugleich wird in diesen ersten Zeilen das klaustrophobische Gefühl des Gefangenseins in einer Welt thematisiert, in welche die Autorin zwar mühelos hineingeraten ist, ohne aber auf dieselbe einfache Art und Weise wieder entkommen zu können. Um in die psychiatrische Klinik eingewiesen zu werden, bedurfte es lediglich eines kurzen Gesprächs mit dem behandelnden Arzt, wie Kaysen beschreibt. Die Tatsache, dass sie vor dem Gespräch einen Pickel ausgedrückt hat, reicht ihrer ersten Darstellung zufolge für den behandelnden Arzt aus, ihr eine autoaggressive Verhaltensweise zu attestieren, die er auf der Stelle in eine kausale Verbindung setzt zu Kaysens Sexualleben bzw. zu mutmaßlichen Beziehungsproblemen:

“You’ve been picking at yourself,” the doctor said.
I nodded. He was going to keep talking about it until I agreed with him, so I nodded.
“Have a boyfriend?” He asked.
I nodded to this too.
“Trouble with the boyfriend?” It wasn’t a question, actually; he was already nodding for me. “Picking at yourself,” he repeated. He popped out from behind his desk and lunged toward me. He was a taut fat man, tight bellied and dark.
“You need a rest,” he announced.⁶

Bereits in diesen szenisch dargestellten Minuten der Entscheidungsfindung entsteht beim Rezipienten der Eindruck des Ausgeliefertseins der Autobiographin an das System der psychiatrischen Therapie, aus dem es, einmal in Gang gesetzt, kein Entrinnen zu geben scheint. Kaysens eigene Einschätzung der damaligen Situation findet keinerlei Berücksichtigung: Sie ist außer Stande, die Maschinerie zu stoppen:

I did need a rest, particularly since I’d gotten up so early that morning in order to see this doctor, who lived out in the suburbs. I’d changed trains twice. And I would have to retrace my steps to get to my job. Just thinking of it made me tired.
“Don’t you think?” He was still standing in front of me. Don’t you think you need a rest?”
“Yes,” I said.⁷

⁵ *Girl* 5.

⁶ *Girl* 7.

⁷ *Girl* 7-8.

Nach einem kurzen Telefonat des Arztes mit der psychiatrischen Klinik McLean wird Kaysen unter Einsatz körperlicher Gewaltanwendung in ein Taxi verfrachtet, welches sie zu ihrem eineinhalbjährigen Aufenthalt in der Nervenheilanstalt bringen wird. Hilf- und kraftlos findet sich Kaysen in ihr Schicksal ein: “I let my head fall back against the seat and shut my eyes. I was glad to be riding in a taxi instead of having to wait for the train.”⁸

Wie zum Beleg des soweit Erzählten montiert Kaysen in den Text nun eine Reproduktion eines handschriftlichen Dokuments ein, welche die Aufnahme in die Nervenheilanstalt am 2. April 1967 bescheinigt. Als Grund ihrer Einweisung werden ihre sich über drei Jahre erstreckende Depression, ein möglicher Hang zum Suizid und Promiskuität vermerkt. Der auf der nächsten Seite abgedruckte, auf den 15. Juni 1967 datierte krankenhauserne Vermerk nennt hingegen bereits vier Punkte für Kaysens stationäre Einweisung, die sich auf eine dreistündige Untersuchung der Patientin gründen:

1. The chaotic unplanned life of the patient at present with progressive decompensation and reversal of sleep cycle.
2. Severe depression and hopelessness and suicidal ideas.
3. History of suicidal attempts.
4. No therapy and no plan at present. Immersion in fantasy, progressive withdrawal and isolation.⁹

Kaysens Technik der autobiographischen Rekonstruktion ihrer Zeit in der McLean Klinik kann charakterisiert werden als von einem dokumentarischen Eifer besessen, diese verlorenen Jahre abseits der Welt, in dem “Paralleluniversum” der Nervenheilanstalt dezidiert anhand von Dokumenten zu belegen, die sie Jahre später mit der Hilfe eines hinzugezogenen Anwalts einsehen konnte. Diese Dokumente können als eine Art referentielles Skelett beschrieben werden, das Kaysens Erzählung stützt und ihr Authentizität verleiht. Darüber hinaus scheint sie mit Hilfe der Krankenhausakten und ärztlichen Gutachten einen erhöhten Grad an Glaubwürdigkeit für ihre Ausführungen erreichen zu wollen, ohne dies jedoch explizit zu erwähnen. Als Patientin einer Nervenheilanstalt könnte ihr die nötige Vertrauenswürdigkeit von Seiten einiger Rezipienten abgesprochen werden, gälte sie doch, in einer fiktionalen Narration, als Paradebeispiel eines *unreliable narrator*. Doch was macht einen *unreliable narrator* konkret aus? Ähnlich wie die Frage, ob ein Text fiktional oder faktual gelesen wird, kann auch die Frage nach der Zuverlässigkeit eines Erzählers – und das schließt auch autodiegetische Erzähler ein – weniger auf einer rein textuellen Ebene zu lösen sein, wie es Booth in *The Rhetoric of Fiction* in den 60er Jahren vorgeschlagen hat, als auf der Seite des Rezipienten.

⁸ *Girl* 9.

⁹ *Girl* 13.

Dem Leser muss Anlass gegeben werden, einer Erzählung zu misstrauen.¹⁰ Für fiktionale Texte bestimmt Christoph Bode unzuverlässiges Erzählen folgendermaßen:

‘Unzuverlässig’ ist, nach dieser Betrachtungsweise, eine *pragmatisch* begründete Zuschreibung, die ein konkreter Leser einer konkreten Erzählung gegenüber vornimmt, wenn sein Verhältnis zu ihr in eines des *Misstrauens* umgeschlagen ist. ‘Unzuverlässigkeit’ wäre also keine Objekteigenschaft wie 1,76 m groß zu sein oder 78 kg zu wiegen, es wäre eine *relationale Eigenschaft*, die für die Qualität einer Beziehung zwischen mindestens zwei Größen steht: der Erzählung und des Lesers, der mit all seinen Annahmen über Wahrscheinlichkeit, Plausibilität, Widerspruchsfreiheit, Normalität usw. ‘Unzuverlässiges Erzählen’ wäre eine pragmatische, keine rein textuelle Qualität, eine Qualifizierung, mit der der Leser auf eine bestimmte textliche Provokation reagiert.¹¹

Der Leser wendet also bei der Lektüre eines Erzähltextes seine Alltagserwartungen an die Wirklichkeit an, die ein Text vermittelt. Er ist zwar gewillt, dem Erzähler bis zu einem weiten Grad zu folgen und ihm zu glauben, kann aber auf zweierlei Arten vom Text verunsichert werden: Wenn der Erzähler einen nachvollziehbaren Grund, ein handfestes Motiv hat, die Geschehnisse einzufärben, oder wenn er gar nicht geistig zu einer kohärenten Erzählung in der Lage ist. Der besonderen Reiz dieser fiktionalen Texte, die einen *unreliable narrator* aufzuweisen haben, liegt darin, dass der Leser die wahrgenommene Diskrepanz zwischen dem Erzählten und der Spekulation darüber, wie es sich “wirklich” zugetragen hat, aufzulösen versucht, ohne jedoch auf einen grünen Zweig zu kommen. Denn bei fiktionalen Texten gibt es eben nur die narrative Vermittlung durch den Erzähler, seine eigene Welt. Doch wie sieht es in faktualen Texten aus? Auch hier ist die Möglichkeit eines autodiegetischen *unreliable narrator* gegeben. Dennoch existiert, anders als bei fiktionalen Texten, eine außertextuelle Realität, welche diese Differenz zwischen den “wahren” Geschehnissen und der dem Leser verdächtig anmutenden Erzählung des *unreliable narrator* aufzulösen in der Lage wäre. Genau diese Spannung wird in Kaysens Text ausbuchstabiert. Einerseits gilt sie aufgrund ihres psychisch gestörten Persönlichkeitszustands, welchem sie zumindest während des Aufenthalts in McLean, also dem narrativ vermittelten Zeitraum der autobiographischen Erzählung, unterliegt, als unzuverlässiger Erzähler. Andererseits belegen die zahlreichen, reproduzierten Krankenhausdokumente eine aus der außertextuellen Realität stammende weitere Sichtweise der Geschehnisse.¹² Eben dieses Spannungsverhältnis macht den Text für den Leser so unterhaltsam. Im Folgenden soll

¹⁰ Vgl. Christoph Bode, *Der Roman*, Tübingen, Basel: A. Franke, 2005, 266.

¹¹ Bode, *Roman* 266.

¹² Nicht unerwähnt bleiben darf hierbei die Tatsache, dass Kaysen den Text aus einer größeren zeitlichen Distanz heraus erzählt, in welcher sie wieder ihrem Alltagsleben nachgeht. Diese Diskrepanz zwischen dem erlebenden und erzählenden Ich (also in Genettes Diktion zwischen dem *focalizer* und dem *narrator*) wird im Text jedoch, obwohl sie unbestreitbar vorhanden ist, versucht zu nivellieren durch einen recht lebensnahen Sprachduktus eines Mädchens im Teenager-Alter und einer vorgetäuschten Unmittelbarkeit der Wahrnehmung, die gerade an den Passagen psychotischer Schübe darüber hinwegzutäuschen versucht, dass zwischen der Wahrnehmung und der narrativen Vermittlung mehrere Jahrzehnte liegen.

gezeigt werden, wie in *Girl, Interrupted* diese Spannung zwischen Erzählung und Dokumentation eingesetzt wird.

Begonnen werden soll bei der bereits angeklungenen Frage nach dem Grund für die Einweisung Kaysens. Der Leser ahnt, dass nicht nur das Ausdrücken eines Pickels ausgereicht haben kann, um die jugendliche Kaysen stationär behandeln zu lassen. Die aktenkundlich vermerkte Geschichte von Suizidversuchen erscheint weitaus plausibler. Diese räumt Kaysen aber erst in einem späteren Kapitel ein, auch wenn dabei nur von einem einzigen Vorfall gesprochen wird. Ihren vorhergegangenen, nicht vollendeten Suizidversuch beschreibt Kaysen schließlich voller Selbstironie:

I had an inspiration once. I woke up one morning and I knew that today I had to swallow fifty aspirin. It was my task: my job for the day. I lined them up on my desk and took them one by one, counting. [...] I could have stopped, at ten, or at thirty. And I could have done what I did do, which was go onto the street and faint. Fifty aspirin is a lot of aspirin, but going onto the street and fainting is like putting the gun back in the drawer.¹³

An späterer Stelle kommt Kaysen in dem kurzen Kapitel "My Suicide" auf ihre versuchte Selbsttötung zurück, dieses Mal detaillierter. Diesen Moment der krisenhaften Zuspitzung ihrer Depression beschreibt Kaysen aus der Distanz wiederum voller Selbstironie und beinahe sarkastischer Abgeklärtheit. Über die Vorbereitung eines erfolgreich zu Ende geführten Suizids reflektiert sie:

A successful suicide demands good organization and a cool head, both of which are usually incompatible with the suicidal state of mind. It's important to cultivate detachment. One way to do this is to practice imagining yourself dead, or in the process of dying. If there is a window, you must imagine your body falling out of the window. If there's a knife, you must imagine the knife piercing your skin. If there's a train coming, you must imagine your torso flattened under its wheels. These exercises are necessary to achieving the proper distance.¹⁴

Trotz der Distanz einiger Jahrzehnte wirken diese Zeilen wie die Einlassungen eines Teenagers, der sich aufgrund seiner psychischen Störung der Tragweite seiner Handlungen nicht bewusst ist, sondern gefangen in seiner eigenen Welt seinen momentanen Status glorifiziert. Kaysen gelingt es dadurch, eine scheinbare Unmittelbarkeit der erzählten Ereignisse zu erschaffen und die circa dreißig Jahre zwischen den Erlebnissen und dem Erzählvorgang zu nivellieren.

Über die Motivation des Suizidversuchs scheint Kaysen lange Zeit reflektiert zu haben. Die Erklärung, sie habe den selbstzerstörerischen Teil ihrer Persönlichkeit hinter sich lassen wollen, klingt, als sei sie wohldurchdacht und in einer Vielzahl von therapeutischen Gesprächen erarbeitet worden. Diese Aufspaltung in mehrere

¹³ *Girl* 17.

¹⁴ *Girl* 36.

Persönlichkeitsmuster finden auch ihren Niederschlag in dem reproduzierten Dokument ihrer Einweisung in die McLean Klinik: mögliche Schizophrenie.

Actually, it was only part of myself I wanted to kill: the part that wanted to kill herself, that dragged me into the suicide debate and made every window, kitchen implement, and subway station a rehearsal for tragedy.

I didn't figure this out, though, until after I'd swallowed the fifty aspirin.¹⁵

Die Tatsache, dass Kaysen ihren damaligen Freund Johnny angerufen hatte, um ihn von ihrem Vorhaben zu unterrichten, rückt den Suizidversuch in ein anderes Licht, lässt ihn halbherzig erscheinen. Sie selbst räumt ein, einen peinlichen Fehler begangen zu haben. Den weiteren Verlauf des verhinderten Selbstmordes gibt Kaysen daraufhin ungewohnt selbstkritisch wieder:

As I walked the five blocks to the A&P I was gripped by humiliation and regret. I'd made a mistake and I was going to die because of it. Perhaps I even deserved to die because of it. I began to cry about my death. For a moment, I felt compassion for myself and all the unhappiness I contained. Then things started to blur and whiz. By the time I reached the store, the world had been reduced to a narrow, throbbing tunnel. I'd lost my peripheral vision, my ears were ringing, my pulse was pounding. The bloody chops and steaks straining against their plastic wrappings were the last things I saw clearly.¹⁶

Die Fakten, dass Kaysen sowohl ihren Freund benachrichtigt hatte, als auch, dass sie danach unter Menschen gegangen war, um den täglichen Einkauf zu erledigen, deuten darauf hin, dass der Wunsch zu leben und letztendlich gerettet zu werden, überwogen hat. Kaysen kommt durch, nachdem ihr in der Klinik der Magen ausgepumpt worden ist. Danach tritt ein Wohlgefühl ein, das ihrem Wunsch, den selbstzerstörerischen Teil ihres Selbst zu töten, recht zu geben scheint: "I felt good. I wasn't dead, yet something was dead. Perhaps I'd managed my peculiar objective of partial suicide. I was lighter, arier, than I'd been in years."¹⁷ Neben der vorgeblich reinigenden Kraft der partiellen Selbsttötung oder "self-abortion"¹⁸ bleibt ein Ekel vor Fleisch zurück, der Kaysen zur Vegetarierin machen wird.

Die bereits zu Beginn der Autobiographie aufgeworfene Frage nach dem Grund der Einweisung in die Klinik beschäftigt Kaysen den gesamten Text hindurch. Der Rezipient hat sich zu diesem Zeitpunkt bereits ein Bild zurechtgelegt. Auch die Autobiographin räumt nun ein, dass es sich bei der Ursache nicht, wie zu einem früheren Zeitpunkt der Autobiographie suggeriert, lediglich um das Ausdrücken des Pickels gehandelt haben kann. Kaysen modifiziert ihre vorherige Einschätzung: "It must have been more than a pimple. I didn't mention that I'd never seen that doctor before, that he decided to put

¹⁵ *Girl* 37.

¹⁶ *Girl* 37-8.

¹⁷ *Girl* 38.

¹⁸ *Girl* 39.

me away after only fifteen minutes. Twenty, maybe. What about me was so deranged that in less than half an hour a doctor would pack me off to the nuthouse?”¹⁹

Der Text kehrt immer wieder zu diesen entscheidenden Stunden des Übergangs von der “normalen” Alltagswelt einer heranwachsenden Frau in die der McLean Klinik zurück. Da Kaysen zu diesem Zeitpunkt bereits volljährig ist, weist sie sich durch die eigene Unterschrift selbst ein. Die Minuten vor der folgenschweren Unterschrift beschreibt Kaysen rückblickend als “waiting to sign my freedom away,”²⁰ wohl im Unklaren über die rechtlichen Konsequenzen ihres Handelns, auch wenn eine reproduzierte Notiz des McLean Hospitals ein anderes Bild zeichnet: “She signed this voluntary application fully realizing the nature of her act.”²¹

Nichtsdestoweniger lässt die Art und Weise ihrer stationären Aufnahme Kaysen keine Ruhe. In der Aufnahmebestätigung hieß es, der Arzt habe sie nach einer eingehenden, dreistündigen Untersuchung²² in die McLean Klinik eingewiesen. Kaysen weist auf den Widerspruch der eigenen Einschätzung und der des Doktors hin: “That doctor says he interviewed me for three hours. I say it was twenty minutes between my walking in the door and his deciding to send me to McLean. I might have spent another hour in his office while he called the hospital, called my parents, called the taxi. An hour and a half is the most I grant him.”²³

Somit steht das Wort eines Arztes gegen das einer ehemaligen Patientin einer psychiatrischen Klinik. Um das fatale Ungleichgewicht der Glaubwürdigkeit zu wenden, bezieht Kaysen sich wiederum auf ein Dokument ihrer Krankenakte, das den Zeitpunkt der Aufnahme in die Klinik auf 11.30 Uhr beziffert.²⁴ Daraufhin nimmt die Autobiographin eine penible Rekonstruktion des zeitlichen Ablaufes vor:

Subtracting the half hour waiting to be admitted and wading through bureaucracy takes us to eleven o'clock. Subtracting the half-hour taxi ride takes us to ten-thirty. Subtracting the hour I waited while the doctor made phone calls takes us to nine-thirty. Assuming my departure from home at eight o'clock for a nine o'clock appointment results in a half-hour interview.

There we are, between nine and nine-thirty. I won't quibble over ten minutes.

Now you believe me.²⁵

In diesem letzten Satz kommt die Motivation der minutiösen Authentifizierung durch den Rekurs auf die Krankenhausdokumente zum Ausdruck. Die Autobiographin versucht mit allen Mitteln, den Rezipienten von der Faktizität ihrer Ausführungen zu

¹⁹ *Girl* 39.

²⁰ *Girl* 40.

²¹ *Girl* 43.

²² Vgl. reproduziertes Dokument *Girl* 13.

²³ *Girl* 71.

²⁴ Vgl. reproduziertes Dokument in *Girl* 73.

²⁵ *Girl* 72.

überzeugen. Die Dauer der Untersuchung kann im Grunde nur deshalb von diesem enormen Interesse sein, als sie etwas über die vorgebliche Gründlichkeit der Anamnese aussagen soll. Je kürzer dieser Zeitraum, desto größer, so suggeriert zumindest Kaysen implizit, ist die Wahrscheinlichkeit einer Fehlentscheidung aufgrund mangelnder Sorgfalt. Die Autobiographin versucht immer wieder, den Eindruck zu erwecken, unrechtmäßig eingewiesen worden zu sein; und das trotz ihres eingestandenen Suizidversuchs. Die Dokumente dienen bei dieser akribischen Beweisführung über die Zeitspanne zwischen der Untersuchung und der Einweisung nicht nur als referentieller Verweis auf eine außertextuelle Welt. Sie fungieren darüber hinaus als objektive Bestätigung und Referenz einer psychisch kranken Autorin und unzuverlässigen Erzählerin – das betrifft zumindest den Zeitraum, über den sie in diesem Text schreibt – auf die Parallelwelt der psychisch Gesunden. Damit kommt diesen Referenzen gleichsam eine doppelte Funktionalität zu.

Dabei werden die beiden fraglichen Krankenhausdokumente gegeneinander ausgespielt. Wenn das eine sich bewahrheitet, kann das andere die zeitlichen Abläufe nicht korrekt wiedergegeben haben und umgekehrt. Dabei unterläuft Kaysen ein nicht aufzulösender Fehler, der das Misstrauen des Lesers erneut herausfordert. Ihre gesamte Argumentation ist auf die faktische Glaubwürdigkeit eines Dokuments gestützt, das ihre Ankunft in McLean auf 11.30 Uhr festlegt. Wenn aber das eine Dokument die historischen Tatsachen zeitlich falsch einordnet, kann dies nicht auch die Glaubwürdigkeit des anderen Dokuments in Frage stellen? Ist etwas *per se* wahr, wenn es in einem offiziellen Dokument festgehalten ist? Nach dieser Logik wäre die Frage nach der Untersuchungsdauer nie zu lösen. Ein unbehaglicher Zweifel überkommt den Leser, die Autobiographin wolle mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln beweisen, dass sie ohne ausreichende Untersuchung voreilig und damit unbegründet in die Klinik eingewiesen worden ist. Aber das gelingt ihr auf diese Art und Weise nicht. Der Rezipient stellt lediglich sowohl die Zuverlässigkeit der Dokumente als auch die der Erzählerin in noch stärkerem Maße in Frage.

Ihre Rezension in der *New York Times Book Review* beginnt Susan Cheever, indem sie eine Einweisung in eine psychiatrische Privatklinik als eine einfache Möglichkeit der Repressalie darstellt, die speziell Frauen widerfährt, die durch gesellschaftliche Widerspenstigkeit auffallen:

When women are angry at men, they call them heartless. When men are angry at women, they call them crazy. Sometimes it doesn't stop there. At times, in this country, troublesome women – whether their trouble is promiscuity, alcohol, depression or just

plain orneriness – have been confined to private mental institutions, where, their families hope, they will “get better.”²⁶

Diese Unterstellung der kalkulierten Diskriminierung von Frauen, die sich den gesellschaftlichen Normen nicht unterwerfen, wird auch von Kaysen immer wieder suggeriert. Cheever geht damit der Autobiographin auf den Leim, die eben dieses Stereotyp kultiviert.

Das tägliche Leben in der McLean Anstalt stellt Kaysen als absolut von der Außenwelt abgeschnitten dar. Stigmatisiert durch die psychischen Erkrankungen, werden die Patienten kaum besucht.

Die Isolation durch die Anstalt kann noch potenziert werden, wie Kaysen berichtet. Ein Raum der Anstalt, der “Seclusion Room,” dient dazu, diejenigen Patienten, die in einen Ausbruch von Aggressivität verfallen, von den anderen abzusondern; er fungiert also im Sinne einer doppelten Isolationsmöglichkeit. Kaysen und die anderen Patienten scheinen gleichwohl, zumindest in der retrospektiven Betrachtung, diesem Gefängnis eine ironisch komische Haltung entgegenzubringen:

The seclusion room was the size of the average suburban bathroom. Its only window was the chicken-wire-enforced one in the door that allowed people to look in and see what you were up to. You couldn't get up to much in there. The only thing in it was a bare mattress on the green linoleum floor. The walls were chipped, as though somebody had been at them with fingernails or teeth. The seclusion room was supposed to be soundproof. It wasn't.

You could pop into the seclusion room, shut the door, and yell for a while. When you were done you could open the door and leave. Yelling in the TV room or the hall was “acting out” and was not a good idea. But yelling in the seclusion room was fine.²⁷

Der Raum der absoluten Begrenzung bietet den Patienten ein absurdes Höchstmaß an Freiheit, all ihre sozial-unverträglichen Impulse auszuleben. Damit wird eine paradoxe Synthese der Gegensätze von Gefängnis und Freiheit hergestellt. Diese Thematik wird von Kaysen an anderer Stelle wieder aufgegriffen. Sie konstruiert eine positive Konnotation der totalen Abschirmung von der Außenwelt durch die Klinik, die einer Schutzfunktion der Patienten gleichkommt: “For many of us, the hospital was as much a refuge as it was a prison. Though we were cut off from the world and all the trouble we enjoyed stirring up out there, we were also cut off from the demands and expectations that had driven us crazy.”²⁸ Die Abwesenheit jeglicher Erwartungen und Forderungen führt zu einer ambivalenten Form der Freiheit – trotz des Gefangenseins in einer geschlossenen Station – wie Kaysen darlegt: “In a strange way we were free. We'd

²⁶ Susan Cheever, “A Designated Crazy,” *The New York Times Book Review* 20 June 1993: 1; 24-25, here 1.

²⁷ *Girl* 46.

²⁸ *Girl* 94.

reached the end of the line. We had nothing more to lose. Our privacy, our liberty, our dignity: All of this was gone and we were stripped down to the bare bones of our selves.”²⁹ Jeglicher Rechte beraubt, bietet die Klinik ein Refugium für die psychisch Kranken, die der Gesellschaft nicht gerecht werden und deshalb aus ihr entfernt worden sind.

Das sich unter der Klinik erstreckende System von Gängen und Tunneln, die die einzelnen Flügel des Krankenhauses miteinander verbinden, übt auf Kaysen eine unwiderstehliche Faszination aus und sie konstruiert anhand dieser Unterwelt der Klinik in ihrem Kapitel “The Shadow of the Real” eine implizite semiotische Kritik. Am Beispiel der Tunnel führt Kaysen die Eindimensionalität psychoanalytischer Lesarten vor. Als sie in einer Sitzung mit ihrem Therapeuten Melvin darauf zu sprechen kommt, prallen Kaysens philosophisch geprägtes und Melvins freudianisches Weltbild aufeinander, wie der Dialog in zugespitzter Form suggeriert:

“There are tunnels under this entire hospital. Everything is connected by tunnels. You could go in them and go anywhere. It’s warm and cozy and quiet.”

“A womb,” said Melvin.

“It’s not a womb,” I said.

“Yes.”

When Melvin said *Yes* without a questioning intonation, he meant *No*.

“It’s the opposite of a womb,” I said. “A womb doesn’t go anywhere.” I thought hard about how to explain the tunnels to Melvin. “The hospital is the womb, see. You can’t go anywhere, and it’s noisy, and you’re stuck. The tunnels are like a hospital without the bother.”³⁰

Außer der pathologisierten Topographie des weiblichen Körpers scheint die Psychoanalyse der Welt keine Erklärungsmuster liefern zu können. Kaysen reicht das nicht aus. Sie sucht nach einer passenderen Allegorie für das Faszinosum der Klinikunterwelt:

“Remember the shadows on the wall of the cave?”

“Yes.”

He didn’t remember them. “Plato said everything in the world is just the shadow of the real thing we can’t see. And the real thing isn’t like the shadow, it’s a kind of essence-thing, like a—“I couldn’t think what, for a minute. “Like a super-table.”

“Could you say more about that?”

The super-table hadn’t been a good example. “It’s like a neurosis,” I said. I was making this up. “Like when you’re angry, and that’s the real thing, and what shows is you’re afraid of dogs biting you. Because really what you want is to bite everybody. You know?”³¹

Kaysen setzt die Klinik mit Platons Höhle, die unterirdischen Gänge und Verzweigungen mit der essentiellen Welt der Ideen gleich.³² Wie tragfähig diese

²⁹ *Girl* 94.

³⁰ *Girl* 121-122.

³¹ *Girl* 122.

³² Vgl. *Girl* 121: “It’s like the essence of the hospital down here.”

Allegorisierung im Detail ist, mag dahingestellt bleiben. Interessant an diesem Dialog ist die vorgeführte Unfähigkeit des Psychoanalytikers, auf die Patientin einzugehen, welche ihrerseits durchaus versucht, Melvin ihre Gedanken in den ihm geläufigen psychiatrischen Diskurs zu übersetzen. Dieser ist jedoch selbst dann noch nicht in der Lage, auf sie angemessen zu reagieren, und damit wird deutlich, dass keinerlei Wirkung von dieser Form der Therapie zu erwarten sein kann. Melvins Reaktion auf Kaysens Ausführungen ist lediglich die Frage: “Why are you angry?”³³ Der psychoanalytische Diskurs ist selbstgenügsam und kreist ständig um sich selbst – der Patient dient lediglich als Statist oder Stichwortgeber.

An dieser Stelle sei eine kleine Randbemerkung erlaubt. Die Tunnel unter der McLean Klinik stellen eine mögliche Beziehung zu einem Intertext dar, der von einer Leidensgenossin verfasst worden ist, die ebenfalls einige Zeit in dieser Anstalt verbracht hat: Sylvia Plath.³⁴ Auch Plath beschreibt in ihrem bekannten autobiographischen Text *The Bell Jar* das System von Gängen und Tunneln, das sich durch die einzelnen Gebäude schlängelt:

[M]ysterious basement corridors [...] linked, in an elaborate network of tunnels and burrows, all the various buildings of the hospital. The walls were bright, white lavatory tile with bald bulbs set at intervals in the black ceiling. Stretchers and wheelchairs were beached here and there against the hissing, knocking pipes that ran and branched in an intricate nervous system along the glittering walls.³⁵

Der Bezug von *Girl, Interrupted* zu dem Text von Sylvia Plath scheint naheliegend, ähneln sie sich doch strukturell erheblich. Beide beschreiben den selbst erlebten Aufenthalt in derselben psychiatrischen Privatklinik. Auch die Krankheitsgeschichte von Kaysen ähnelt der von Sylvia Plath. Ein entscheidender Unterschied muss jedoch im Hinblick auf die Rezeptionssignale gemacht werden, die beide in unterschiedlicher Form setzen: Während Plath durch ihre starke Fiktionalisierung des Erlebten in Form eines autobiographischen Romans eine erhebliche Distanz zwischen der Heldin ihres Textes, Esther, und sich erschafft, stellt Kaysen die Identität durch eine Vielzahl an Dokumenten her und fordert damit vom Rezipienten eine referentielle Lesart ein. Der intertextuelle Zusammenhang zwischen den beiden Texten schwingt jedoch unterschwellig in der Rezeption mit.

Aber zurück zu *Girl, Interrupted*. Die weiterführende Aufgabe der psychiatrischen Klinik, ihre Patienten wieder auf ein Leben in der Gesellschaft vorzubereiten, nimmt diese, wie bereits angeklungen ist, in Form von unterschiedlichen Therapien wahr. Die den Patienten zugewiesenen Therapeuten spielen für Kaysen eine untergeordnete Rolle, da es

³³ *Girl* 122.

³⁴ Sylvia Plath, *The Bell Jar*, New York, Evanston, San Francisco et al.: Harper & Row, 1971.

³⁵ *Bell Jar* 239-240.

nicht in deren klar begrenzten Zuständigkeitsbereich fällt, die Verhältnisse in der Klinik mit ihr zu debattieren, und somit können sie auch nichts an ihrem Alltag direkt verändern, mit Ausnahme medikamentöser Sedierung:

The only power they had was the power to dope us up. Thorazine, Stelazine, Mellaril, Librium, Valium: the therapists' friends. The resident could put us on that stuff too, in an "acute" situation. Once we were on it, it was hard to get off. A bit like heroin, except it was the staff who got addicted to our taking it.³⁶

Die Medikation mit starken Psychopharmaka mildert oftmals freilich lediglich die Symptome und wird unterstützend zu anderen therapeutischen Maßnahmen eingesetzt. Fraglich ist des Weiteren, inwieweit die medikamentöse Sedierung der persönlichkeitsgestörten Erzählerin eine weitere Einschränkung ihrer narrativen Zuverlässigkeit zur Folge hat. Schärfer verordnete Drogen die Wahrnehmungsfähigkeit oder schränken sie diese sogar um ein Mehrfaches ein? Diese Frage stellt sich der Leser unweigerlich.

Von der eigentlichen Therapie berichtet Kaysen in ihrem amüsierten und abgeklärten Tonfall, so dass sich für den Rezipienten wiederum der Eindruck der Unmittelbarkeit des Erlebten ergibt, der nicht durch den Jahrzehnte späteren Erzählvorgang verzerrt oder eingefärbt zu sein scheint. So werden die Gesprächstherapien von der Autobiographin als ein besonders lächerlicher Vorgang, dem es sich nach Möglichkeit zu verweigern gilt, konterkariert. Sie fasst die täglichen Sitzungen folgendermaßen zusammen:

We had to hear a lot of talk in that place. Each of us saw three doctors a day: the ward doctor, the resident, and our own therapist. Mostly we had to hear ourselves talk to these doctors, but they did a fair amount of talking themselves. They had a special language: *regression, acting out, hostility, withdrawal, indulging in behaviour*. This last phrase could be attached to any activity and make it sound suspicious: *indulging in eating behaviour, talking behaviour, writing behaviour*. In the outside world people ate and talked and wrote, but nothing we did was simple.³⁷

Es wird in dem ironisch lapidaren Duktus erneut der Eindruck vermittelt, Kaysen befände sich unbegründeterweise in der Klinik. Die pubertären Scherze, die Kaysen in den Sitzungen mit der Stationsärztin treibt, lassen auf den ersten Blick ein Abwehrverhalten vermuten, das verständlich erscheint in Anbetracht der totalen Überwachung und faktischen Entrechtung der Patientinnen, denen es nicht einmal gestattet ist, alleine zu baden. Bei genauerer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass die Maßnahmen durchaus dem Wohl und der Sicherheit der Patienten dienen, wie ein unvermittelter Ausbruch auto-aggressiven Verhaltens bei Kaysen beweist. Um sich in

³⁶ *Girl* 87.

³⁷ *Girl* 83-4.

einem psychotischen Anfall selbst von der eigenen Menschlichkeit zu überzeugen, beginnt Kaysen ihre Knochen freizulegen:

I began scratching at the back of my hand. My plan was to get hold of a flap of skin and peel it away, just to have a look. I wanted to see that my hand was a normal human hand, with bones. My hand got red and white [...] but I couldn't get my skin to open up and let me in.

I put my hand in my mouth and chomped. Success! A bubble of blood came out near my last knuckle, where my incisor had pierced my skin.³⁸

Die daraufhin gereichte Medikation dient augenscheinlich nicht lediglich, wie Kaysen wenige Seiten zuvor suggeriert hatte, der Bequemlichkeit des Krankenhauspersonals, das mit sedierten Patienten leichter umgehen kann, sondern der Sicherheit der Patientin. Selbst aus der narrativen Retrospektive wirkt der Ausbruch wiederum relativ unmittelbar und durch eine spätere, gesunde Reflexion der Ereignisse unverfälscht. Die Autobiographin versucht, ein möglichst humorvolles Bild, das sie ironisch distanziert verzerrt, von ihrem Klinikaufenthalt zu zeichnen. Für den Leser entstehen durch Szenen wie die eben zitierte gleichwohl Brüche, in welchen sich der psychische Zustand der Patientin weniger erheiternd als vielmehr bedenklich selbstzerstörerisch präsentiert. Überdies steht der reproduzierte Vermerk des Krankenhauses, datiert auf den 24. August 1967, in einer *progress note* in seinem medizinischen Duktus in einem deutlichen Gegensatz zu Kaysens Erzählung des Ereignisses. In dem Diskurs des psychiatrischen Fachpersonals wird der Vorfall als *depersonalization* aufgenommen:

The patient suffered an episode of depersonalization on Saturday for about six hours at which time she felt that she wasn't a real person, nothing but skin. She talked about wanting to cut herself to see whether she would bleed to prove to herself that she was a real person. She mentioned she would like to see an X-ray of herself to see if she had any bones or anything inside. The precipitating event for this episode of depersonalization is still not clear.³⁹

Diese Passage lässt an Kaysens erzählerischer Zuverlässigkeit zweifeln, allerdings eher in Anbetracht ihrer Bewertung der Ereignisse. Die Opposition zwischen dem bedrohlichen psychischen Gesundheitszustand und der eigenen, betont heiteren Haltung gegenüber diesem zeigt sich desgleichen in Kaysens Gebaren gegenüber den Versuchen, ihren psychischen Störungen auf den Grund zu gehen und diese daraufhin zu therapieren. Kaysen vermittelt in ihrem Text wiederholt den Anschein amüsiertes Abgeklärter und spielt bewusst mit den Erwartungen des medizinischen Personals. Die existentielle Bedrohtheit der eigenen Person findet darin keinen Ausdruck. Vielmehr führt die Autobiographin aus dieser scheinbar über den Dingen stehenden Position die Prüderie

³⁸ *Girl* 102.

³⁹ *Girl* 105.

einer sie gesprächstherapeutisch behandelnden Ärztin aus den späten 1960er Jahren vor, die sie in einem nacherzählten Dialog⁴⁰ zuspitzt:

A representative conversation with Dr. Wick:

“Good morning. It has been decided that you were compulsively promiscuous. Would you like to tell me about that?”

“No.” This is the best of several bad responses, I’ve decided.⁴¹

Deutlich kommt die vorgebliche Überlegenheit der Patientin der Ärztin gegenüber zum Ausdruck, die gewissermaßen kindlich wirkt. Auf den Beginn der mutmaßlichen Affäre mit dem Englischlehrer angesprochen, reagiert die jugendliche Kaysen trotzig, wie folgender Dialog nahe legt:

“Um. Well. He drove me to New York.” That was when I realized he was interested. He brought along a wonderful vegetarian lunch for me. “But that wasn’t when it was.”

“What? When what was?”

“When we fucked.”

(Flush) “Go on.”

“We went to the Frick. I’d never been there. There was this Vermeer, see, this amazing painting of a girl having a music lesson – I just couldn’t believe how amazing it was –”

“So when did you – ah – when was it?” [...]

“Oh later, back home.” Suddenly I know what she wants. “I was at his house. We had poetry meetings at his house. And everybody had left, so we were just sitting there on the sofa alone. And he said, ‘Do you want to fuck?’”⁴²

Das Interesse der Psychiater scheint sich lediglich auf Kaysens Sexuelleben zu begrenzen. In den Diskurs der Therapie verpackt, wird im Intimleben der Patientin gestochert.⁴³ Das ständige Erröten der Ärztin deutet auf eine wenig professionelle Haltung ihrerseits hin, die ihre Objektivität in ein fragliches Licht rückt. Kaysen reagiert darauf, indem sie durch ihre plakativ explizite Sprache zu einem Gegenangriff übergeht.

⁴⁰ Kaysen ist sich der Tatsache, dass Dialoge immer vom Autobiographen erfunden werden, durchaus bewusst, auch wenn diese Erkenntnis für den Text keine Rolle für sie spielt, wie sie selbst in einem telefonischen Interview mit Nancy Sharkey (teilweise abgedruckt in Cheevers Rezension) eingesteht: “[A]t the risk of ruining my new reputation as a memoirist, I now confess it: I had to invent the dialogue. My argument is that it’s true even if it might not be the facts” (“A Designated Crazy” 24).

⁴¹ *Girl* 85

⁴² *Girl* 85.

⁴³ Michel Foucault befasst sich in seinem dreibändigen Werk *Sexualität und Wahrheit* dezidiert mit dem Zusammenhang von der Diskursivierung der Sexualität und den sich differenzierenden Wissenschaftszweigen der Medizin und Psychiatrie. Schon im 18. und 19. Jahrhundert ist, laut Foucault, ein Drang zur Pathologisierung zu vermerken:

“Man könnte [...] Brennpunkte nennen, die vom 18. oder 19. Jahrhundert an begonnen haben, Diskurse über den Sex hervorzubringen. Zunächst die Medizin, auf dem Weg über die ‚Geisteskrankheiten‘, dann die Psychiatrie, die zuerst in der ‚Ausschweifung‘, in der Onanie, in der Unbefriedigtheit und im ‚Betrug an der Natur‘ die Ätiologie der Geisteskrankheiten zu suchen beginnt, besonders aber von dem Augenblick an, wo sie die Gesamtheit der sexuellen Perversionen als ihr ureigenstes Gebiet anektiert” (Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen*, [*Sexualität und Wahrheit* vol. 1], Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1999, 43).

Eben diese Besessenheit des psychiatrischen Diskurses von der Sexualität wird in Kaysens Text immer wieder illustriert, v.a. wenn sie zum Symptom ihrer Krankheit erhoben wird. Die Prüderie der späten 60er Jahre steht in eklatantem Gegensatz zum gesprächstherapeutischen Zwang, Sexualität zu verbalisieren. Auch Foucault trägt dieser modernen Entwicklung Rechnung, wenn er schreibt: “Die modernen Gesellschaften zeichnen sich nicht dadurch aus, dass sie den Sex ins Dunkel verbannen, sondern dass sie unablässig von ihm sprechen und ihn als *das* Geheimnis geltend machen.” (Foucault 49)

Kaysens lapidarer Umgang mit ihrer im Raum stehenden Affäre darf indessen nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass es sich hierbei keineswegs um ein unbedeutendes Kavaliersdelikt handelt, das lediglich von der pruden Ärztin in den späten 60er Jahren ungerechtfertigterweise hinterfragt worden ist. Vielmehr stellt der Missbrauch von Schutzbefohlenen, denn darum geht es, ließen sich die Verdachtsmomente erhärten, damals wie heute einen Straftatbestand dar. Unklar bleibt jedoch, ob es sich bei Kaysens Aussagen gegenüber der Ärztin lediglich um eine gezielte Provokation von deren Schamgefühl handelt, mit der sie die in sie gesetzten Erwartungen erfüllt, oder ob wirklich ein Missbrauch stattgefunden hat. Diese Leerstelle könnte ein wichtiger Hinweis sein auf die traumatische Zeit vor Kaysens Einlieferung sowie der mögliche Auslöser ihrer Borderline-Persönlichkeitsstörung. Die Zuverlässigkeit von Kaysens Ausführungen der Ärztin gegenüber ist in zweierlei Hinsicht fraglich: Sie hat ein mögliches Motiv (Scham und Trotz) für eine falsche Angabe und ihr psychischer Zustand ist mehr als labil. Im Grunde sind damit zwei Voraussetzungen für eine *unreliable narration* zu konstatieren.

Der Leser wird in das Puzzlespiel hineingezogen. In dem soeben extensiv zitierten Textabschnitt gibt die Autobiographin dem Rezipienten mehrere versteckte Hinweise. Einerseits scheint sich der folgenschwere Ausflug nach New York *nach* ihrem Selbstmordversuch ereignet zu haben, wie das vegetarische Essen andeutet. Andererseits handelt es sich um einen ersten zu diesem Zeitpunkt noch verdeckten Fingerzeig auf den Titel des Textes, der, wie erst am Ende der Autobiographie enthüllt werden soll, aus einer verkürzten Form des Titels des Vermeer-Gemäldes gebildet worden ist: *Girl Interrupted at Her Music*.⁴⁴ Damit wird die Episode mit dem Lehrer in den Mittelpunkt des Textes gestellt und es wird eine zentrale Rolle seinerseits bezüglich des Klinikaufenthaltes suggeriert. Dadurch gibt der Text dem Leser bestimmte Rezeptionssignale, ohne den möglichen Missbrauch durch den Englischlehrer, welcher vermutlich mit dem Ausflug in die Galerie seinen Anfang genommen hat, auszusprechen. Der vom Leser vermutete Missbrauch bleibt als Leerstelle offen. Die Tatsache, dass die Form Kaysens psychischer Erkrankung, die Borderline-Persönlichkeitsstörung, oftmals durch sexuelle Übergriffe ausgelöst wird, gibt dieser Spekulation auf Leserseite weiteren Nährboden.⁴⁵

⁴⁴ Vgl. *Girl* 167.

⁴⁵ Cheever tut diese Affäre als Abenteuer voller jugendlichen Leichtsinns lapidar ab: “Susanna sensed that she might end up having an affair with the teacher, and of course she knew that might mean trouble. But she was young, heedless and unaware of the possible punishments – mental and physical – for misbehaving” (“A Designated Crazy”, 24). Dabei unterstellt sie wiederum, Kaysens erotischer Fehltritt hätte die Gesellschaft veranlasst, sie mit dem Klinikaufenthalt zu bestrafen. Damit eignet sie sich erneut unkritisch Kaysens Argumentation an, mehr oder weniger grundlos in psychiatrischer Behandlung

Das Gemälde fungiert gegen Ende des Textes, als Kaysen einen weiteren, Jahre später stattfindenden Besuch in der Galerie beschreibt, als ein Emblem ihrer eigenen Situation und wird zur Projektionsfläche der eigenen Befindlichkeiten im Moment der Rezeption: "She had changed a lot in sixteen years. She was no longer urgent. In fact, she was sad."⁴⁶ Beim Lesen des Titels stellt Kaysen identifikatorisch eine Parallele zu ihrem eigenen Leben her, den Stillstand des gewohnten Lebens in der Isolation der psychiatrischen Klinik: "Interrupted at her music: as my life had been, interrupted in the music of being seventeen, as her life had been, snatched and fixed on canvas: one moment made to stand still and to stand for all the other moments, whatever they would be or might have been. What life can recover from that?"⁴⁷

Der Text vollzieht einen weiteren Schritt hin zum Stillstand. Durch den autobiographischen Akt, welcher die Zeit in McLean textuell festhält, wird diese gleichsam in die Zeitlosigkeit des Kunstwerks enthoben, durch den Rezeptionsakt unendlich oft aktualisierbar gemacht. Dennoch hinkt der Vergleich mit dem Vermeer-Gemälde deutlich: handelt es sich bei ihm doch nicht um die Abbildung eines realen Moments, sondern um die künstlerische Überformung einer arrangierten Szenerie. Kaysens Text hingegen, selbst zwar auch künstlerisch überformt, fordert dagegen eine referentielle Lesart ein, allein schon durch die in die Autobiographie montierten Krankenhausdokumente. Dessen ungeachtet betont die Autobiographin die Subjektivität und Veränderlichkeit der Rezeption von Kunst und macht ihre Lesart des Gemäldes zum Spiegel ihrer Befindlichkeit. Dieses selbst-reflektive Element kann wiederum durchaus als bildlich für ihren autobiographischen Text verstanden werden, in dem es schließlich um die persönliche Aufarbeitung ihres psychischen Zustands in der vergangenen Zeitlosigkeit der Klinik geht.

Der Verlust der Zeit in der Abgeschlossenheit der Anstalt ist für die Autobiographin von besonderem Gewicht. In einem mehr oder weniger zeitlosen Zustand (lediglich durch die Datierungen der Krankenhausakten wird eine konkrete zeitliche Verortung gewährleistet) fristen die Patienten in der McLean Klinik ihr Dasein, in einer von der Gesellschaft abgesonderten Parallelwelt. Diese Monate bedeuten für Kaysen verlorene Zeit, die bei späteren Bewerbungen ein Loch in den Lebenslauf reißen und sich damit negativ auf den weiteren Werdegang auswirken. Zugespitzt wird diese Problematik der

gewesen zu sein aufgrund temporärer moralischer Normen, mit denen sie nicht konform gehen konnte. Kaysens Suizidversuch bleibt unerwähnt.

⁴⁶ *Girl* 167.

⁴⁷ *Girl* 167.

verloren gegangenen Zeit, als die Autobiographin für eine zahnärztliche Behandlung betäubt werden muss, damit ein entzündeter Weisheitszahn entfernt werden kann.

“Lean back and count to ten,” said the dentist. Before I got to four I was sitting up with a hole in my mouth.

“Where did it go?” I asked him.

He held up my tooth, huge, bloody, spiked, and wrinkled.

But I’d been asking about the time. I was ahead of myself. He’d dropped me into the future, and I didn’t know what had happened to the time in between. “How long did that take?” I asked.

“Oh, nothing,” he said. “In and out.” [...]

“It’s my time!” I yelled. “It’s my time and need to know how much it was.”⁴⁸

Die Besessenheit von der Idee der verlorenen Zeit ist an dieser Stelle besonders augenfällig, da der Eindruck verschärft wird, es handele sich um einen Gewaltakt, dem Kaysen wehrlos ausgesetzt ist, und zwar nicht nur im übertragenen Sinne, sondern buchstäblich körperlich. Zurück bleibt lediglich eine blutende Lücke. Die Szene erinnert unweigerlich an den Beginn der Autobiographie, als Kaysen akribisch genau die divergenten Angaben zur Zeitspanne der Untersuchung des überweisenden Arztes und ihrer Einlieferung in das McLean Krankenhaus rekonstruiert. Auch damals wurde ihr, nach eigenem Empfinden, Gewalt angetan und Teile ihrer Lebenszeit gingen in den unterschiedlichen Dokumenten verloren.

Das zahnmedizinische Thema ist für Kaysen im doppelten Sinne negativ besetzt. So wird ihr später nahegelegt, nach ihrer Entlassung eine Ausbildung zur Zahntechnikerin zu beginnen, wogegen sie sich vehement sträubt. Die angestrebte Schriftstellerkarriere wird von der für die zukünftige Integration zuständigen Sozialarbeiterin als wirklichkeitsfremdes Hirngespinnst abgetan.

“A writer,” I said, when my social worker asked me what I planned to do when I got out of the hospital. “I’m going to be a writer.”

“That’s a nice hobby, but how are you going to earn a living?”

My social worker and I did not like each other. I didn’t like her because she didn’t understand that this was *me*, and I was going to be a writer, I was not going to type term bills or sell au gratin bowls or do any other stupid things. She didn’t like me because I was arrogant and uncooperative and probably still crazy for insisting being a writer.⁴⁹

Die Absicht, Schriftstellerin zu werden, gesteht man einer psychisch labilen Person Ende der 1960er Jahre nicht als Lebensziel zu; diejenige, Ehe- und Hausfrau zu werden jedoch ohne Probleme, wie Kaysen kommentiert: “Luckily I got a marriage proposal and they let me out. In 1968, everybody could understand a marriage proposal.”⁵⁰ Die Ehe stellt sich für Kaysen als Ausweg aus der Klinik ebenso wie aus dem Dilemma der erzwungenen Berufswahl dar. Sie wählt den Weg aus einem Abhängigkeitsverhältnis in

⁴⁸ *Girl* 108-9.

⁴⁹ *Girl* 133.

⁵⁰ *Girl* 133.

ein neues. Für den Leser kommt die Verlobung überraschend, da alle Informationen zur Vorgeschichte dieser Beziehung von der Autobiographin zurückgehalten worden waren. In einem Rückblick schiebt Kaysen nun das Kennenlernen des für den Rezipienten gleichsam aus dem Nichts auftauchenden zukünftigen Ehemanns ein und springt dabei zum ersten Mal in dem Text für längere Zeit in einen Lebensabschnitt vor dem Klinikaufenthalt.

Christmas in Cambridge. The Harvard students from New York and Oregon had switched places with the Columbia and Reed students from Cambridge: vacation musical chairs.

The brother of my friend who was going to die a violent death – but we did not know that yet; his death was nearly two years in the future – took me to the movies, where I met my husband-to-be. Our marriage as well was two years in the future.⁵¹

Damit wird ein ungefährender zeitlicher Rahmen markiert. Die Nacht, in der die Autobiographin ihrem zukünftigen Mann zum ersten Mal begegnet und näher gekommen ist, muss einige Monate vor der Einweisung in die Klinik im April 1967 stattgefunden haben, also Weihnachten 1966. Die willentliche Selektivität von Kaysens Erzählung wird nun deutlich, wenn an dieser Stelle Ereignisse nachgereicht werden, die dem Rezipienten vorher vorenthalten worden sind. Das mag überraschen, hat sich doch beim Leser der Eindruck rückhaltloser Offenlegung der persönlichen Erlebnisse in der ereignislosen Zeit in der Klinik aufgebaut. Telefonate und Besuche des zukünftigen Ehemanns werden nun plötzlich im Nachhinein offenbar. Mit den Besuchen des Freundes genießt Kaysen weitere Freiheiten im ansonsten strikt reglementierten Klinikalltag: “Things were not as bad. I had a lot of privileges. We went to movies, we cooked dinner together in his apartment, we watched the body count for the day on the seven o’clock news. At eleven-thirty I’d call a taxi and go back to the hospital.”⁵² Kaysen nähert sich dem alltäglichen Leben, quasi als Freigängerin, langsam wieder an. Den Heiratsantrag, von dem der Rezipient schon seit dem vorherigen Kapitel Kenntnis hat, spart Kaysen wiederum elliptisch aus und beschreibt ihn selbst nicht unmittelbar, sondern die slapstickartige Situation, als sie ihren Stationsgenossinnen in McLean davon erzählt:

One September night I got back to the hospital early, before eleven. Lisa was sitting with Georgina in our room.

“I got a marriage proposal tonight,” I said.

“What did you say?” Georgina asked.

“I got a marriage proposal,” I said. The second time I said it, I was more surprised by it.

“To him,” said Georgina. “What did you say to him?”

“I said Yes,” I said.

“You wanna marry him?” Lisa asked.

⁵¹ *Girl* 134.

⁵² *Girl* 135.

“Sure,” I said. I wasn’t completely sure, though.⁵³

In dem kurzen Kapitel “Topography of the Future” fasst die Autobiographin summarisch ihre Beziehung zu ihrem Ehemann zusammen, von dem der Leser auch zu diesem Zeitpunkt nichts erfährt, außer der äußerlichen Charakteristik seines blonden Haars. Nicht einmal sein Name wird genannt. Das Kennenlernen, die Anrufe, der Antrag bis hin zum Ende der Ehe nehmen wenige Seiten ein und werden als Nebensächlichkeiten oberflächlich abgehandelt: “I needed to be alone, I felt. I wanted to be going on alone to my future,”⁵⁴ lautet Kaysens finales Fazit ihrer Ehe.

Anhand dieser Passagen dürfte eines der Hauptprobleme autobiographischer Texte deutlich geworden sein: Der Leser erfährt so viel vom Leben des Autobiographen, wie dieser zulässt. Die Selektion der Erlebnisse, die vorgenommen werden muss, will man eine bestimmte Zeitspanne in einen Erzähltext fassen, lässt immer nur ein unvollständiges Bild entstehen. Da sich der Leser jedoch durch die entwaffnende Offenheit der Autobiographin in persönlichen Momenten (wie beispielsweise der Autoaggression und Selbstverletzung) in einer Erwartungshaltung befindet und damit auch für den Rest des Textes einen ähnlichen Grad an Offenheit annimmt, wird er eiskalt von der Entdeckung Kaysens selektierter Narration überrascht. Es wird unvermittelt klar, dass sie als Autobiographin entscheidet, welches Ereignis wann erzählt wird, was wiederum die Konstruiertheit des gesamten Textgebildes offenbart. Retrospektiv mag der Rezipient auch das vormals Erzählte in einem veränderten Licht betrachten und sich fragen, welche substantiellen Erlebnisse darüber hinaus ausgespart worden sind.

Die zeitliche Ordnung des Textes, welcher sich ansonsten mehr oder weniger chronologisch auf die Zeitspanne im Krankenhaus bezieht, wird nicht nur durch diesen analeptischen Sprung durchbrochen, auch reflektierende Kapitel wie “Mind vs. Brain,” in welchem über die Psychiatrie und den psychoanalytischen Diskurs philosophiert wird, fallen aus der ansonsten dominierenden Erzählebene der reinen Ereignishaftigkeit heraus.

Nach dem Kapitel, das den Ausweg aus der Klinik durch die Ehe beschreibt, verlässt die Autobiographie die “Ereignisebene” der Vergangenheit und reflektiert ihren psychischen Gesundheitszustand. Dabei greift Kaysen wiederum auf einen referentiellen Text zurück, das *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, wie sie in einer Fußnote explizit kenntlich macht. Kaysen entnimmt dem wissenschaftlichen Text ein gesamtes Kapitel, “Borderline Personality Disorder,” um die von den Ärzten gestellte Diagnose fachlich

⁵³ *Girl* 136.

⁵⁴ *Girl* 136.

korrekt zu erklären und inhaltlich auszufüllen.⁵⁵ Das darauffolgende Kapitel “My Diagnosis” leistet dann die Korrelation des wissenschaftlichen Textes mit Kaysens eigenem, konkreten Fall, oder wie sie schreibt: “All I can do is give the particulars: an annotated diagnosis.”⁵⁶ Das bewerkstelligt sie, indem sie einzelne Symptome aus dem Handbuchttext herausgreift und wörtlich zitiert, um sie zu ihrem eigenen Krankheitsbild in Beziehung zu setzen. Diese Passagen, die sich nicht mehr auf der zeitlichen Ebene der vergangenen Ereignisse in der Klinik, sondern vielmehr auf der der späteren Rekonstruktion mit einer zeitlichen Distanz mehrerer Jahrzehnte abspielen, wirken vom gesamten Sprachduktus etwas gereifter. Kaysen vermittelt dennoch erneut den Eindruck einer Erzählunmittelbarkeit, als würde sie laut aus dem psychiatrischen Handbuch vorlesen und sich gleichzeitig ihre ersten spontanen Gedanken dazu machen. Diese Technik vermischt den abstrakten psychiatrischen Diskurs, exakt markiert durch Anführungszeichen und Kaysens persönliche Anmerkungen:

“[U]ncertainty about several life issues, such as self-image, sexual orientation, long-term goals or career choice, types of friends or lovers to have...“ I relish that last phrase. Its awkwardness (the “to have” seems superfluous) gives it substance and heft. I still have that uncertainty. Is this the type of friend or lover I want to have? I ask myself every time I meet someone new. Charming but shallow; good-hearted but a bit conventional; too handsome for his own good; fascinating but probably unreliable; and so forth.⁵⁷

Oder auch an anderer Stelle:

“[I]nstability of self-image, interpersonal relationships, and mood...uncertainty about ...long-term goals or career choice...” Isn’t this a good description of adolescence? Moody, fickle, faddish, insecure: in short: impossible.
“[S]elf-mutilating behaviour (e.g., wrist-scratching)...” I’ve skipped forward a bit. This is the one that caught me by surprise as I sat on the floor of the bookstore reading my diagnosis. Wrist-scratching! I thought I’d invented it. Wrist-banging, to be precise.⁵⁸

Die Unsicherheiten und Instabilität der eigenen Persönlichkeit können zwar als typische Symptome der Pubertät und des Erwachsenwerdens gedeutet werden, wie Kaysen es selbst auch tut, nicht jedoch das autoaggressive Verhalten, das sie einräumen muss. Das macht es dem Rezipienten schwer, die Persönlichkeitsstörung als reine Modeerscheinung im psychiatrischen Diskurs abzutun, wie es ein behandelnder Psychiater und Kaysen getan haben: “Though to quote my post-Melvin psychiatrist: ‘It’s what they call people

⁵⁵ Hierbei stellt sich ein methodologisches Problem. Kaysen versucht, nach eigenen Angaben, ihrer damaligen Diagnose auf den Grund zu gehen und zu rekonstruieren, was die Ärzte wirklich von ihr gedacht haben. Nun greift sie aber auf ein psychiatrisches Handbuch zurück, welches circa 30 Jahre später entstanden ist und mitnichten den Wissensstand der Psychiatrie der 60er Jahre widerspiegelt. Die damals gestellte Diagnose der Borderline-Persönlichkeitsstörung wird durch Kaysen somit nicht mit der Symptomatik, die damals zugrunde gelegt worden ist, erklärt, sondern mit der revidierten Form der 90er Jahre. Aus dieser methodologischen Nachlässigkeit ergeben sich für den Rezipienten Brüche, wenn Kaysen zwar immer wieder die temporäre Gültigkeit bestimmter psychiatrischer Diagnosen postuliert, sich selbst jedoch dadurch dieser historisierenden Sichtweise entzieht.

⁵⁶ *Girl* 150.

⁵⁷ *Girl* 150-1.

⁵⁸ *Girl* 152.

whose lifestyles bother them.”⁵⁹ Die Pathologisierung bestimmter Verhaltensweisen zu bestimmten Zeiten⁶⁰ scheint jedoch für Kaysen einen Hoffnungsschimmer darzustellen, der ihr Mut macht, zu einem späteren Zeitpunkt nicht mehr als krankhaft eingestuft zu werden:

When I went to the corner bookstore to look up my diagnosis in the *Manual*, it occurred to me that I might not find it in there anymore. They do get rid of things – homosexuality, for instance. Until recently, quite a few of my friends would have found themselves documented in that book along with me. Well, they got out of the book and I didn't. Maybe in another twenty-five years I won't be in there either.⁶¹

Die vorgebliche Promiskuität, welche in den prüden amerikanischen 60er Jahren noch als krankhaft eingestuft worden ist, dürfte in der heutigen Zeit das Stigma der Pathologisierung überwunden haben, ebenso wie “social contrariness”⁶². Fraglich bleibt jedoch, ob die *Borderline*-Persönlichkeitsstörung mit der Entlassung Kaysens wirklich überwunden ist oder ob sie sich nur wirtschaftlichen Notwendigkeiten⁶³ oder der sich anbahnenden Eheschließung beugt. Die Autobiographin scheint selbst daran zu zweifeln, denn sie vermerkt ironisch zu ihrer endgültigen Entlassung am 3. Januar 1969:

I can honestly say that my misery has been transformed into common unhappiness, so by Freud's definition I have achieved mental health. And my discharge sheet, at line 41, Outcome with Regard to Mental Disorder, reads “Recovered.”
Recovered. Had my personality crossed over the border, whatever and wherever it was, to resume life within the confines of the normal?⁶⁴

Die Einschätzung, was als gesund und was als pathologisch eingestuft wird, bleibt im Text eine Gratwanderung. Die *Borderline*-Persönlichkeitsstörung ist darüber hinaus geschlechtsspezifisch auffällig, da sie in der Mehrzahl der Fälle bei Frauen diagnostiziert wird. Kaysen sieht darin eine Diskriminierung begründet, die in erster Linie auf die sexuelle Doppelmoral zurückzuführen ist.

Many disorders, judging by the hospital population, were more commonly diagnosed in women. Take, for example, “compulsive promiscuity.”
How many girls do you think a seventeen-year-old boy would have to screw to earn the label “compulsively promiscuous”? Three? No, not enough. Six? Doubtful. Ten? That

⁵⁹ *Girl* 151.

⁶⁰ Sowie beispielsweise Elaine Showalter die Hysterie als typisches Krankheitsbild von Frauen um die Jahrhundertwende und die Schizophrenie als symptomatisch für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts in ihrer Untersuchung *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture 1830-1980* einstuft, versucht auch Kaysen ihre *Borderline*-Persönlichkeitsstörung als ein Symptom ihrer sich in einem Umbruch befindlichen Zeit voller Generationskonflikte abzutun (vgl. Elaine Showalter, *The Female Malady: Women, Madness and the English Culture 1830-1980*, New York: Pantheon Books, 1985).

⁶¹ *Girl* 152.

⁶² Vgl. *Girl* 154.

⁶³ An anderer Stelle hat Kaysen bemerkt, dass die Dauer des Aufenthalts in der teureren Privatklinik in einem direkten Verhältnis zur Zahlungsmoral der Familienangehörigen steht: “If our families stopped paying, we stopped staying and were put naked into a world we didn't know how to live in anymore.” (*Girl* 95)

⁶⁴ *Girl* 154.

sounds more likely. Probably in the fifteen-to-twenty range, would be my guess – if they ever put that label on boys, which I don't recall their doing.⁶⁵

Was für junge Frauen als pathologisches Sexualverhalten galt, konnte für junge Männer trotz gleicher Symptomatik im Bereich des Normalen liegen. In ungleich höherem Maß werden auch die im Lehrbuch genannten selbstzerstörerischen Verhaltensweisen, die als typisch für diese Form der Persönlichkeitsstörung benannt werden, weiblich konnotiert: Einkaufsexzesse, Ladendiebstahl und Essstörungen.⁶⁶ Nur eine Verhaltensauffälligkeit wird als eher männlich konnotiert in den Katalog aufgenommen, nämlich rücksichtsloses Fahren. Die Neigung zum Drogenmissbrauch kann als *gender*-unspezifisch sowohl Frauen als auch Männern zugeschrieben werden. Kaysen unterstellt damit implizit, dass Ärzte, oder die gesamte psychiatrische Berufsgruppe, dazu neigen, Frauen eher zu pathologisieren, als Männer. Inwieweit diese Einschätzung auf die damalige Situation zutreffend ist, mag dahingestellt bleiben, wird auto-aggressives Verhalten doch tatsächlich häufiger an Frauen als an Männern beobachtet werden, die ihrerseits mehr dazu neigen, ihre Aggressionen an die Außenwelt abzugeben. Somit steht wiederum der Vorwurf im Raum, ungerecht behandelt worden zu sein und zu Unrecht die eineinhalb Jahre in der McLean Klinik verbracht zu haben. Selbst gegen Ende des Textes versucht Kaysen, die Grenzen zwischen psychischer Gesundheit und krankhafter Persönlichkeitsstörung neu zu verhandeln und die angeführten Symptome als diskriminierend zu schwächen und damit zu widerlegen. Einen weiteren Aspekt ihrer Krankheitsgeschichte kann sie nichtsdestotrotz nicht bagatellisieren: die Tendenz von *Borderline*-Patienten, ihrem Leben frühzeitig durch Suizid ein Ende zu setzen. Der Tod ist dagegen unverrückbar die letzte Konsequenz, und auch Kaysen muss eingestehen, dass sie noch einmal davongekommen ist, anders als ihre Stationsgenossin Daisy, die sich nach ihrer Entlassung das Leben nahm. "Then there is the question of 'premature death' from suicide. Luckily, I avoided it, but I thought about suicide a lot. I'd think about it and make myself sad over my premature death, and then I'd feel better. The idea of suicide worked on me like a purgative or a cathartic."⁶⁷ Der Suizidversuch wurde damals nicht vollendet. Auch die Tatsache, dass Kaysen keinen weiteren Versuch unternommen hat, sondern sich damit begnügte, diverse Selbstmordphantasien im Geiste durchzuspielen, die auf ihre Psyche eine Art reinigende Wirkung ausgeübt zu haben scheinen, lässt den Schluss zu, dass die Behandlung in der McLean Klinik durchaus einen

⁶⁵ *Girl* 157-8.

⁶⁶ Vgl. *Girl* 158.

⁶⁷ *Girl* 158.

positiven Effekt hatte, auch wenn Kaysen selbst zu diesem Zeitpunkt noch versucht, ihre Erkrankung zu relativieren:

Maybe I was just flirting with madness the way I flirted with my teachers and my classmates. I wasn't convinced I was crazy, though I feared I was. Some people say that having any conscious opinion on the matter is a mark of sanity, but I'm not sure that's true. I still think about it. I'll always have to think about it.⁶⁸

Die unsichtbare Grenze zwischen psychischer Erkrankung und Gesundheit wird ständig neu verhandelt und immer wieder in Frage gestellt. Die Autobiographin kann bis zum Ende des Textes ihre Erkrankung nicht völlig eingestehen, wohl nicht zuletzt aufgrund der gesellschaftlichen Stigmatisierung, die damit einhergeht.

Die abschließenden zwei Kapitel geben eine kurze Übersicht über das Leben nach der Klinik und berichten über Kaysens Begegnungen mit früheren Stationsgefährtinnen, welche eine mehr oder weniger bürgerliche Existenz angenommen haben, ohne jedoch den Eindruck zu erwecken, dort wirklich erfolgreich integriert worden zu sein. So lebt Lisa als alleinerziehende Mutter in Brooklyn, Georgina in einer ärmlichen Farm in Colorado. Kaysen hingegen hatte für sich entschieden, keine Kinder haben zu wollen, und lebt 16 Jahre nach ihrer Entlassung in einer nicht vollständig glücklichen Beziehung, offensichtlich noch immer geplagt von psychologischen Problemen, wie der tränenreiche Ausbruch in der Frick Gallery nahe legt.

Versucht man nun, Kaysens *Girl, Interrupted* anhand des oben entwickelten Modells zu kategorisieren, sieht man sich mit der Frage konfrontiert, inwieweit Kaysen Fiktionalität hat einfließen lassen. Problematisch könnten sich in erster Linie ihre psychische Erkrankung und die Unzuverlässigkeit ihrer Erzählung auf den Wirklichkeitsgehalt der Autobiographie auswirken. Die Monate in der psychiatrischen Klinik können immer nur durch die Wahrnehmung Kaysens eingefärbt erzählt werden. Die Subjektivität der retrospektiv konstruierten textuellen Narration ist grundsätzlich ein generisches Problem autobiographischer Texte. Doch muss in Kaysens Fall die diagnostizierte Persönlichkeitsstörung als Hinweis darauf betrachtet werden, dass ihre Realitätsreferenzen nicht im Einklang mit den historischen Fakten stehen können? Dagegen spricht, dass Kaysen von Anfang an ihre psychische Krankheit in den Vordergrund des Textes stellt und damit ein Bild ihrer damaligen Befindlichkeit entwirft. Die eingefügten Dokumente der Klinik bilden einen objektiven Rahmen, der gelegentlich Kaysens Glaubwürdigkeit stützt. Ähnlich funktionalisiert Kaysen den Intertext eines psychologischen Lehrbuchs, den sie als eigenes Kapitel in ihren Text

⁶⁸ *Girl* 158-9.

einbaut, um anhand dessen eine wissenschaftliche Erklärung ihres damaligen Zustandes zu liefern und, wie bereits gezeigt, diesen wissenschaftlichen Intertext mit ihren eigenen Kommentaren in einem weiteren Kapitel zu versehen, um ihre eigene Position zu dieser Diagnose deutlich zu machen. Damit sind die Referenzen auf Intertexte klar dem wissenschaftlichen Diskurs entlehnt, nicht primär der Fiktion, die sich in erster Linie in Sylvia Plaths *Bell Jar* erschöpft. Auch die reproduzierten Krankenhausakten können als Bezüge zum psychiatrischen Diskurs der späten 60er Jahre, wie zur außertextuellen Realität gewertet werden.

Gemäß der Vielzahl der Belege der Krankenhauswirklichkeit in Form der einmontierten Unterlagen, welche sich weitgehend mit Kaysens Ausführungen decken, gewinnt der Text insgesamt für den Rezipienten an Glaubwürdigkeit, selbst wenn manchmal eine Abweichung festzustellen ist, die Kaysen als *unreliable narrator* charakterisieren. Das führt insgesamt zu einer hohen Deckungsgleichheit zwischen den erzählten Fakten und dem historiographischen Wissen – Kaysen hatte ja niemals die Ereignisse geleugnet, lediglich wich ihre Bewertung in der Erzählung von derjenigen des medizinischen Personals und damit der Dokumente ab – ohne dass direkte kontrafaktische Realitätsreferenzen augenfällig würden. Brüche entstehen für den Rezipienten durch die divergierende Bewertung der Fakten, nicht durch die Existenz der Fakten an sich. Die Tendenz zur Bagatellisierung, die Kaysen ihrer Persönlichkeitsstörung entgegenbringt, geht nicht so weit, Fakten zu leugnen; lediglich auf der Ebene der subjektiven Bewertung weichen Kaysens Ausführungen passagenweise vom historiographischen Wissen in Form der Krankenhausdokumente für den Rezipienten ab.

Fiktionalität spielt in Kaysens Text in erster Linie in der Verfremdung beteiligter Personen aus datenschutzrechtlichen Gründen eine Rolle. Bezüge zu fiktionalen Texten sind, außer zu *The Bell Jar*, nicht augenfällig. Der titelgebende Rekurs auf das Gemälde Vermeers kann als Referenz zu einem anderen Kunstwerk betrachtet werden. Doch speziell die Art der Darstellung lässt auf einen gewissen Grad der Fiktionalisierung schließen, wenn sie beispielsweise Dialoge nachkonstruiert, um Situationen szenisch darzustellen oder zuzuspitzen.⁶⁹ Die Überformung wird dadurch augenscheinlich. Auch das Mittel der Ellipse wendet die Autobiographin an, um ein Überraschungsmoment zu schaffen, in dem sie plötzlich einen Verlobten gleichsam aus dem Ärmel zaubert, den sie im Verlauf des Textes gezielt ausgespart hatte.

Wie bereits gezeigt worden ist, steht in Kaysens Autobiographie in erster Linie die zu erzählende Geschichte der Monate in der McLean Klinik im Zentrum des Interesses,

⁶⁹ Vgl. beispielsweise den extensiv zitierten Dialog über Kaysens Beziehung zu ihrem Englischlehrer.

nicht die Ebene späterer Rekonstruktion. Infolgedessen wird der Eindruck eines eher ereignishaften, innerhalb des gesteckten Zeitrahmens zumeist chronologischen Geschehens erweckt, selbst wenn die Zeitentobenheit des Klinikalltags oftmals nur durch die Datierungen in den reproduzierten Krankenhausunterlagen zeitlich verortbar bleibt. Die Kohärenz der Erzählung leidet in manchen Passagen etwas durch Kaysens psychische Erkrankung, dennoch kann man davon ausgehen, dass eine teleologische Handlungsführung, sofern sie darin besteht, aus der McLean Anstalt als geheilt entlassen zu werden, durchaus vorhanden ist.

Wie vordem mehrfach darauf hingewiesen, kann in Kaysens Autobiographie eine deutliche Dominanz der Ebene der Figuren und Geschehnisse konstatiert werden. Der Akzent liegt dementsprechend bei *Girl, Interrupted* eindeutig auf der Primär- und Erlebnisillusion sowie auf der Geschehens-, Situations- und Figurenillusion. Insgesamt kann also Kaysens autobiographischer Text anhand des oben erarbeiteten, an Nünning angelehnten Schemas zur Klassifizierung der unterschiedlichen Grade an (Meta)Fiktionalität als realistische Autobiographie beschrieben werden.

VI. Nabokovs Reise auf dem *magic carpet*

Die Autobiographie des Weltbürgers Vladimir Nabokov (1899-1977), der es vor allem durch seinen Roman *Lolita* zu weltweitem Erfolg gebracht hat, soll als nächster Text Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit sein. Nabokovs 1967 erschienene Autobiographie *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*¹ kann als einflussreicher Beitrag zur Autobiographik des 20. Jahrhunderts verstanden werden. Sie deckt, wie der Verfasser in seinem Vorwort akribisch genau festlegt, die 37-jährige Zeitspanne zwischen August 1903 und Mai 1940 ab. Den historiographischen Objektivitätsanspruch seiner Autobiographie relativiert Nabokov hingegen bereits in seinem Vorwort, wenn er von der Reaktion seiner Verwandten auf den Text anlässlich einiger Familienfeiern berichtet:

At these family reunions, *Speak, Memory* was judged. Details of date and circumstance were checked, and it was found that in many cases I had erred, or had not examined deeply enough an obscure but fathomable recollection. Certain matters were dismissed by my advisers as legends or rumors or, if genuine, were proven to be related to events or periods other than those to which frail memory had attached them.²

Die möglichen historisch nicht verifizierbaren Abweichungen des Textes von der im Familiengedächtnis erinnerten Vergangenheit, die durch die Funktionsweise des Gedächtnisses hervorgerufen werden, können als gattungsimmanente Problematik der Autobiographie verstanden werden, da bei der autobiographischen Rekonstruktion der eigenen Vergangenheit stets Probleme der subjektiven Einfärbung auftreten können. An den Anfang seiner Autobiographie gestellt, markiert Nabokov jedoch frühzeitig sein ausgeprägtes Bewusstsein hinsichtlich der Zuverlässigkeit von Erinnerungen. Seine familiäre Kooperation im Verifizierungsprozess familiengeschichtlicher Daten wirkt für Nabokov als eine Art Authentifizierungsmittel, welches für die Wahrhaftigkeit seiner autobiographischen Ausführungen bürgen soll. Die nicht mehr nachvollziehbaren oder belegbaren Geschehnisse wurden, nach Angaben des Autors, aus der finalen Version des Textes getilgt: "What I still have not been able to rework through want of specific documentation, I have now preferred to delete for the sake of *over-all truth* [Hervorhebung CH]."³ Der Anspruch der Wahrhaftigkeit, den Nabokov hier an seinen Text heranträgt, mag erstaunen.

Der in 15 Kapitel unterteilte Text stellt bereits zu einem frühen Stadium seine Prämissen dar: Nabokovs Ziel ist es nicht so sehr, dem biographischen Schema folgend eine

¹ Im Folgenden wird aus folgender Ausgabe zitiert: Vladimir Nabokov, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, New York: Vintage Books, 1989. *Speak, Memory* ist eine Neubearbeitung des 1951 erschienenen *Conclusive Evidence*.

² *Speak, Memory* 14.

³ *Speak, Memory* 14.

möglichst chronologische und detaillierte Beschreibung der Ereignisse seines Lebens wiederzugeben, sondern er charakterisiert seine Vorgehensweise als assoziativ, auf die Entwicklung einzelner Motive fokussiert. Dementsprechend sind auch die einzelnen Kapitel der Autobiographie organisiert, wie auch John Burt Foster Jr. diese topisch-chronologische Ordnung⁴ beschreibt. Jedes Kapitel widmet sich einem speziellen Thema, wie der Passion des Autobiographen für Schmetterlinge, dem Verhältnis zu bestimmten Familienmitgliedern, den Tutoren der Jugendzeit oder auch dem ersten Gedicht. Nabokov exemplifiziert diesen Aspekt der sowohl chronologisch als auch motivisch organisierten autobiographischen Textgestalt anhand seiner Erinnerungen an General Kuropatkin, einen Freund der Familie, der bei seinem ersten Treffen mit dem jungen Vladimir Nabokov einen Trick mit Streichhölzern zum Besten gab. Kurz darauf wurde er zum obersten Befehlshaber im russisch-japanischen Krieg ernannt und Nabokov sollte ihn – bis zu einem zufälligen Zusammentreffen – für einen Zeitraum von 15 Jahren nicht mehr sehen. Im Zentrum der Beziehung zwischen den Nabokovs und Kuropatkin stehen auch bei dem erneuten Treffen die Streichhölzer:

[W]hen at a certain point of my father's flight from Bolshevik-held St. Petersburg to southern Russia he was accosted while crossing a bridge, by an old man who looked like a gray-bearded peasant in his sheepskin coat. He asked my father for a light. The next moment each recognized the other. I hope old Kuropatkin, in his rustic disguise, managed to evade Soviet imprisonment.⁵

Diese Koinzidenz des Streichholzmotivs ist für Nabokov von besonderem Interesse – auch im Hinblick auf die Strukturierung seiner Autobiographie. Er führt hierzu aus:

What pleases me is the evolution of the match theme: those magic ones he had shown me had been trifled with and mislaid, and his armies had also vanished, and everything had fallen through, like my toy trains that, in the winter of 1904-05, in Wiesbaden, I tried to run over the frozen puddles in the grounds of the Hotel Oranien. The following of such thematic designs through one's life should be, I think, the true purpose of autobiography.⁶

Den Sinn autobiographischer Selbstrekonstruktion definiert Nabokov also als das Nachvollziehen thematischer Designs. Das darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass *Speak, Memory* dennoch auch nach chronologischen Gesichtspunkten aufgebaut ist:

Yet despite these temporal dislocations, the overall development from chapter to chapter is ultimately linear. For example, if we disregard the most daring chronological leaps, chapter 4 describes Nabokov's encounters with English culture from 1903 to 1908, chapter 5 his Swiss governess from 1905 to 1912, chapter 6 his peak experience as a butterfly collector from 1906 to 1910, chapter 7 his trip to France and boyhood love for the French girl Colette in 1909. The progression from the second half of chapter 10

⁴ Vgl. John Burt Foster Jr., *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*, Princeton: Princeton UP, 1993, 180.

⁵ *Speak, Memory* 27.

⁶ *Speak, Memory* 27.

to chapter 13 is even clearer, for in 1914, moves to his love for Tamara from 1915 to 1919, and ends with the years of exile at Cambridge University from 1919 to 1922.⁷

Dieser kunstvolle Aufbau, der einerseits an der Chronologie, andererseits aber offensichtlich an rekurrenten Motiven orientiert ist, wird im Folgenden anhand einiger herausragender Beispiele gezeigt werden. Eines der thematischen Designs besteht sicherlich in Nabokovs Vorstellung von Zeit bzw. dem Entkommen in die Zeitlosigkeit.⁸ Dieses gilt es einerseits in der Entwicklung eines eigenen Entwurfes subjektiver Zeiterfahrung zu verwirklichen, andererseits im Projekt des autobiographischen Schreibens an sich, das durch den Erinnerungsprozess die Vergangenheit reaktiviert und, überformt durch das spätere reflexive Bewusstsein des Autors, diese in die Gegenwart überträgt, so dass sie für zukünftige Leser immer neu aktualisierbar wird. Auch Brian Boyd stellt in seinem biographischen Band über Nabokovs Jahre in Amerika⁹ das Streben nach dem Triumph des künstlerischen Geistes über die Zeitlichkeit aller Materie heraus: “*Speak, Memory* aims not to record spontaneous, unguarded time but to show the mind triumphing over time, as far as it can, and to intimate something beyond human time.”¹⁰

Der viel zitierte Ausspruch Nabokovs “I do not believe in time”¹¹ scheint auf den ersten Blick paradox zu sein, versucht er doch eine für das menschliche Leben essentielle Dimension zu leugnen. Von einer anderen Perspektive betrachtet könnte dies gleichwohl eine Absage an die mechanistische Zeitauffassung früherer Jahrhunderte darstellen, welche durch Einsteins Allgemeine und Spezielle Relativitätstheorie¹² zu Beginn des 20. Jahrhunderts bereits durch die Physik erfolgt ist und das Bewusstsein der Relativität der Zeit diskursübergreifend verankert hat. Nabokov entwickelt in seiner Autobiographie *Speak, Memory* seine eigene Vorstellung von Zeiterfahrung, welche im Folgenden kurz skizziert werden soll.¹³

⁷ Foster 180.

⁸ Michael Wood beschreibt diesen Prozess folgendermaßen: “The dominant posture in *Speak, Memory* is not disbelief in time and not simple submission to it. Nor is it, although Nabokov himself makes a number of rhetorical waves in this direction, a rebellion against time.” (Michael Wood, *The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction*, Princeton: Princeton UP, 1994, 84). Dieser Meinung kann jedoch nicht zugestimmt werden, finden sich doch nachweislich Versuche, der Zeit zu entkommen, allein schon durch die Versprachlichung des eigenen Lebens, welche über den Tod hinaus dem Autor eine Stimme verleiht.

⁹ Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton: Princeton UP, 1991.

¹⁰ Boyd 152.

¹¹ *Speak, Memory* 139.

¹² Es gibt einige Hinweise auf die Rezeption durch Nabokov in *Speak, Memory*, so beispielsweise die Idee des gekrümmten Universums und der relativen Zeit, ebenso wie die Schwerkraft (vgl. *Speak, Memory*, 226, 296-297 etc.), welche immer wieder anklingen.

¹³ Andere interessante Aspekte von Nabokovs eigener Autobiographie müssen leider in dieser Arbeit außen vor bleiben; auch die Konzeption der spiralförmigen Zeit, welche Nabokov in Anlehnung an Hegels triadisches Modell von These, Antithese und Synthese entwickelt (vgl. *Speak, Memory* 275-6) und welche v.a. Anderson aufgreift, soll zwar nicht unerwähnt bleiben, jedoch aufgrund mangelnder Relevanz für den zu untersuchenden Text ausgeklammert werden.

Für Nabokov spielt die Zeit insofern eine gewichtige Rolle, als das subjektive Zeitempfinden seiner Ansicht nach eng verbunden ist mit der Entwicklung von Individualität; das Gedächtnis dient als Speicher persönlicher Erfahrungen, respektive persönlicher Zeit:

In the autobiographical *Speak, Memory*, [...] Nabokov posits that an awareness of time is both the origin of consciousness in primitive man and the source of a sense of personal identity in the individual. Furthermore, memory, the storehouse of personal time, is the enchanted garden of an individual's most exalted existence into which he escapes the mortal facts of chance and death.¹⁴

Die Zeit an sich wird in *Speak, Memory* immer wieder beschrieben als Gefängnis ohne Ausweg: “[T]he prison of time is spherical and without exits.”¹⁵

Die Bewusstwerdung des Menschen ist für Nabokov verbunden mit der Bewusstwerdung der Zeit. So führt er aus: “[T]he beginning of reflexive consciousness in the brain of our remotest ancestor must surely have coincided with the dawning of the sense of time.”¹⁶

Das “reflexive Bewusstsein” wird verstanden als eine Form der Selbstreflexivität, in welcher sich der Mensch seiner eigenen Reflexionsvorgänge bewusst wird. Über die eigene Erfahrung ganz persönlicher identitätsstiftender Bewusstwerdung berichtet Nabokov:

I felt myself plunged abruptly into a radiant and mobile medium that was none other than the pure element of time. One shared it – just as excited bathers share shining seawater – with creatures that were not oneself but that were joined to one by time's common flow, an environment quite different from the spatial world, which not only man but apes and butterflies can perceive.¹⁷

Das Kontinuum der Zeit wird losgelöst von dem räumlichen Kontinuum empfunden, geteilt mit anderen Individuen. Diese Form des Bewusstseins unterscheidet seiner Ansicht nach den Menschen vom Tier, eröffnet also eine ontologische Differenz. Schriftsteller und Künstler vermögen die Zeit zu transzendieren, sie auszudehnen und, wie Nabokov seinem Anagramm Vivian Bloodmark in den Mund legt, eine Synchronität der Ereignisse zu erzeugen: “Vivian Bloodmark, a philosophical friend of mine, in later years, used to say that while the scientist sees everything that happens in one point of space, the poet feels everything that happens in one point of time.”¹⁸

¹⁴ Anderson 361.

¹⁵ *Speak, Memory* 20.

¹⁶ *Speak, Memory* 21.

¹⁷ *Speak, Memory* 21-2.

¹⁸ *Speak, Memory* 218.

Diese künstlerische Fähigkeit wird als “cosmic synchronization”¹⁹ bezeichnet. Denneler deutet Nabokovs Prinzip der *cosmic synchronization* als die Souveränität des Dichters über Erinnerung und Imagination, analog zu der freien Verfügung über die Buchstaben.²⁰

Auch Alexandrov betont die außerordentliche Bedeutung der Idee der *cosmic synchronization* bei Nabokov, welche paradigmatisch in vielen seiner russischen und englischen Romane wirkt.²¹ Er argumentiert, dass diese Form künstlerischer Synchronisation ein typisch fiktionales Mittel darstellt:

Although Nabokov calls *Speak, Memory* “strictly autobiographic,” he utilizes devices in it that one normally associates with works of fiction. Their most general characteristic is oblique, rather than direct communication with the reader, and, as a result, they require an effort to be apprehended and understood. Nabokov’s primary method of achieving obliqueness is to apply the structure of cosmic synchronization to his narrative form: to present several major themes and subjects not in continuous narrative passages, as one might expect from a straightforward memoir, but in fragments embedded in different contexts, which not only separates the pieces one from another, but camouflages their true import as well.²²

Nabokov bedient sich in seiner Autobiographie schriftstellerischer Mittel, welche eine Textchronologie immer wieder unterlaufen: Er geht mehr oder weniger assoziativ in dem Nachzeichnen thematischer Designs seines Lebens vor, reißt sie damit aber auch aus ihrer angestammten biographischen Chronologie heraus und stellt sie in einen neuen Kontext. Die chronologische Linearität der Narration wird dadurch zeitweise aufgehoben. Demgemäß generiert der Autobiograph Sinn und Bedeutung dieser Ereignisse oder thematisch wiederkehrender Motive.

Für sein Verständnis von Zeit findet Nabokov ein Bild, welches leitmotivisch in *Speak, Memory* oftmals aufscheint:

The spiral is a spiritualized circle. In the spiral form, the circle, uncoiled, unwound, has ceased to be vicious; it has been set free. I thought this up when I was a schoolboy, and I also discovered that Hegel’s triadic series (so popular in old Russia) expressed merely the essential spirality of all things in their relation to time. [...] A coloured spiral in a small ball of glass, this is how I see my own life. The twenty years I spent in my native Russia (1899-1919) take care of the thetic arc. Twenty-one years of voluntary exile in England, Germany and France (1919-1940) supply the obvious antithesis. The period spent in my adopted country (1940-1960) forms a synthesis – and a new thesis.²³

¹⁹ *Speak, Memory* 218.

²⁰ Vgl. Iris Denneler, *Von Namen und Dingen: Erkundungen zur Rolle des Ich in der Literatur am Beispiel von Ingeborg Bachmann, Peter Bichsel, Max Frisch, Gottfried Keller, Heinrich von Kleist, Arthur Schnitzler, Frank Wedekind, Vladimir Nabokov und W.G. Sebald*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2001, 120.

²¹ Alexandrov entwickelt den Gedanken weiter anhand von Epiphanie-Erlebnissen, welche in Zusammenhang mit dem *Prelude* oder *The Portrait of the Artist as a Young Man* und der *Recherche* gebracht werden können (vgl. Vladimir E. Alexandrov, *Nabokov’s Otherworld*, Princeton, Princeton UP, 1991, 27-9).

²² Alexandrov 46.

²³ *Speak, Memory* 275.

Die Spirale verbindet einerseits Nabokovs Idee des Gefangenseins in der Zeit, andererseits setzt sie, anders als der stets gleichförmige Kreis, eine gewisse Bewegung und damit auch eine Entwicklung voraus.²⁴

The spiral is thus a form that reconciles repetitions with change through time: repetitions are implied by the fact that whorls follow each other even as they describe new arcs, and time is symbolized by the imaginary axis around which the whorls are arranged. Nabokov's image of a glass ball containing a coloured spiral of course evokes a child's marble. But it also recalls the (deceptive) idea of time as a spherical prison he introduces at the beginning of *Speak, Memory*.²⁵

Die Spirale der Zeit, gefangen in einer Murmel aus Glas als Bild für Nabokovs eigenen Lebensweg, blitzt in seiner Autobiographie immer wieder auf, so beispielsweise in einer Erinnerung eines Abschieds von seiner ersten Kindheitsliebe, Colette, am Ende eines Frankreichurlaubs:

The leaves mingle in my memory with the leather of her shoes and gloves, and there was, I remember, some detail in her attire (perhaps a ribbon on her Scottish cap, or the pattern of her stockings) that reminded me then of the rainbow spiral in a glass marble. I still seem to be holding that wisp of iridescence, not knowing exactly where to fit it, while she runs with her hoop ever faster around me and finally dissolves among the slender shadows cast on the gravelled path by the interlaced arches of its low looped fence.²⁶

Die kleine Glaskugel mit der regenbogenfarbenen Spirale, welche für Nabokov ein Bild seines eigenen Lebens darstellt, wird mit dem Abschied von Colette assoziiert und damit wird dieser Moment der Erinnerung subtil als bedeutsamer Punkt in Nabokovs Leben markiert. John Burt Foster Jr. führt zu den Anklängen an Proust, die in dieser erinnerten Szene zum Tragen kommen, aus:

In chapter 7, part of which deals with his childish love for the French girl Colette, Nabokov refers to Proust in a [...] general way. Though the episode is highly individualized, it is set at a French seaside resort and in a park in Paris, both of which recall Proustian scenes of awakening love – the Balbec where Marcel meets Albertine and the park in the Champs-Élysées where he plays with Gilberte. In this context, Nabokov's final uncertainty about the rainbow spiral in the marble appears to have cultural as well as autobiographical implications. As an image of repetition with a bonus, it reflects back on the intertextual recycling and personal adaptation of material associated with Colette, including *Carmen*, and early cinema, and tourist-trade souvenirs along with Proust.²⁷

Diese von Foster vorgenommene interpretatorische Verbindung der allgemeinen Thematik einer aufblühenden Liebe mit der Metapher der Spirale als Bild der Wiederkehr und der dennoch vollzogenen Weiterentwicklung im Kontext der

²⁴ Vgl. hierzu auch Hyde zur Metapher der Spirale: "[T]he same themes keep coming round but each time on a different level (so there is never mere recurrence). The power of metaphor relates one such gyre to another, maybe miles away in time and space" (G.M. Hyde, *Vladimir Nabokov: America's Russian Novelist*, London: Marion Boyars, 1977, 25).

²⁵ Alexandrov 39-40.

²⁶ *Speak, Memory* 152.

²⁷ Foster 205.

postulierten Intertextualität der vertextlichten Erinnerung mag bestechen, zumal sie Nabokovs Sinn für komplexe Textkonstruktionen Tribut zollt. Dennoch bleibt die Darlegung der Proust'schen Anlehnung sehr generell gehalten und vertieft intertextuelle Referenzen nicht weiter, wodurch mehr als eine oberflächliche Rekurrenz häufiger Motive nicht festgehalten werden kann und die Argumentation somit nicht restlos zu überzeugen vermag.

Die Affinität Nabokovs zur Thematik der Zeit lässt sich auch in anderen Aspekten verfolgen. So rekurriert er beispielsweise auf das von Wordsworth geprägte romantische Konstrukt der *spots of time* für emphatisch gesteigerte Momente des Lebens und der Rekonstruktion desselben in der Textform der Autobiographie. Nabokov beschreibt den emphatisch überhöhten Zustand der empfundenen *timelessness* folgendermaßen, um die bereits zitierte Passage weiterzuführen:

I confess I do not believe in time. I like to fold my magic carpet, after use, in such a way as to superimpose one part of the pattern upon another. And the highest enjoyment of timelessness – in a landscape selected at random – is when I stand among rare butterflies and their food plants. This is ecstasy, and behind the ecstasy is something else, which is hard to explain. It is like a momentary vacuum into which rushes all that I love. A sense of oneness with sun and stone.²⁸

Der Zustand von Glück wird in einer Loslösung von der Synchronität der Zeit erlebt und Nabokov evoziert ein Einheitsgefühl, welches das Individuum mit der es umgebenden Natur verschmelzen lässt. Die hier eingesetzte Metapher des *magic carpet* wird auch in anderen Texten Nabokovs gerne aufgegriffen. Sie versinnbildlicht Nabokovs Umgang mit der Zeit, die in der narrativen Struktur immer wieder neu arrangiert wird, erinnerte Momente miteinander in Verbindung bringt, um neue Muster und immer neue Kombinationen hervorzuzaubern.²⁹

In diese Ekstase mischt sich eine Art von transzendierender Kraft: die Liebe, wie bereits an der eben zitierten Passage deutlich wird. Besonders die Liebe zu seiner Frau Vera und seinem Sohn bringt Nabokov mit einer universellen Ausdehnung der Zeit und der Wahrnehmung in Verbindung:

Whenever I start thinking of my love for a person, I am in the habit of immediately drawing radii from my love – from my heart, from the tender nucleus of a personal matter – to monstrously remote points of the universe. Something impels me to measure the consciousness of my love against such unimaginable and incalculable things as the behaviour of nebulae (whose very remoteness seems a form of insanity), the dreadful pitfalls of eternity, the unknowledgeable beyond the unknown, the helplessness, the cold, the sickening involutions and interpenetrations of space and time.³⁰

²⁸ *Speak, Memory* 139.

²⁹ Vgl. auch Foster 185.

³⁰ *Speak, Memory* 296.

Die Liebe, die, wie eben beschrieben, in ihrer Unendlichkeit Raum und Zeit überwindet, muss, da sie nur in Relation zu einer vergänglichen Lebensform existieren kann und somit deren Sterblichkeit unterworfen ist, entgrenzt werden, also vom "Gefängnis" der Zeitlichkeit befreit werden: "I have to have all space and all time participate in my emotion, in my mortal love, so that the edge of its mortality is taken off, thus helping me to fight the utter degradation, ridicule, and horror of having developed an infinity of sensation and thought within a finite existence."³¹ Die Unendlichkeit der Liebe wird auch durch den Prozess der Verschriftlichung und künstlerischen Überformung der Sterblichkeit durch Transformation in Literatur bzw. Kunst generell enthoben. Dieses Prinzip findet sich nicht nur in Nabokovs Autobiographie *Speak, Memory*, sondern auch in der fiktionalen Autobiographie Humberts in *Lolita*, welcher bestrebt ist, seine Liebe zu Lolita durch sein Schreiben ebenfalls der Zeit zu entreißen und sie in die Unsterblichkeit zu überführen. Dieser scheinbar zutiefst persönliche Ausdruck überbordender Gefühle kann, so schreibt die in der russischen Literatur feste Autorin und Bekannte Nabokovs, Zinaida Schachowskoy, in ihrer einsichtsreichen Biographie, durchaus intertextuell auf ein literarisches Vorbild zurückgeführt werden:

In "Krieg und Frieden" war das, was Andrej Bolkonski, diesen stolzen und ungläubigen Mann, bei Nataschas Gesang glücklich und traurig zugleich machte, "der erschreckende Gegensatz zwischen etwas unendlich Großem und Unbegrenztem, das in seinem Innern lebte, und etwas Beengtem und Körperlichem, das er selbst war."³²

Dieser unmarkierte intertextuelle Rekurs ist problematisch, da er Nabokovs tiefste Gefühle seiner Familie gegenüber im Zeichen eines zwar gut getarnten, aber dennoch identifizierbaren literarischen Zitats als Pose enttarnt. Die überschwängliche Emotionalität des zu vornehmem *understatement* neigenden Autors wird damit im schlimmsten Falle als bitterer Sarkasmus und im besten als geschicktes Unterlaufen des oft praktizierten autobiographischen Seelenstriptease, der den Voyeurismus des Lesepublikums bedient, gelesen.

Festzuhalten bleibt, dass Nabokov auf einen relativen Zeitbegriff rekurriert. Das Konzept der Zeitlosigkeit kann dazu dienen, künstlerisches Empfinden zu transzendieren und die intensive menschliche Grunderfahrung der Liebe kosmisch zu überhöhen. Ein weiterer Aspekt der Zeit-Entgrenzung ist die Idee der empfundenen Verlangsamung in emotional außergewöhnlich intensiven Momenten. So werden beispielsweise Erinnerungsinhalte folgendermaßen von Nabokov als reflektierendem

³¹ *Speak, Memory* 297.

³² Zinaida Schachowskoy, *Auf den Spuren Nabokovs*, trans. Richard Müller, Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein, 1981, 126.

Erzähler wahrgenommen: “[T]hey now drift with a slow-motioned slouch across the remotest backdrop of memory.”³³

Besonders prägend dürfte sich der Einfluss der Mutter³⁴ ausgewirkt haben, welche durch ihr Vorlesen den Sohn mit Literatur in Berührung gebracht und durch ihre Intonation und rhythmische Gestaltung des oral vermittelten Geschehens sein Bewusstsein von Verlangsamung in der Fiktion an außerordentlich intensiven (in diesem Fall spannenden) Passagen geformt hat.

As she came to a particularly dramatic passage, where the hero was about to encounter some strange, perhaps fatal danger, her voice would slow down, her words would be spaced portentously, and before turning the page she would place upon it her hand, with its familiar pigeon-blood ruby and diamond ring.³⁵

Diese Vorstellung eines emotional involvierenden Geschehens in zeitlicher Verlangsamung wird nicht nur in literarischer Hinsicht realisiert, sondern auch hinsichtlich der Erfahrung der Liebe, hier für Nabokovs Frau und Sohn in Momenten, “[w]hen that slow-motion, silent explosion of love takes place in me.”³⁶

Die Geschwindigkeit der Erfahrung von Raum und Zeit kann im Gegenzug auch erhöht werden, wodurch insbesondere die Jugend ergriffen wird, die den Rausch der Geschwindigkeit (nicht nur in der Achterbahn, sondern auch im Zug) genießt:

Rapid growth, quantum-quick thought, the roller coaster of the circular system – all forms of vitality are forms of velocity, and no wonder a growing child desires to out-Nature Nature by filling a minimum stretch of time with a maximum of spatial enjoyment. Innermost in man is the spiritual pleasure derivable from the possibilities of outtugging and outrunning gravity, of overcoming or re-enacting the earth’s pull.³⁷

Die Geschwindigkeit und das Außer-Kraft-Setzen der Gravitation ist ein weiterer Versuch, die Dimensionen, welchen der Mensch unterworfen ist, zu überwinden. Vitalität und Geschwindigkeit werden gleichgesetzt; dementsprechend bleibt dieses Vergnügen jungen Menschen vorbehalten, die die Zeit noch nicht retardieren müssen, um dem Tod, der ewigen Zeitlosigkeit, zu entgehen, um ihn für kurze Zeit

³³ *Speak, Memory* 80.

³⁴ Die Mutter macht Nabokov beispielsweise auch indirekt verantwortlich für seine Affinität zur Transzendenz. So berichtet er: “Her intense and pure religiousness took the form of her having equal faith in the existence of another world and in the impossibility of comprehending it in terms of earthly life. All one could do was to glimpse, amid the haze” (*Speak, Memory* 39). Die Verwendung von *haze* in diesem Zusammenhang kann auch in Beziehung gebracht werden zu *Lolita*, welche ebenfalls das unfassbare Phantasma bleibt. Die Rolle der Mutter für die Entwicklung von Nabokov darf jedoch auch nicht überbewertet werden, bedenkt man seine Abneigung gegen die Psychoanalyse Freuds und die damit verbundenen Implikationen der Mutter-Sohn Beziehung. Somit könnte es sich bei den besprochenen Passagen auch um ein Spiel mit den Rezeptionserwartungen der Leser handeln.

³⁵ *Speak, Memory* 81. Zur besonderen emblematischen Bedeutung von Juwelen bei Nabokov vgl. Foster 31-3.

³⁶ *Speak, Memory* 297.

³⁷ *Speak, Memory* 301.

aufzuschieben.³⁸ Diese eben zitierte Passage spielt, wenngleich sie wenig Beachtung gefunden hat, eine signifikante Rolle im Verständnis der Idee der Dehnung der Zeit. So ist die Geschwindigkeit, welcher die Jugend frönt, eindeutig konnotiert mit Vitalität, die auch konkret körperlich rückzubeziehen ist durch das “circular system.” Das Anhalten der Zeit wird im Rückschluss darauf mit einer neuen Bedeutungsschicht versehen: dem nahenden Tod, welcher einerseits ebenfalls die Zeitlosigkeit bedeutet (vgl. bereits den ersten Satz von *Speak, Memory*: “[O]ur existence is but a brief crack of light between two eternities of darkness”³⁹), aber durch ein Festhalten vergangener Augenblicke andererseits aufgeschoben werden soll, ebenso wie durch die Stimme jenseits des Grabes, durch welche der Autobiograph sich an sein Publikum wendet (man denke an de Man).

In der Autobiographie ist das sich erinnernde Bewusstsein von besonderem Interesse, da es den Erzählprozess initiiert und den Bogen von der Gegenwart in die Vergangenheit schlägt, somit die Zeit überwindet. Der Prozess des Sich-Erinnerns setzt für Nabokov nicht nur ein chronologisches, sondern ein paradigmatisches Bewusstsein voraus, das synchronisierend wirkt.⁴⁰ Nabokov beschwört die idealisierte Kindheit wieder herauf – ebenfalls ein häufig anzutreffender *topos* autobiographischer Texte – wodurch der unausweichliche Tod suspendiert werden soll:

A sense of security, of well-being, of summer warmth pervades my memory. That robust reality makes a ghost of the present. The mirror brims with brightness; a bumblebee has entered the room and bumps against the ceiling. Everything is as it should be, nothing will ever change, nobody will ever die.⁴¹

Mittels dieser Referenz an eine mythisch evozierte Kindheitserinnerung wird dem Wunsch nach Unsterblichkeit Ausdruck verliehen, der in der Realität nicht realisierbar wäre, wohl aber im Reich der Literatur und Kunst. Der Akt des Sich-Erinnerns überbrückt die bereits vergangene Zeit und stellt den Zustand der suggerierten Zeitlosigkeit wieder her. Im Medium der Schrift wird dieser Moment des Glücks fixiert und damit für immer in dieser Form festgeschrieben, “nothing will ever change.”⁴²

Einer der Leitgedanken, welche in Nabokovs Texten wiederholt aufzufinden sind, ist die Faszination für die Natur, die phantastische Täuschungen hervorbringt und sich erst auf den zweiten Blick dem Betrachter als das darstellt, was sie wirklich ist. Mimikry beschäftigt den Schmetterlingsforscher Nabokov und prägt nicht nur seine

³⁸ Anders argumentiert Alexandrov (Alexandrov 49), welcher diese Sucht nach Geschwindigkeit in jungen Menschen als psychophysisches Korrelat interpretiert, in welchem das Innenleben mit der äußeren Welt in Verbindung gebracht werden soll. Zeit ist somit nur eine Projektion.

³⁹ *Speak, Memory* 19. Anders interpretiert Alexandrov diesen Anfang – als *deceptive* (Alexandrov 23-4).

⁴⁰ Ähnlich auch Denneler 127. Sie bezieht sich auf *Ada or Ardor*.

⁴¹ *Speak, Memory* 77.

⁴² *Speak, Memory* 77.

naturwissenschaftlichen Forschungen, sondern im Sinne einer Ästhetik auch sein künstlerisches Schaffen:

The mysteries of mimicry had a special attraction for me. Its phenomena showed an artistic perfection usually associated with man-wrought things. Consider the imitation of oozing poison by bubblelike macules on a wing (complete with pseudo-refraction) or by glossy yellow knobs on a chrysalis (“don’t eat me – I have already been squashed, sampled and rejected”). Consider the tricks of an acrobatic caterpillar (of the Lobster Moth) which in infancy looks like bird’s dung, but after molting develops scabbly hymenopteroid appendages and baroque characteristics, allowing the extraordinary fellow to play two parts at once (like the actor in Oriental shows who *becomes* a pair of intertwined wrestlers): that of a writhing larva and that of a big ant seemingly harrowing it. [...] “Natural selection,” in the Darwinian sense, could not explain the miraculous coincidence of imitative aspect and imitative behaviour, nor could one appeal to the theory of “the struggle for life” when a protective device was carried to a point of mimetic subtlety, exuberance, and luxury far in excess of a predator’s power of appreciation. I discovered in nature the nonutilitarian delights that I sought in art. Both were a form of magic, both were a game of intricate enchantment and deception.⁴³

Das Spiel der Natur, voller Verzauberung und Täuschung, welches für Nabokov nicht auf den Aspekt der Nützlichkeit reduzierbar ist, dient ihm gleichsam als Bild für seine Kunst. Auch sie entpuppt sich oftmals auf den zweiten Blick als etwas anderes, als der erste Blick noch nahe gelegt hätte, wie beispielsweise Nabokovs artistisches intertextuelles Spiel mit dem Leser verdeutlichen kann. Glaubt man zunächst, es mit einer authentischen Beschreibung zu tun zu haben, bedient sich Nabokov stattdessen beispielsweise aus dem Reich der Literatur, aus dem Werk Sternes. Eines der belustigendsten Beispiele ist sicherlich folgende unschuldig daherkommende Betrachtung des Autobiographen bezüglich bestimmter familienimmanenter Gesichtszüge:

In tenacious old families certain facial characteristics keep recurring as indicants and maker’s marks. The Nabokov nose (e.g. my grandfather’s) is of the Russian type with a soft round upturned tip and a gentle inslope in profile; the Korff nose (e.g. mine) is a handsome Germanic organ with a boldly boned bridge and a slightly tilted, distinctly grooved, fleshy end.⁴⁴

Der literarisch gebildete Leser sieht darin eine nicht ganz so unschuldige intertextuelle Referenz zu Sternes *Tristram Shandy*. Nach einer langen Ausführung zu der Bedeutung der männlichen Nase kann man in einer der berühmtesten Passagen des Romans lesen:

Fair and softly, gentle reader! – where is thy fancy carrying thee? – If there is truth in man, by my great grandfather’s nose, I mean the external organ of smelling, or that part of man which stands prominent in his face, – and which painters say, in good jolly noses and well-proportioned faces, should comprehend a full third, – that is, measuring downwards from the setting of the hair.⁴⁵

⁴³ *Speak, Memory* 124-5.

⁴⁴ *Speak, Memory* 53.

⁴⁵ Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, ed. Melvin New, Joan New, intr. Christopher Ricks, London: Penguin, 2003, 199.

Durch diese wiederholten Beteuerungen, es handele sich *wirklich* nur um Nasen, wird der Leser in seinem schlüpfrigen Verdacht bestärkt, es könne sich doch um einen anderen Körperteil handeln. Nabokov macht also einen intertextuellen Scherz, wenn er über die Nabokov-Nase räsoniert. Da diese Referenz unmarkiert erfolgt, gehen diese unterhaltsamen Aspekte diversen Lesern verloren, beziehungsweise sie erkennen die durch den Intertext vorgenommene Fiktionalisierung nicht. Nabokov bedient sich damit seines ästhetischen Vorbilds, der Mimikry, indem erst auf den zweiten Blick die wahre Natur der Passage deutlich wird. Er eröffnet ein Spiel mit dem Leser, der stets hin- und hergerissen wird zwischen der Rezeption eines referentiellen oder fiktionalisierten Textes.

Für Nabokov sind diese Momente des Erkennens der Täuschung aufs Engste verbunden mit der Nachahmung geistiger Geburt:

It occurs to me that the closest reproduction of the mind's birth obtainable is the stab of wonder that accompanies the precise moment when, gazing at a tangle of twigs and leaves, one suddenly realizes that what had seemed a natural component of that tangle is a marvelously disguised insect or bird.⁴⁶

Somit kann Nabokovs schriftstellerisches Schaffen dahingehend interpretiert werden, dass durch sein Spiel mit dem Leser und dessen Leseerwartungen durch teilweise unmarkierte Intertextualität eine Vorlage für einen Akt geistiger Bewusstwerdung beim Rezipienten geschaffen werden soll, welchen jener nur im Lektüreakt zu aktualisieren habe.

Das Verhältnis von Leben und Fiktion wird von Nabokov auch anderweitig thematisiert. Nabokov beschreibt die Auswirkungen seiner Überführung der eigenen Vergangenheit in die Fiktion im Sinne eines Entfremdungsprozesses:

I have often noticed that after I had bestowed on the characters of my novels some treasured item of my past, it would pine away in the artificial world where I had so abruptly placed it. Although it lingered on in my mind, its personal warmth, its retrospective appeal had gone and, presently, it became more closely identified with my novel than with my former self, where it had seemed to be safe from the intrusion of the artist. Houses have crumbled in my memory as soundlessly as they did in the mute films of yore, and the portrait of my French governess, whom I once lent to a boy in one of my books, is fading fast, now that it is engulfed in the description of a childhood entirely unrelated to my own. The man in me revolts against the fictionist.⁴⁷

Durch die Verwendung eigener Erfahrungen für fiktionale Texte wird in dem sich erinnernden Bewusstsein Nabokovs Leben und Fiktion miteinander vermischt. Die künstlerische Überformung des Romanciers lässt reale Personen hinter ihren fiktionalen Gegenparts verschwinden und die Grenzen zwischen "Realität" und Fiktion werden

⁴⁶ *Speak, Memory* 298.

⁴⁷ *Speak, Memory* 95.

verwischt. Doch nicht alle Erinnerungen eignen sich zur Ästhetisierung und damit für die Ewigkeit, wie Nabokov bezüglich seiner früheren Gouvernante "Mademoiselle" bemerkt, die er vom Prozess der Fiktionalisierung ausgenommen hat: "My enormous and morose mademoiselle is all right on earth but impossible in eternity. Have I really salvaged her from fiction?"⁴⁸

Ähnlich geht Nabokov auch bei seiner großen Liebe, seiner Frau Vera, vor. Er hat die wichtigen Stationen ihrer Beziehung wie die Umstände ihres Kennenlernens, ihre Hochzeit etc. nicht im Text thematisiert. So verwundert es den Rezipienten, wenn sie unvorbereitet im Text als vom Erzähler angesprochene Instanz⁴⁹ auftaucht. Die Tatsache, dass Nabokov nichts über ihre Beziehung preisgibt, mag dem Umstand geschuldet sein, dass er sie nicht durch eine textuelle Version ihrer selbst verfälschen oder verdrängen will. Auch sie hat er vor der Literatur bewahrt. Er charakterisiert sie nicht verfälschend, sondern bildet lediglich ihr Photo ab, das sie zusammen mit dem gemeinsamen Sohn Dmitri auf dem reproduzierten Nansen-Pass für Emigranten zeigt.

Konträr verhält es sich bei Begegnungen mit anderen Frauen. Tamara,⁵⁰ Nabokovs frühe Liebe in Russland wird anhand literarischer, also fiktionaler Bildlichkeiten verklärt und der gemeinsame Sommer in den Bereich überhöhter Zeitlosigkeit erhoben:

Finally, under a certain condition (accepted by Tamara with the fortitude of Hans Andersen's little mermaid), the cottage was rented, and a glorious summer immediately enveloped us, and there she was, my happy Tamara, on the points of her toes, trying to pull down a racemosa branch in order to pick its puckered fruit, with all the world and its trees wheeling in the orb of her laughing eye, and a dark patch from her exertions in the sun forming under her raised arm on the raw shantung of her yellow frock. We lost ourselves in the mossy woods and bathed in a fairy-tale cove and swore eternal love by the crowns of flowers that, like all Russian mermaids, she was so fond of weaving.⁵¹

Nabokov ruft hier mehrere intertextuelle Referenzen auf. Die eine, der Verweis auf Andersens Märchen *Die kleine Meerjungfrau*, erfolgt für den Rezipienten durch die Markierung leicht nachvollziehbar. Evoziert wird die tragisch endende Liebe des Wasserwesens zu einem menschlichen Prinzen, welche durch das selbstlose Opfer der Meerjungfrau auf die Opferbereitschaft passionierter Liebender verweist. Selbst wenn in der eben zitierten Passage Szenen des Liebesglücks aufgerufen werden, schwingt dennoch der negative Ausgang des Märchens mit und suggeriert ein widriges Ende der Liebesbeziehung. Motive der Körperlichkeit ebenso wie der Mesalliance werden in der "fairy-tale cove" und in der ungleichen Verbindung von Nixe und Mensch berührt. Das andere Motiv, welches angerissen wird, ist der Garten Eden; da es sich hierbei um ein

⁴⁸ *Speak, Memory* 117.

⁴⁹ Vgl. *Speak, Memory* 258.

⁵⁰ Nabokov hat nach eigenen Angaben ihren Namen geändert.

⁵¹ *Speak, Memory* 239-40.

allgemein vertrautes Bild handelt, kann die Anspielung unmarkiert bleiben. Ähnlich wie das eben besprochene Märchen ist der Mythos vom Garten Eden verbunden mit Verführung, Körperlichkeit und der Vertreibung aus dem paradiesischen Zustand. Deshalb mag es den aufmerksamen Leser nicht verwundern, wenn bereits wenige Seiten später, im selben Kapitel, durch Lenins Machtergreifung diesem Zustand des scheinbar vollkommenen Glücks in dem Ferienhaus auf dem Lande ein jähes Ende und ein Dasein im Exil folgt, das einer andauernden Vertreibung aus dem Paradies nahe kommt. Der Verlust Tamaras wird mit dem Verlust der geliebten Heimat gleichzeitig vollzogen: “[T]he loss of my country was equated for me with the loss of my love.”⁵² Somit sind im Exil auch Erinnerungsstücke dieser Liebe in der Lage, das Gefühl von Heimat zurückzubringen, wie Nabokov es von den Liebesbriefen Tamaras behauptet:

Happy is the novelist who manages to preserve an actual love letter that he received when he was young within a work of fiction, embedded in it like a clean bullet in a flabby flesh and quite secure there, among spurious lives. I wish I had kept the whole of our correspondence that way. Tamara’s letters were a sustained conjuration of the rural landscape we knew so well.⁵³

Zugleich thematisiert Nabokov hier erneut das schwierige Verhältnis von Leben und Fiktion: Würde der fiktionalen Aufarbeitung früherer Erlebnisse und Personen vorgeworfen, sie würde das reale Bild einer Person verzerren und damit für immer in der Erinnerung des Autobiographen verfälschen, scheint der wortgetreue Abdruck der Dokumente vergangener Liebe unproblematischer. Der Kunst wird in der Vermischung von Fiktion und Leben eine konservierende Wirkung zugesprochen, selbst wenn der authentische Brief immer eine Art Fremdkörper in seiner fiktionalen Ummantelung bleiben müsste.⁵⁴

Auch in umgekehrter Weise wird das Verhältnis von Fiktion und Leben in *Speak, Memory* verhandelt. So wird von Nabokov in einer Jugenderinnerung berichtet, wie sich Fiktion auf das eigene Leben auswirken kann und es in entscheidenden Vorstellungen zu prägen imstande ist, da die Erfahrungen des jungen Nabokov oftmals lediglich aus zweiter Hand, aus Büchern und nicht aus eigenen Erlebnissen, gewonnen worden sind. Paradigmatisch hierfür können die ersten kindlich-amourösen Reflexionen über Annäherungen an das andere Geschlecht gelesen werden:

⁵² *Speak, Memory* 245.

⁵³ *Speak, Memory* 249.

⁵⁴ Beatrix Hesse fasst die Diskussion über die unterschiedlichen Texte, in denen Nabokov scheinbar echte Liebesbriefe und anderes authentisches Material in seine Romane eingebaut hat, zusammen (vgl. Beatrix Hesse, “The ‘Desire to See the Real Man Behind the Author’: Looking for Autobiographical Elements in Vladimir Nabokov’s Fiction,” *Fiction and Autobiography: Modes and Models of Interaction*, eds. Sabine Coelsch-Foisner, Wolfgang Görtschacher, Frankfurt am Main et al.: Peter Lang, 2006, 209-220, here 215-218).

And here we find the gallant author interpolating a strange confession: “The sweetest kiss that I ever had in my life was when a woman – a fair creature, in the hunting field – leant over in her saddle and kissed me as I sate in mine.”

The “sate,” let us concede, gives duration and body to the kiss which the captain so comfortably “had,” but I could not help feeling, even at the age of eleven, that centaurian love-making was not without special limitations. Moreover, Yuri and I both knew a boy who had tried it, but the girl’s horse had pushed his into a ditch.⁵⁵

Die Jungen lassen ihre Imagination durch die Rezeption von Literatur formen und versuchen, eigene Erfahrungen in ähnlicher Weise zu erlangen, wie es in den Büchern vorgeführt wird. Damit wird das eigene Leben von fiktionalen Entwürfen geprägt – auch wenn sich diese, wie in obiger Textpassage, als nicht adaptierbar erweisen und an der Widerständigkeit der Realität scheitern.

Auch der Geschmack wird in dieser jugendlichen Zeit der Unschuld von literarischen Vorbildern geprägt, wie Nabokov minutiös ausführt:

Our ideal was Queen Guinevere, Isolda, a not quite merciless *belle dame*, another man’s wife, proud and docile, fashionable and fast, with slim ankles and narrow hands. The little girls in neat socks and pumps whom we and other little boys used to meet at dancing lessons or at Christmas Tree parties had all the enchantments, all the sweets and stars of the tree preserved in their flame-dotted iris, and they teased us, they glanced back, they delightfully participated in our vaguely festive dreams, but they belonged, those nymphets, to another class of creatures than the adolescent belles and large-hatted vamps for whom we actually yearned.⁵⁶

Das durch fiktionale Vorlagen romantisierte weibliche Idealbild bewirkt eine Vorliebe für unerreichbare, dem eigenen Alter nicht entsprechende Frauen, von welchen die Jungen zwar träumen, sie jedoch nicht besitzen können. Das Interesse für gleichaltrige Mädchen bleibt aus, wodurch ein Kontakt verhindert wird und die jugendliche Unschuld erhalten bleibt. Man könnte auch sagen, die Fiktion hindere den Autor, sein Leben in diesem Stadium voranzutreiben und seine eigene Entwicklung zu verfolgen. Der Einfluss der Fiktion weckt Bedürfnisse, welche sich im Leben als nicht einlösbar erweisen. Diese Episode kann als eine Instanz der vielen Überschneidungen von Leben und Fiktion in *Speak, Memory* gelesen werden. Nicht unerheblich wiegt natürlich die Tatsache, dass Nabokov durch die sprachliche Verarbeitung dieser Erinnerung in seinem autobiographischen Text den Kreis von Literatur, Leben und erneuter Literatur schließt.

Aber Nabokov geht in seiner Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Leben und Fiktion noch einen Schritt weiter. Er führt sein Pseudonym Sirin in seine Autobiographie ein, als handle es sich um eine fremde Person, eine Art Doppelgänger oder Aufspaltung der Figur, wie er sie auch in seinen fiktionalen Texten oftmals generiert. In seiner

⁵⁵ *Speak, Memory* 202-3.

⁵⁶ *Speak, Memory* 203.

Beschreibung des literarischen Lebens im Exil taucht plötzlich, ohne jegliche Markierung, Sirin auf:

But the author that interested me most was naturally Sirin. He belonged to my generation. Among the young writers produced in exile he was the loneliest and most arrogant one. Beginning with the appearance of his first novel in 1925 and throughout the next fifteen years, until he vanished as strangely as he had come, his work kept provoking an acute and rather morbid interest on the part of critics. [...] Everything about him was bound to offend Russian conventions and especially that Russian sense of decorum which, for example an American offends so dangerously today, when in the presence of Soviet military men of distinction he happens to lounge with both hands in his trouser pockets. Conversely, Sirin's admirers made much, perhaps too much, of his unusual style, brilliant precision, functional imagery and that sort of thing.⁵⁷

Nabokov kann natürlich darauf vertrauen, dass die Leserschaft seiner Autobiographie mit dem Werdegang seines Lebens zumindest in groben Zügen vertraut ist und deshalb sofort erkennt, dass wenn er über Sirin als einem anderen Exilautor schreibt, in Wirklichkeit augenzwinkernd ein Kurzportrait seiner eigenen schriftstellerischen Tätigkeit zeichnet, ohne auf Übertreibungen und andere Ausschmückungen zu verzichten. Speziell die Betonung seiner schriftstellerischen Vorzüge sticht ins Auge, wenn er fortfährt, seine eigenen stilistischen Eigenarten zu beschreiben:

Russian readers who had been raised on the sturdy straightforwardness of Russian realism and had called the bluff of decadent cheats, were impressed by the mirrorlike angles of his clear but weirdly misleading sentences and by the fact that the real life of his books flowed in his figures of speech, which one critic has compared to "windows giving upon a contiguous world...a rolling corollary, the shadow of a train of thought." Across the dark sky of exile, Sirin passed, to use a simile of a more conservative nature, like a meteor, and disappeared, leaving nothing much else behind him than a vague sense of uneasiness.⁵⁸

Das kurze brillante Aufscheinen Sirins am literarischen Exilhimmel mag auf Nabokovs kurzen Lebensabschnitt verweisen, in welchem er unter diesem Pseudonym publiziert hatte, ebenso wie auf die spätere Entfremdung von diesem Dasein in Europa vor der Emigration nach Amerika, wo er dieses Pseudonym für immer ablegen sollte, Sirin also von der Bildfläche hatte verschwinden lassen. Dabney Stuart wertet die Verwendung des Pseudonyms darüber hinaus als Emblem für Nabokovs eigene autobiographische Tätigkeit des sich im Text neu erfindenden Autors: "The use of the pseudonym is suggestive, too, a nice emblem for the act of making one's self up, in which process the autobiographer is engaged."⁵⁹

Diese textuelle Aufspaltung des Erzählers in eine weitere Person mag auch als typischer stilistischer Zug Nabokovs gelesen werden, welcher das Spiel der Mimikry als ästhetisches Mittel zu einem künstlerischen Prinzip erhoben hatte. Er schafft sich ein

⁵⁷ *Speak, Memory* 287-8.

⁵⁸ *Speak, Memory* 288.

⁵⁹ Dabney Stuart, *Nabokov: The Dimensions of Parody*, Baton Rouge & London: Louisiana State UP, 1978, 170.

Portrait innerhalb seiner eigenen Autobiographie, das kondensiert die Essenz seiner frühen Tätigkeit charakterisiert, ohne auf seine typische Selbstironie zu verzichten oder sich in dieser Spiegelung zu ernst zu nehmen.

Auch das Buchstabenspiel, welches Nabokov mit dem Leser durch die häufige Verwendung von Anagrammen seines Namens eröffnet, kann als typisch fiktionales Mittel bezeichnet werden. Vivian Bloodmark steht natürlich für den Autor, Vladimir Nabokov, welcher damit wiederum seinem ästhetischen Credo treu bleibt, dem Leser durch diese Art von Rätsel einen Moment plötzlichen Erkennens, ein epiphanes Erlebnis zu bescheren. Konstruiert wie seine Schachprobleme, verlangen Nabokovs Texte dem Rezipienten stetige Wachsamkeit in der Lektüretätigkeit ab. Eine der meistzitierten Passagen von *Speak, Memory* macht Nabokovs Affinität zum Konstruieren schwieriger Rätsel beim Schach und in der Literatur deutlich:

Deceit, to the point of diabolism, and originality, verging upon the grotesque, were my notions of strategy [...]. It should be understood that competition in chess problems is not really between White and Black but between the composer and the hypothetical solver (just as in a first-rate work of fiction the real clash is not between the characters but between the author and the world), so that the great part of a problem's value is due to the number of "tries" – delusive opening moves, false scents, specious lines of play, astutely and lovingly prepared to lead the would-be solver astray.⁶⁰

Das Legen falscher Fährten und anderer strategischer Entscheidungen Nabokovs beim Schaffen neuer Schachprobleme oder Texte führt wiederum zur Konstruiertheit und ästhetischen Durchformung seiner Werke zurück. In seiner Autobiographie macht er keine Ausnahme. Nabokov eröffnet das Spiel der Täuschung zwischen sich und seinen Lesern, indem er sie zum intertextuellen Duell fordert.

Duelle spielen auch auf thematischer Ebene eine Rolle in *Speak, Memory*. Im Folgenden soll dieses *thematic design* kurz nachverfolgt werden. Bereits zu einem frühen Zeitpunkt (Kapitel 3) seiner Autobiographie führt Nabokov die Thematik des Duells anhand von Ausführungen zu Puschkin in den Text ein:

Legend and logic, a rare but strong partnership, seem to indicate, as I have more fully explained in my notes to *Onegin*, that the Rileev pistol duel with Pushkin, of which so little is known, took place in the Batovo park, between May 6 and 9 (Old Style), 1820. [...] I can feel upon my skin and in my nostrils the delicious country roughness of the northern spring day which greeted Pushkin and his two seconds as they got out of their coach and penetrated into the linden avenue beyond the Batovo platbands, still virginally black. I see so plainly the three young men (the sum of their years equals my present age) following their host and two persons unknown, into the park. At that date small crumpled violets showed through the carpet of last year's dead leaves, and freshly emerged Orangetips settled on the shivering dandelions. For one moment fate may have

⁶⁰ *Speak, Memory* 289-90.

wavered between preventing a heroic rebel from heading the gallows, and depriving Russia of *Eugene Onegin*, but then did neither.⁶¹

Nabokov vollzieht in dieser Textpassage nicht nur die Verknüpfung der eigenen Familiengeschichte mit der Biographie Puschkins durch den Schauplatz des Duells, welcher später in den Familienbesitz übergehen sollte, sondern er exemplifiziert auch den eigenen Umgang mit historischen Fakten. Nicht nur das Datum bleibt fraglich, auch die sich zwischen den Duellanten ereignenden Geschehnisse bleiben nebulös und harren einer Auflösung, die nicht folgen wird. Stattdessen werden fiktional entworfene Sinneseindrücke produziert, welche der Imagination Nabokovs entstammen und keinerlei historiographische Aussagekraft besitzen. Die Kälte des Frühlingstages, ebenso wie die verkrümpelten Blumen, welche sich ihren Weg durch das Laubwerk des letzten Jahres bahnen, müssen als fiktionale Ausschmückungen verstanden werden, da Nabokov eben *nicht* an diesem Tag anwesend war, sondern im Nachhinein ein Szenario entwirft, welches wohl eigenen Jugenderfahrungen eines Frühlingstages in diesem geographischen Raum entspricht.

Als Nabokovs Vater sich aufgrund eines verleumderischen Artikels einer faschistoiden Zeitung mit deren Herausgeber duellieren will, wird der unwissende Autor zufällig durch ein in der Schule die Runde machendes Magazin darüber unterrichtet. Der Widerspruch zwischen der liberalen Einstellung des Vaters und der feudalistischen Form des Duells, welche er als Form der öffentlichen Satisfaktion wählt, wird sowohl von den Verfassern des Artikels, als auch von den Mitschülern Nabokovs herausgehoben:

Sly digs were taken at his having reverted to a feudal custom that he had criticized in his own writings. There was also a good deal about the number of his servants and the number of his suits. I found out that he had chosen for second his brother-in-law, Admiral Kolomeytsev, a hero of the Japanese war.⁶²

Die mangelnde Information gibt Nabokov auf der Heimfahrt vom Unterricht Anlass zu Assoziationen berühmter Duelle des russischen Kulturkreises. Hierbei wird wiederum die Grenze zwischen Fiktion und Realität korrumpiert:

In the almost hallucinatory state that our snow-muffled ride engendered, I refought all the famous duels a Russian boy knew so well. I saw Pushkin, mortally wounded at the first fire, grimly sit up to discharge his pistol at d'Anthès. I saw Lermontov smile as he faced Mart'inov. I saw stout Sobinov in the part of Lenski crash down and send his weapon flying into the Orchestra. No Russian writer of any repute had failed to describe *une recontre*, a hostile meeting, always of course of the classical *duel à volonté* type (not the ludicrous back-to-back-march-face-about-bang-bang performance of movie and cartoon fame).⁶³

⁶¹ *Speak, Memory* 62.

⁶² *Speak, Memory* 189.

⁶³ *Speak, Memory* 191.

Nabokov unterscheidet hier nicht zwischen den sich real zugetragenem Duellen und denen der Fiktion, wodurch die Differenzierung zwischen Fiktion und Wirklichkeit abermals subtil unterlaufen wird. Bei der Ankunft im elterlichen Haus wird klar, dass es kein Duell geben wird:

I knew at once that there would be no duel, that the challenge had been met by an apology, that all was right [...] and ten years were to pass before a certain night in 1922, at a public lecture in Berlin, when my father shielded a lecturer (his old friend Milyukov) from the bullets of two Russian Fascists and, while vigorously knocking down one of the assassins, was fatally shot by the other. But no shadow was cast by that future event upon the bright stairs of our St. Petersburg house;⁶⁴

Nabokov überblendet den glücklichen Ausgang des Duells und die spätere Ermordung seines Vaters, wodurch nicht nur das Glück des Augenblicks relativiert wird, sondern auch die Zeitebenen vermischt werden. Retrospektiv verbindet diese Passage zwei Momente im Leben des Vaters, welche potentiell beide zum Tod durch Erschießen hätten führen können, sich diese Potentialität jedoch nur in einem Fall durch einen unglücklichen Zufall realisiert hat. Auch die Ausführungen Nabokovs, die späteren Ereignisse überschatteten nicht das Glück des Duelltags, müssen natürlich eingeschränkt werden: Sie haben es in der Vergangenheit der außertextuellen Welt nicht getan, tun es aber für den Leser von *Speak, Memory* für immer. Dieser scheinbar distanzierte Umgang mit dem Tod des eigenen Vaters wird von Foster jedoch im Zuge einer sehr genauen Lektüre – die bei Nabokovs Texten, die dem ästhetischen Ideal der Mimikry verpflichtet sind, immer eine gute Idee ist – durch eine unscheinbar wirkende andere Textpassage aus *Speak, Memory* modifiziert:

Much of the emotional power of this laconic statement depends upon Nabokovian strategies of understatement and audience involvement in completing the text. Thus, the boy's fears before the duel should be seen as a dim foretaste of the adult's grief after the assassination, a grief never evoked in *Speak, Memory* except when Nabokov mentions "my last and saddest spring" at Cambridge, just after the assassination.⁶⁵

Der Leser ist, will er das vom Text bereitgestellte Bedeutungsspektrum auch nur annähernd erfassen, durch eine sehr aufmerksame Rezeptionshaltung angehalten, um es mit Nabokovs abschließenden Worten zu sagen: "Find What the Sailor Has Hidden."⁶⁶ Damit ist das Motiv des Duells aber in *Speak, Memory* noch nicht ausgeschöpft. Nabokov vollzieht einige Seiten später die Rückkoppelung an die Fiktion durch seine intertextuellen Referenzen zu *The Headless Horseman* und das Nachspielen der Duellsituationen durch die Kinder:

This sequence I still know by heart, so often did my cousin and I enact it.

⁶⁴ *Speak, Memory* 193.

⁶⁵ Foster 201.

⁶⁶ *Speak, Memory* 310.

The duel took place there and then, in the emptied barroom, the men using Colt's six-shooters. Despite my interest in the fight (...both were wounded...their blood spurted all over the sanded floor...), I could not prevent myself from leaving the saloon in my fancy to mingle with the hushed crowd in front of the hotel, so as to make out ("in the scented dark") certain señoritas "of questionable calling".⁶⁷

Nabokov zeigt das Motiv des Duells aus verschiedenen Perspektiven. Zum einen wird auf ein Duell von Puschkin verwiesen, welches jedoch nicht anhand biographisch relevanter Fakten ausgeführt wird, sondern im Kern durch eine Fiktionalisierung Nabokovs ersetzt wird. Zum anderen wird das Duell des Vaters erwähnt, von welchem der Autor jedoch nur den positiven Ausgang, wohl aufgrund einer Entschuldigung des Kontrahenten, vermerken kann, da er selbst ebenso wenig dabei gewesen ist wie bei demjenigen Puschkins. Die dritte Erwähnung eines Duells wird durch eine intertextuelle Referenz zu einem fiktionalen Text gänzlich in dem Bereich der Fiktion verortet. Durch das Nachspielen mit seinem Cousin verbindet sich jedoch dieser literarische Topos buchstäblich körperlich mit dem Leben des jungen Nabokov. An diesem "Duell" ist er selbst beteiligt, wenn auch nur im Spiel. Diese dreifache Verkettung von Leben und Fiktion anhand eines Motivs kann als paradigmatisch für Nabokovs autobiographische Technik verstanden werden, deren Hauptinteresse er im Verfolgen bestimmter thematischer Designs in seinem Leben versteht.

In Nabokovs Autobiographie spielen Photographien eine bedeutende Rolle und werden auf unterschiedliche Weise in ihrer Medialität thematisiert. Ein Element stellt dabei die vorgebliche Funktion der Erinnerungsstütze dar. So dienen Photographien Nabokovs Mutter als zusätzlicher Speicher ihrer Erinnerungen, die sie im Exil in ihrem Herzen trägt:

A soapbox covered with green cloth supported the dim little photographs in crumbling frames she liked to have near her couch. She did not really need them, for nothing had been lost. As a company of travelling players carry with them everywhere, while they still remember their lines, a windy heath, a misty castle, an enchanted island, so she had with her all that her soul had stored.⁶⁸

Doch fungieren Photos nicht ausschließlich in ihrer naiven Verwendung als Medium der Speicherung vergangener Zeiten. Dass Photographien, speziell Familienportraits, nicht immer die Alltagswirklichkeit abbilden, macht Nabokov unmissverständlich in einer Bildunterschrift deutlich, die das Gruppenphoto unter anderem folgendermaßen kommentiert: "My paternal grandmother is holding, in a decorative but precarious cluster, my two little sisters whom she never held in real life: Olga on her knee, Elena

⁶⁷ *Speak, Memory* 201.

⁶⁸ *Speak, Memory* 49-50.

against her shoulder.”⁶⁹ Die Haltung dient einzig der Bildkomposition und dem klischeehaften Erfüllen einer sozial erwünschten Rolle, ohne eine Realität abzubilden. Die enge Beziehung der Großmutter zu den Kindern, suggeriert durch körperliche Nähe auf dem Photo, wird durch den Text als Pose entlarvt. Der Sinn, die Bedeutungszuschreibung wird nicht durch das Medium der Photographie, sondern durch den Text hergestellt.⁷⁰

Aber nicht nur erfüllt diese Form vorgeblicher Referenz⁷¹ nicht die erweckten Erwartungen, obendrein verspricht Nabokov in Kapitel 8 den Lesern, Photographien seiner russischen Hauslehrer zu zeigen, “I am going to show a few slides,”⁷² ohne dies jedoch *realiter* in seinem Text zu erfüllen. Anstatt der Abbildungen finden sich sprachliche Portraits der Tutoren aus Nabokovs Jugendzeit. Keine einzige Reproduktion ist in diesem Kapitel vorhanden. Was Nabokov hier nachzeichnet, sind nicht photographische Portraits, sondern “typographische.” Er gibt dem aufmerksamen Leser sogar einen kleinen Hinweis auf seine Vorgehensweise, wenn er im selben Kapitel von einem winterlichen Ausflug in das örtliche Schulhaus berichtet und seine Begegnung mit einem typographischen Portrait Tolstois beschreibt:

My eyes, still smarting from the dazzling snows, kept trying to decipher, on the near wall, a so-called “typographical” portrait of Tolstoy. Like the tail of the mouse on a certain page in *Alice in Wonderland*, it was wholly composed of printed matter. A complete Tolstoy story (“Master and Man”) had gone to make its author’s bearded face, which, incidentally, our host’s features somewhat resembled.⁷³

Nabokov benutzt in seinen darauf folgenden Portraits zwar nicht die konkrete Materialität der Sprachlichkeit alleine, um ein Bild von seinen russischen Hauslehrern entstehen zu lassen, wie es beispielsweise in der konkreten Poesie versucht worden ist (man denke beispielsweise an den allgemein bekannten Apfel mit Wurm), sondern er bedient sich durchaus der sprachlichen Referenz, um das jeweils Essentielle der Person in Sprache zu bannen. Der wohl bleibendste Eindruck von seinem ersten Tutor scheint

⁶⁹ *Speak, Memory* 140.

⁷⁰ Dasselbe stellt Gudmundsdóttir bezüglich des Schreibtischphotos fest: “The snapshot that is reproduced in the book does not tell the reader very much; it is the caption that gives it meaning.” Gunnthórunn Gudmundsdóttir, *Borderlines: Autobiography and Fiction in Postmodern Life Writing*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2003.

⁷¹ Ein weiteres Beispiel für vorgebliche Referenz stellen die retouchierten Photos dar, welche chinesische Hinrichtungen bezeugen sollen. Die eingearbeiteten Blutströme verdeutlichen die Manipulierbarkeit des für genuin referentiell gehaltenen Mediums der Photographie (vgl. *Speak, Memory*, 278).

Auch das vor dem ersten Kapitel reproduzierte Photo, welches das Haus der Nabokovs in St. Petersburg zeigt, bekommt erst durch die Bildunterschrift für den Leser einen Sinn. Es wurde von einem amerikanischen Touristen aufgenommen. Die Bemerkung “[t]he little sedan at the curb belongs presumably to the photographer” (*Speak, Memory* 18) macht erneut deutlich, dass nicht immer aus dem Photo allein klar wird, wie es zu verstehen ist, sondern der Text die Bedeutung generiert.

⁷² *Speak, Memory*, 153.

⁷³ *Speak, Memory* 154.

dessen schwarzer Mantel gewesen zu sein, denn um ihn kreisen Nabokovs Überlegungen bezüglich dieses "Dias":

In the magic lantern sequence that follows, my first slide shows a young man we called Ordo, the enlightened son of a Greek Catholic deacon. On walks with my brother and me in the cool summer of 1907, he wore a Byronic black cloak with a silver S-shaped clasp. In the deep Batovo woods, at a spot near a brook where the ghost of a hanged man was said to appear, Ordo would give a rather profane and foolish performance for which my brother and I clamoured every time we passed there. Bending his head and flapping his cloak in weird, vampiric fashion, he would slowly cavort around a lugubrious aspen.⁷⁴

Die gesteigerte Bildlichkeit dieser Momentaufnahme des Sommers 1907 mag versuchen, die Mittel der Photographie in das Medium des Texts zu übersetzen und durch den Detailreichtum einen Realitätseffekt zu erzeugen, würde Nabokov nicht kurz darauf die Funktionsweise seines Gedächtnisses bloßlegen und dessen mögliche Fehlbarkeit thematisieren, wenn es gilt, die Ereignisse des Herbsts 1907 zu rekonstruieren:

It seldom happens that I do not quite know whether a recollection is my own or has come to me secondhand, but in this case I do waver, especially because, much later, my mother, in her reminiscent moods, used to refer with amusement to the flame she had unknowingly kindled. I seem to remember a door ajar into a drawing room, and there, in the middle of the floor, Ordo, our Ordo, crouching on his knees and wringing his hands in front of my young, beautiful, and dumbfounded mother. The fact that I seem to see, out of the corner of my mind's eye, the undulations of a romantic cloak around Ordo's heaving shoulders suggests my having transferred something of the earlier forest dance to that blurred room in our Biarritz apartment.⁷⁵

Nabokov legt in dieser Passage die transformierende Kraft der Erinnerung offen dar und stellt damit die Realitätsreferenz der oben zitierten Passage des Waldspazierganges in Frage als fikionalisierte Überformung oder Zuspitzung längst verschwommener Erinnerungen. Die Tatsache, dass Nabokov diese emblematische Szene als Lichtbild präsentiert, also im landläufigen Sinne als scheinbar aussagekräftigen Beweis für die ungetrübte Referenz dieses Bildes, macht diese ästhetische Täuschung zugleich auch zu einem subtilen Kommentar zu seiner Haltung gegenüber dem Medium der Sprache, ebenso wie dem der Photographie: Beide können für sich den Anspruch auf Referentialität erheben, ohne diesen jedoch einlösen zu müssen. Es liegt am Leser, sich diesem Dilemma im Lektüreakt zu stellen. Nabokov bleibt seiner Ästhetik der Mimikry und Täuschung treu, wenn er erst im Nachhinein, auf den zweiten Blick, dem Rezipienten Anteil an diesem Spiel gewährt.

⁷⁴ *Speak, Memory* 155-6.

⁷⁵ *Speak, Memory* 156.

An die Abende, an denen der Tutor Lenski⁷⁶ für die Kinder des Hauses und der Nachbarschaft *magic lantern* Vorführungen veranstaltet hat, erinnert sich Nabokov lebhaft:

Now that I come to think of it, how tawdry and tumid they looked, those jellylike pictures, projected upon the damp linen screen (moisture was supposed to make them blossom more richly), but, on the other hand, what loveliness the glass slides as such revealed when simply held between finger and thumb and raised to the light – translucent miniatures, pocket wonderlands, neat little worlds of hushed, luminous hues! In later years, I rediscovered the same precise and silent beauty at the radiant bottom of a microscope's magic shaft. In the glass of the slide, meant for projection, a landscape was reduced, and this fired one's fancy; under the microscope, an insect's organ was magnified for cool study. There is, it would seem, in the dimensional scale of the world a kind of delicate meeting place between imagination and knowledge, a point arrived at by diminishing large things and enlarging small ones, that is intrinsically artistic.⁷⁷

Nabokov schreibt in dieser Passage der Photographie eine Funktion zu, welche in den frühen Phasen des photographischen Diskurses eine enorme Rolle gespielt hat. Als die Photographie aufgekommen war, wurde ihr von vielen Kritikern eine ästhetische Funktion abgesprochen, hingegen eine der Wissenschaft zuträgliche anerkannt. Sie war als wissenschaftliches Hilfsmittel in der Lage, für das träge menschliche Auge schnelle Bewegungsabläufe und Prozesse sichtbar zu machen, ebenso wie kleine Strukturen zu vergrößern und damit für die Forschung zu erschließen. Im Zentrum der Debatte um Realismus und Kunst lag oftmals der Begriff des Details. Kunstkritiker bemängelten, die Photographie bilde, ohne die nötige künstlerische Auswahl zu treffen, jedes Detail ab und verstoße dadurch gegen den Grundsatz, die Natur abzubilden, ohne sie zu kopieren; vielmehr müssten Details dem künstlerischen Ganzen geopfert werden.⁷⁸ Bereits der erste Text, welcher 1839, ein halbes Jahr nach der Veröffentlichung der ersten Daguerrotypie, von Jules Janin⁷⁹ über die Möglichkeiten des neuen Mediums der Photographie verfasst worden ist, schneidet die positiven Potenzialitäten der neuen Erfindung an:

Legen sie unter das Sonnenmikroskop den Flügel einer Fliege, und der Daguerrotyp, ebenso stark wie das Mikroskop, wird den Flügel in diesen unermeßlichen Dimensionen abbilden, die ans Märchenhafte grenzen. Doch ist es nötig, Ihnen all die unzähligen Anwendungsmöglichkeiten dieser gewaltigen Erfindung aufzuzählen, die vielleicht der Ehrentitel unseres Jahrhunderts sein wird? Der Daguerrotyp ist dazu bestimmt, die schönen Seiten der Natur und der Kunst zu reproduzieren, ungefähr so, wie der

⁷⁶ Foster betont die intertextuelle Anspielung durch die Namensgleichheit des Tutors mit dem jungen Dichter Lenski in *Eugen Onegin*, räumt jedoch ein, dass diese im Text nicht weiter verfolgt wird, nicht einmal an der Stelle, als Nabokovs Vater sich duelliert (vgl. Foster 215). Es bleibt darüber hinaus fraglich, inwieweit diese intertextuelle Anspielung trägt, da keine textuellen Anhaltspunkte in *Speak, Memory* gegeben werden.

⁷⁷ *Speak, Memory* 166-7.

⁷⁸ Vgl. Wolfgang Kemp, "Theorie der Fotografie 1839-1912", *Theorie der Fotografie 1839-1912*, ed. Wolfgang Kemp, München: Schirmer-Mosel, 1980, 9-45, 17.

⁷⁹ Jules Janin, "Der Daguerrotyp [1839]", *Theorie der Fotografie 1839-1912*, ed. Wolfgang Kemp, München: Schirmer-Mosel, 1980, 46-51.

Buchdruck die Meisterwerke des menschlichen Geistes verbreitet. Er ist eine Graphik in der Hand Aller.⁸⁰

Bereits die früheste Photo-Theorie hat den künftigen Nutzen des neuen Mediums erkannt und ihm Rechnung getragen, speziell in Hinblick auf die wissenschaftlichen Errungenschaften, die die Photographie auch der breiten Masse eröffnen sollte. John Leighton betont 1853 in seinem Vortrag vor der Photographic Society of London die bereits angesprochene Diskrepanz zwischen Kunst und Photographie, welche sich am Detail festmachen lässt:

Die Natur erscheint in den höchsten und edelsten Formen der Kunst sehr konventionalisiert: die Summe wird ohne die Details gegeben. In der Fotografie ist das umgekehrt: die summarische Behandlung wird dem Detail geopfert. Für Zwecke des Wissenschaftlers, etwa des Naturforschers, für den Architekten oder den Ingenieur ist die äußerste Detailgenauigkeit von Vorteil, aber der Künstler wird sich nicht zu dem Einzelheiten hinabgeben, er strebt eine generelle Wirkung an.⁸¹

Die in früheren ästhetischen Diskussionen geforderte idealisierende Praxis der Kunst, welche von der wissenschaftlichen der Photographie teilweise strikt getrennt worden ist, wird in späteren Phasen des photographischen Diskurses nivelliert.

Nabokov vollzieht in seiner Autobiographie in der zuvor zitierten Passage die Wende von der Wissenschaft zum ästhetischen Diskurs, indem er eben diese Fähigkeit der Photographie als genuin künstlerisch deklariert. Dies dürfte nicht zuletzt auf Nabokovs lebenslange Liebe zur Lepidopterie, der Schmetterlingsforschung, zurückzuführen sein, in welcher er neben seiner literarischen Tätigkeit erfolgreich neue Arten bestimmt und auch unter dem Mikroskop beispielsweise eine neue Methodik zur Geschlechtsbestimmung der Falter entwickelt hat. Diese Faszination für die Vergrößerung mikroskopisch kleiner Strukturen überträgt Nabokov auf seine Auffassung von Ästhetik.

Photographien haben in *Speak, Memory* einen anderen Status als Dokumente inne. In Kapitel 9 beginnt Nabokov das Unterfangen, den Lebensweg seines Vaters nachzukonstruieren anhand einiger Reliquien aus dessen Vergangenheit, die sich in einer von der Mutter bewahrten alten Dokumentenmappe befinden:

I have before me a large bedraggled scrapbook, bound in black cloth. It contains old documents, including diplomas, drafts, diaries, identity cards, penciled notes, and some printed matter, which had been in my mother's meticulous keeping in Prague until her death there, but then, between 1939 and 1961 went through various vicissitudes. With the aid of those papers and my own recollections, I have composed the following short biography of my father.⁸²

⁸⁰ Janin 49.

⁸¹ John Leighton, "Über Fotografie als Mittel und Selbstzweck", *Theorie der Fotografie 1839-1912*, ed. Wolfgang Kemp, München: Schirmer-Mosel, 1980, 91-93, 91.

⁸² *Speak, Memory* 173.

Die Dokumente werden als Indizien und Zeugnisse für eine ausgelöschte Existenz betrachtet, die anhand dieser Spuren aus der Vergangenheit im Text rekonstruierbar wird. Als Quelle dienen sie dem Biographen Nabokov zur Narrativierung des Lebenswegs seines Vaters. Für ihn sind diese Dokumente referentiellen Charakters, da sie über die eigene Textlichkeit auf die außertextuelle Vergangenheit verweisen, und können somit auch als vom Autor eingesetzte Authentifizierungen verstanden werden. Typisch für Nabokov – dessen Umgang mit den dem Leser versprochenen Dias der Tutoren dem der Dokumente gleichkommt – ist, dass er zwar die Rekonstruktionstätigkeit anhand der Dokumente des Vaters ankündigt, diese Dokumente jedoch in dem Kapitel mit keinem Wort mehr erwähnt und somit nicht problematisiert, sondern lediglich als eine Art Ausgangspunkt seiner Betrachtungen über das Leben seines Vaters und sein Verhältnis zu diesem verwendet. Ähnlich wie seine bereits eingangs besprochene Kooperation mit Familienmitgliedern bei der Verifizierung bestimmter Erinnerungen kann auch die Erwähnung dieser Dokumente des Vaters als Authentifizierungsstrategie des Autobiographen verstanden werden, welcher hiermit ein gewisses Maß an Realitätsreferenzen herzustellen versucht.

Nachdem Nabokovs ästhetische Prämissen bereits beleuchtet worden sind, soll noch kurz seine Entwicklung zum Schriftsteller betrachtet werden, welche in einer Schriftstellerautobiographie selten unerwähnt bleibt. Seinen eigenen künstlerischen Werdegang beschreibt Nabokov anhand des initialen Ereignisses des Verfassens seines ersten Gedichts, welches er im Sommer des Jahres 1914 ansiedelt und bildgewaltig zu einem enigmatischen Erlebnis verdichtet:

In order to reconstruct the summer of 1914, when the numb fury of verse-making first came over me, all I really need is to visualize a certain pavilion. There the lank, fifteen-year-old lad I then was, sought shelter during a thunderstorm, of which there was an inordinate number that July. I dream of my pavilion at least twice a year. [...] It hangs around, so to speak, with the unobtrusiveness of an artist's signature.⁸³

Der „chapel-like touch,“⁸⁴ der dem Pavillon durch die bunten Glasfenster verliehen wird, deutet eine sakrale Überhöhung als Ort der künstlerischen Inspiration an. Nabokovs Beschreibung des Settings seiner ersten poetischen Inspiration lässt die romantisierende Stimmung eines enthusiastischen jungen Dichters auferstehen, der von seinem Unterschlupf aus die erhabene Naturgewalt des Gewitters verfolgt. Nach dem Erscheinen eines Regenbogens, welcher das Ende des Unwetters markiert, entsteht das

⁸³ *Speak, Memory* 215.

⁸⁴ *Speak, Memory* 215.

erste Gedicht. Nabokovs Beschreibung des Vorgangs suggeriert eher, dass das Gedicht sich selbst erschaffen hat und nicht durch den jungen Dichter verfertigt wurde:

A moment later my first poem began. What touched it off? I think I know. Without any wind blowing, the sheer weight of a raindrop, shining in parasitic luxury on a cordate leaf, caused its tip to dip, and what looked like a globule of quicksilver performed a sudden glissando down the center vein, and then, having shed its bright load, the relieved leaf unbent. Tip, leaf, dip, relief – the instant it all took to happen seemed to me not so much a fraction of time as a fissure in it, a missed heartbeat, which was refunded at once by a patter of rhymes: I say “patter” intentionally, for when a gust of wind did come, the trees would briskly start to drip all together in as crude an imitation of the recent downpour as the stanza I was already muttering resembled the shock of wonder I had experienced when for a moment heart and leaf had been one.⁸⁵

In dieser Passage scheint Nabokovs Besessenheit von der Zeit hindurch, indem er den emphatisch übersteigerten Moment erster künstlerischer Inspiration als einen Moment losgelöst von der zeitlichen Dimension beschreibt.⁸⁶ Die Parallelisierung des Naturerlebnisses (des sich entladenden Blattes) mit dem Verfassen des Gedichtes (der übertragenen Entladung des Herzens) verweist einerseits auf die unterschwellig orgasmische Körperlichkeit dieses Initialerlebnisses, andererseits auch auf die von den Romantikern oftmals heraufbeschworene Empathie des Dichters mit der Natur, in welche er sich hineinzufühlen und in ihr aufzugehen imstande ist und welche als Quelle der Inspiration dient. Nabokov bricht diesen poetischen Topos jedoch ironisch, indem er die banale Nachahmung der Natur beklagt, welche sich ereignet, als die Bäume sich bei einem Windstoß ihrer nassen Last entledigen; ebenso wie seine Verse nur ein inadäquater Abklatsch dieses emphatischen Moments des Bewusstwerdens des Eins-Seins seines Herzens mit dem Blatt sein können. Die somit vorgenommene Relativierung des künstlerischen Wertes seiner frühen Dichtung parodiert auf subtile Weise auch die oftmals pathetische literarische Übersteigerung ähnlicher Initialszenen in der Literatur. Kurz darauf wertet Nabokov sein poetisches Oeuvre der Jugendzeit explizit ab: “The kind of poem I produced in those days was hardly anything more than a sign I made of being alive, of passing or having passed, or hoping to pass, through certain intense human emotions.”⁸⁷

Die trancehafte Inspiration, welche Nabokov beschreibt, setzt sich über physikalische Gesetze hinweg:

⁸⁵ *Speak, Memory* 217.

⁸⁶ Julie Campbell sieht in dieser Zeitvergessenheit ein wichtiges Merkmal kindlichen Spiels verwirklicht, das sich auch in der verspielten Kombinatorik der Wörter spiegelt:

“Childhood play features quite prominently in the early parts of autobiography. His evocation of writing his first poem captures the kind of timelessness that is a feature of play, and he describes playing with words during the poem’s composition as like playing with toy soldiers.” (Julie Campbell, “Life as Art: Autobiography as Artistic Creation in Nabokov’s *Speak, Memory*,” *Fiction and Autobiography: Modes and Models of Interaction*, eds. Sabine Coelsch-Foisner, Wolfgang Görtschacher, Frankfurt am Main et al.: Peter Lang, 2006, 195-207, 196)

⁸⁷ *Speak, Memory* 217.

So little did ordinary measures of existence mean in that state that I would not have been surprised to come out of its tunnel right into the park of Versailles, or the Tiergarten, or Sequoia National Forest; and, inversely, when the old trance occurs nowadays, I am quite prepared to find myself, when I awaken from it, high up in a certain tree, above the dappled bench of my boyhood, my belly pressed against a thick, comfortable branch and one arm hanging down among the leaves upon which the shadows of other leaves move.⁸⁸

Der tranceartige Zustand der Inspiration und der Imagination ist in der Lage, die raumzeitliche Dimension zu überwinden und den Dichter in andere Räume und Zeiten zu versetzen. Damit enthebt er sich für kurze Dauer der Zeitlichkeit. Nichtsdestoweniger kann das Ergebnis dieser frühen Inspiration nicht immer positiv bewertet werden. Speziell in der reflektierenden Retrospektive hebt Nabokov die zwei unterschiedlichen Bewusstseins Ebenen des jugendlichen, erlebenden und des älteren, reflektierend erzählenden Ichs hervor und distanziert sich durch diesen erzähltechnischen Trick einerseits von dem damaligen Überschwang der Gefühle, ist aber andererseits in der Lage, diesen erneut für den Leser auferstehen zu lassen:

In my foolish innocence, I believed that what I had written was a beautiful and wonderful thing. As I carried it homeward, still unwritten, but so complete that even its punctuation marks were impressed on my brain like a pillow crease on a sleeper's flesh, I did not doubt that my mother would greet my achievement with glad tears of pride.⁸⁹

Als liebende und motivierende Bezugsperson reagiert die Mutter zwar den Erwartungen des Sohnes entsprechend, aber es bleibt offen, ob dies lediglich aus Gefallen an dessen Vortrag des Gedichts, oder auch aus Mitgefühl für dessen aufgewühlten Gemütszustand voller Pathos und künstlerischer Pose erfolgt:

She was smiling ecstatically through the tears that streamed down her face. "How wonderful, how beautiful," she said, and with the tenderness in her smile still growing, she passed me a hand mirror so that I might see the smear of blood on my cheekbone where at some indeterminable time I had crushed a gorged mosquito by the unconscious act of propping my cheek on my fist. But I saw more than that. Looking into my own eyes, I had the shocking sensation of finding the mere dregs of my usual self, odds and ends of an evaporated identity which it took my reason quite an effort to gather again in the glass.⁹⁰

Vom Verfertigen und Rezitieren des Gedichtes derart mitgenommen, scheint Nabokov sich in einem Zustand der Auflösung zu befinden, welcher in der Selbstreflexion im Spiegel offensichtlich wird. Sein fragmentiertes Ich kann nur durch geistige Anstrengung wieder ins Lot gebracht werden. Durch die bereits erwähnte erzähltechnische Relativierung dieser Passage und die deutliche Markierung der Differenz zwischen erlebendem und erzählendem Ich gelingt es Nabokov, diese intensiv pathetischen Momente wiederzugeben, ohne in den frühen Gefühlsüberschuss verfallen zu müssen.

⁸⁸ *Speak, Memory* 223.

⁸⁹ *Speak, Memory* 225.

⁹⁰ *Speak, Memory* 227.

Der für seine spätere Karriere als Schriftsteller essentielle Moment der ersten poetischen Tätigkeit wird somit aus verschiedenen Perspektiven betrachtet: aus derjenigen des hoffnungsvollen jungen und der des relativierenden älteren Dichters, wodurch auch die genuin autobiographische narratologische Konstruktion in den Blickpunkt rückt.

Die Entwicklung zum Schriftsteller zieht sich als wiederkehrendes Motiv weiterhin durch Nabokovs Autobiographie. In Cambridge wird eine neue Phase des künstlerischen Fortschritts eingeleitet: "The story of my college years in England is really the story of my trying to become a Russian writer."⁹¹ Anstoß zu dieser Wendung war die im Exil genährte Furcht vor dem Verlust der russischen Sprache:

My fear of losing or corrupting, through alien influence, the only thing I had salvaged from Russia – her language – became positively morbid and considerably more harrasing than the fear I was to experience two decades later of never being able to bring my English prose anywhere close to the level of my Russian.⁹²

Die Sprache bewirkt als einziges Verbindungsglied zur geliebten Heimat, die Nabokov niemals wieder sehen sollte, eine gesteigerte Beschäftigung mit der russischen Literatur und beflügelt darüber hinaus Nabokovs eigene Textproduktion. Page Stegner⁹³ geht sogar davon aus, dass Nabokov generell seine verlorene Heimat durch sein Kunstschaffen kompensiert und sich eine neue Heimat in der Literatur erschreibt:

[T]he patterns of an artist's experience are, of course, often reflected in his art. As the brief sketch of Nabokov here indicates, his life has involved a series of shifts in locale; the initial flight from his Russian homeland began, it seems, a pattern of perpetual moves, and his response to continual upheaval has been an escape into aesthetics, into art and the creation of beauty through language. He has, in a sense, replaced his lost home, childhood associations, security, wealth, and cultivated backgrounds with artificial recreation of aesthetic form.⁹⁴

Diese Verschiebung des Lebens in die Kunst, oder spezifischer in die Literatur, kann immer wieder in Nabokovs Texten festgestellt werden, nicht zuletzt in vorliegender Autobiographie, in welcher er den Versuch unternimmt, die verlorene Zeit und die unerreichbare Heimat ins Medium der Sprache zu bannen, um dem Fortschreiten der Zeit, dem Gefängnis der Zeit, zu entrinnen und ins Ästhetische zu transzendieren.

In seinem letzten Kapitel, das Nabokov seinem Sohn widmet, greift er in einem Bild die von ihm postulierte Aufgabe seiner Autobiographie erneut auf und verfolgt ein imaginiertes thematisches Muster. Ausgangspunkt ist eine Erinnerung an einen Tag am Strand, an welchem Dmitri von den Wellen glatt geschliffene Scherben sammelt.

⁹¹ *Speak, Memory* 261.

⁹² *Speak, Memory* 265.

⁹³ Page Stegner, *Escape into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov*, New York: Dial Press, 1966.

⁹⁴ Stegner 13.

I do not doubt that among those slightly convex chips of majolica ware found by our child there was one whose border of scrollwork fitted exactly, and continued, the pattern of a fragment I had found in 1903 on the same shore, and that the two tallied with a third my mother had found on that Mentone beach in 1882, and with a fourth piece of the same pottery that had been found by *her* mother a hundred years ago – and so on until this assortment of parts, if all had been preserved, might have been put together to make the complete, the absolutely complete, bowl, broken by some Italian child, God knows where and when, and now mended by *these* rivets of bronze.⁹⁵

Nabokov imaginiert die frühere Suche nach Scherben am Strand durch andere Familienmitglieder: durch seine Mutter, seine Großmutter und frühere Generationen. Damit stellt er seine und Dmitris Sammeltätigkeit in einen weiteren Kontext der Familie und fingiert dadurch eine Tradition, die im Sinne wiederkehrender Motive als Bild für den Sinn der Autobiographie gelten können. Nabokov verbindet demgemäß nicht nur thematische Motive seines eigenen Lebens, sondern generationenübergreifende. Die Idee, die Scherben würden, wenn sie zusammengesetzt werden könnten, eine komplette Schale ergeben, verleiht dieser Tätigkeit eine Art Determination, welche die Zeitlichkeit überwindet, komplementär zum Meer, der poetischen Metapher für das ewige, stets gleich bleibende Element. Die Familie, auch wenn sie durch die Revolutionswirren und den Krieg verstreut worden ist, wird über die Zeit erhaben vereint in einer fiktional entworfenen gemeinsamen Aktivität. Das Zusammensetzen von Fragmenten der Vergangenheit kann als paradigmatisch für die Tätigkeit des Autobiographen verstanden werden, der durch das Sammeln von Bruchstücken ein Ganzes formt, um damit in der Vergangenheit Verlorenes wiederzugewinnen.

In diesem letzten Abschnitt der Autobiographie sieht Boyd ebenfalls den Hinweis auf einen möglichen, von der Zeit befreiten Ausweg angelegt, der beinahe metaphysische Züge trägt und allen offenen Fragen Sinn und Bedeutung gibt:

He makes his patterns converge on the last line of his life story as if to suggest that, could we only detach ourselves from the world of human time, something surprising might emerge into view: an artfulness and harmony hiding in things, even in things at their worst, watching over life with paternal tenderness and leading us to the point where all the patterns meet, to the great transition of death, to the shock of the mind's new birth, to something unrealistically real, larger than the toys we can play with in life, to our passage at last into the "free world of timelessness."⁹⁶

So tröstlich dieses Sinnbild, das mehrere Motivstränge des Textes gegen Ende der Autobiographie miteinander vereint, auch erscheinen mag, drückt gerade der fiktionale Charakter eher eine Hoffnung und Sehnsucht als eine Realität aus und lässt den Schmerz der nicht mehr wiederzuerlangenden Vergangenheit und der Heimat aus, welche lediglich in Fiktionen erneut entworfen werden kann. Eben in fiktionalen Entwürfen

⁹⁵ *Speak, Memory* 308-9.

⁹⁶ Boyd 164-5.

oder Träumen⁹⁷ lässt Nabokov seine Romanhelden in die russische Heimat, in die Gegend um St. Petersburg,⁹⁸ zurückkehren, ohne jemals selbst seinen Fuß noch einmal auf russischen Boden setzen zu können. Der Schluss spiegelt jedoch, positiv gewendet, auch den Beginn des Textes wider, der mit der Geburt von Nabokovs eigenem Bewusstsein begann. Am Ende hat die Bewusstwerdung einer neuen Generation ihren Anfang genommen. Nabokov schließt damit die Spirale der Zeit, indem er seinen Sohn als positiven Neubeginn setzt.⁹⁹

Nun stellt sich die Frage, welchen Status dieser hybride Text innerhalb des aufgestellten Kategoriensystems einnimmt. Nabokov selbst gibt durch seinen Titel eine Rezeptionshaltung vor, indem er seinen Text als Autobiographie bestimmt. Damit suggeriert er dem Leser eine Rückbeziehbarkeit des Textes auf die außertextuelle Realität und grenzt ihn von seinen fiktionalen Romanen ab. Dennoch greift er, wie bereits ausgeführt worden ist, auf fiktionalisierende Mittel zurück, insbesondere durch seine hohe Affinität zur Intertextualität, speziell wenn diese unmarkiert in den Text integriert erscheint (man denke nur an *Tristram Shandy*).

Dabney Stuart geht in seinem Aufsatz *Nabokov: The Dimensions of Parody* aber auch aufgrund anderer fiktionalisierender Aspekte von *Speak, Memory* von dessen Fiktionsstatus aus:

It is an autobiography, but it is not a record, or account, of facts (that troublesome curbing one keeps stumbling over). It is imaginative narration in which events, actions, details of landscape (both indoors and out) in themselves neutral, are formed, shaped, and rendered significant by a single, ordering consciousness. It is, in short, fiction, a molding (*fingere*), not opposed to fact – the popular distinction one is numbed into accepting as a habit of daily perception – but the way it is born. [...] To assemble and correlate systematically is to make fiction, neither a surprising nor a profound critical observation, but as far as I know to have that mode of arrangement inform an autobiography is unusual at least, and to find it done as well as Nabokov does it remarkable.¹⁰⁰

Die Tatsache, dass ein Erzähler die Fakten ordnet und ihnen zusammen mit den Schauplätzen eine Bedeutung zumisst, kann jedoch nicht als alleiniges Kriterium verwendet werden, um einen autobiographischen Text zu einem fiktionalen werden zu lassen; ansonsten könnte kein kanonischer Text als Autobiographie bezeichnet werden,

⁹⁷ Vgl. *Speak, Memory* 97.

⁹⁸ Nabokov schreibt über sein Heimweh nach der Gegend um St. Petersburg: “Nowadays, the mental image of matted grass on the Yayla, of a canyon in the Urals or of the salt flats in the Aral Region, affects me nostalgically and patriotically as little, or as much, as, say, Utah; but give me anything on any continent resembling the St. Petersburg countryside and my heart melts. What it would be actually to see again my former surroundings, I can hardly imagine. Sometimes I fancy myself revisiting them with a false passport, under an assumed name. It could be done.” (*Speak, Memory* 250)

⁹⁹ Vgl. hierzu auch Bruss, *Autobiographical Acts* 152.

¹⁰⁰ Stuart 164-5.

da es immer eines Bewusstseins bedarf, um narrativ die Ereignisse zu ordnen und zu übermitteln. Stuarts Differenzierung greift somit zu kurz, um fiktionale Elemente trennscharf zu analysieren.

Wesentlicher Bestandteil der obigen Analyse war die Thematik der Intertextualität. Es konnte gezeigt werden, dass sich Nabokovs Referenzen primär auf fiktionale Texte (aber auch vereinzelt auf nichtfiktionale wie Enzyklopädien und wissenschaftliche Veröffentlichungen, die teilweise auch von Nabokov selbst stammen) beziehen und eine relativ große Streubreite aufweisen. Diese reicht von eigenen Texten (v.a. thematisiert in Nabokovs erstem Gedicht), Andersens Märchen, über Keats, Sterne, französischer Literatur und Proust, bis hin zur russischen Literatur. Diese intertextuellen Rekurse werden teilweise thematisiert und problematisiert, teilweise auch unmarkiert in den eigenen Text integriert. Nabokov weist damit ein erkennbares generisches Problembewusstsein auf und lotet die Möglichkeiten intertextueller Verweise in mehreren Richtungen aus.

Seine Thematisierungen des Verhältnisses von Leben und Fiktion bestätigen die gewichtige Rolle fiktionaler Intertexte, die dem jungen Nabokov mehrfach als Folie des eigenen Lebens zur Seite stehen. Nabokovs Umgang mit der Photographie ist von der Erkenntnis getragen, dass die Sprache den Kontext schafft, der das Bild mit Sinn und Bedeutung auflädt. Darüber hinaus wertet der naturwissenschaftlich involvierte Nabokov das Medium der Photographie ästhetisch auf, wie anhand früherer Beispiele des photographischen Diskurses gezeigt worden ist. Die Reproduktion des Nansen-Passes von Vera und Sohn Dmitri wirken wie eine illustrierende Beglaubigung der gemeinsamen Geschichte der Emigration. Dokumente dienen Nabokov als Ausgangspunkt von biographischen Betrachtungen und Rekonstruktionen über seinen Vater. Sie sind nicht besonders problematisiert.

Der erzählerische Schwerpunkt liegt auf der Ebene der Ereignisse, mehr als auf derjenigen der Rekonstruktion, und damit herrscht ein dominanter Vergangenheitsbezug in *Speak, Memory* vor. Nabokovs Umgang mit der Zeit ist hinreichend demonstriert worden. Die äußere Chronologie der textuellen Darstellung ist, auch wenn sie durch Einschübe oft durchbrochen wird, größtenteils gewahrt. Die starke motivische Organisation der einzelnen Kapitel lässt jedoch den Text bereits in die Nähe anderer Formen der Autobiographik rücken als beispielsweise Kaysens relativ linear-chronologische Vermittlung des Geschehens. Diesbezüglich findet sich Nabokovs Text innerhalb der Kategorie der realistischen Autobiographie am fikionalisierteren Pol wieder.

Nabokovs artifizielles Verknüpfen der rekurrenten Motive, die er in seinem Leben identifiziert, und die in diesem Zusammenhang generierten Bilder (man denke an die Scherben am Strand) sind sehr poetisch und lassen die Konstruiertheit des Textes in den Vordergrund treten. Ähnliches gilt für das für fiktionale Texte nicht ungewöhnliche Einschreiben von Spiegelungen, Pseudonymen und Anagrammen, die zu einer Fragmentarisierung führen, da sie den Autobiographen in mehrere Figuren aufspalten. Nabokovs Text verzichtet auf dominant szenische Vermittlung und Dialoge zugunsten der Narration. Damit wiederum erweist er sich als realistischer, als das Kaysen war (ihre Vermittlungsform war dominant szenisch vermittelt und durch fiktionalisierte Dialoge gekennzeichnet).

Trotz der Ausrichtung der Autobiographie an *thematic designs* und dem damit erfolgten subjektiv interpretierenden Herausstellen bestimmter Zusammenhänge weicht die kohärente und in gewisser Weise auch teleologische Erzählung nicht sichtbar vom Wissen der Historiographie ab und es werden nicht bewusst kontrafaktische Realitätsreferenzen in den Mittelpunkt des Geschehens gerückt. Eine Ausnahme, die nicht verschwiegen werden darf, stellt sicherlich die bereits besprochene Erinnerung an den Hauslehrer Ordo dar, bei welchem Nabokov einräumt, die Stilisierung zur Parodie eines *Byronic hero* könnte durch eine nachträgliche Fehlleistung seines interpretierenden Gedächtnisses zustande gekommen sein. Die einzelne Thematisierung der Funktionsweise eines interpretierenden Gedächtnisses ist noch nicht dazu angetan, alles Erzählte als kontrafaktisch erscheinen zu lassen, sondern weist bei Nabokov eher (der Titel deutet bereits darauf hin) einen bewussten Umgang mit den Funktionsweisen und Fallstricken autobiographischen Erzählens nach. Ebenso wird auf erkennbare Anachronismen, also Abweichungen von der tatsächlichen Ereignischronologie, verzichtet.

Trotz der vereinzelt, in Nabokovs Reflexionen über die Zeit oder Liebe hervorstechenden Dominanz von erzählendem Ich (vor allem im ersten und letzten Kapitel), das die narrativ zu vermittelnden vergangenen Ereignisse aus der Perspektive des älteren Autobiographen formt, liegt der Akzent des Textes deutlich auf der Ebene der Ereignisse und Figuren, nicht primär auf derjenigen der Vermittlung. Somit dominiert die Primär- und Erlebnisillusion (man denke an das Verfassen des ersten Gedichts, das deutlich die Erlebnisse des jungen Nabokov nachzeichnet), ebenso wie die Geschehens-, Situations- und Figurenillusion, denn trotz mancher sichtbar werdender Brüche zwischen dem erzählenden und erlebenden Ich bleibt der Fokus vergangenheitsorientiert. Anders als bei Kaysens Text bricht in viel höherem Maße jedoch das dem Text seine Form gebende Bewusstsein durch. Hatte in ihrem Fall die

beinahe ungetrübte Figuren- und Erlebnisillusion den Eindruck von besonderer Unmittelbarkeit erweckt, wird dies bei Nabokovs Text viel deutlicher zugunsten der betont gekonnten narrativen Überformung zurückgenommen. Auch in dieser Hinsicht bewegt sich *Speak, Memory* auf dem entgegengesetzten Pol der Skala in der Kategorie der realistischen Autobiographie.

Trotz seiner problematischen Chronologie und anderer kleinerer Abweichungen vom Idealtypus kann *Speak, Memory* als realistische Autobiographie kategorisiert werden, auch wenn sie deutlich vom anderen Beispiel dieser Kategorie divergiert. Während Kaysens Text am äußersten Ende des Spektrums an der Grenze zur dokumentarischen Autobiographik einzuordnen wäre, ist Nabokovs poetischer Text sicherlich am gegenüberliegenden, dem stärker fikionalisierten Pol angesiedelt.

VII. Die gerissene Kette der Erinnerung: Mary McCarthys *Memories of a Catholic Girlhood*

Die nicht zuletzt durch ihren Briefwechsel mit Hannah Arendt bekannte Schriftstellerin, Kritikerin, Journalistin und Mitherausgeberin des *Partisan Review* Mary McCarthy (1912-1989) hat es nicht nur durch fiktionale Texte wie *The Company She Keeps*, *The Oasis* oder ihre politischen Schriften über Vietnam und den Watergate-Skandal zu internationalem Ansehen gebracht. Auch ihre autobiographischen Texte *Memories of a Catholic Girlhood* und *How I Grew* (1987) sowie der 1989 posthum herausgegebene Band *Intellectual Memoirs* stellen wichtige Eckpunkte in McCarthys Oeuvre dar. Beim Betrachten ihrer bewegten Biographie¹ mag der Titel ihrer "katholischen" Jugenderinnerungen verwundern, bedenkt man, dass sich McCarthy später zu einer glühenden Verfechterin der kommunistischen Ideen entwickelte und sowohl gegen totalitäre Systeme stalinistischer Prägung als auch gegen die repressive Politik der McCarthy-Ära in den USA angeschrieben hat.

Mary McCarthys 1957 erstmals erschienener autobiographischer Text *Memories of a Catholic Girlhood* besteht aus mehreren Kapiteln, die zuvor bereits zwischen 1946 und 1957 im *New Yorker* und in *Harper's Bazaar* erschienen waren und nachträglich mit "Zwischenkapiteln"² versehen worden sind, in welchen jeweils das vorher Erzählte metatextuell reflektiert wird. In der vorliegenden Ausgabe sind diese Reflexionen durch einen kleineren Schriftgrad kenntlich gemacht, in anderen durch Kursivdruck. Auf diese Weise setzen sich diese Passagen für den Leser deutlich vom übrigen Text ab. Weiterhin hat McCarthy den ursprünglichen Zeitschriftenbeiträgen für die Buchfassung ein Vorwort ("To the Reader") und einen zusammenfassenden Schluss "Ask Me no Questions" hinzugefügt.

In einem Interview mit Joan Kufrin von 1981 fasst McCarthy die ungewöhnliche Form ihres Textes und die Textgenese zusammen:

"The italic stuff was written much later, when I came to put the stories together, to make a volume. First I had just done them, one by one, and sold them mostly to the *New Yorker*. One or two went somewhere else. Then I decided to put them together in a volume, and doing that I became aware of how far they were from the truth, really.

"I don't mean that they were all lies, but they were obeying certain conventions that were more like the conventions of fiction. And that's true of all *New Yorker* memoirs:

¹ Vgl. hierzu die ausführlichen Biographien von Carol Brightman, Carol Gelderman und Frances Kiernan (Carol Brightman, *Writing Dangerously: Mary McCarthy and Her World*, New York: Clarkson Potter Publishers, 1992; Carol Gelderman, *Mary McCarthy: A Life*, New York: St. Martin's Press, 1988; Frances Kiernan, *Seeing Mary Plain: A Life of Mary McCarthy*, New York and London: Norton, 2000).

² Vgl. Gordon O. Taylor, *Chapters of Experience: Studies in 20th Century American Autobiography*. New York, St. Martin's Press, 1983.

The writer purports to be able to remember, verbatim, conversations which, of course, he couldn't remember.

“And then also, I began thinking about a number of these episodes, and talked with Kevin, the oldest of my bothers, and also one of my other brothers, about these events in that household. And we were really trying to reconstruct, just get at the truth, as close as we could, with combining our memories.”³

McCarthys Kommentierungen dienen ihrer Aussage zufolge als Revision, die aufgrund der gemeinsamen Erinnerungsleistung der Geschwister einen erhöhten Grad an Authentizität verspricht. Doch das darf nicht über ein anderes Problem hinwegtäuschen. Problematisch für die Rezeption des autobiographischen Textes als solchem ist die Tatsache, dass manche der in *Memories of a Catholic Girlhood* vereinten Kapitel nicht als *autobiographical sketches* erschienen waren, sondern als *stories* und damit als fiktionale Texte. Für einen davon, nämlich “Yellowstone Park,” hatte McCarthy 1957 sogar den O’Henry *Short Story*-Preis verliehen bekommen. Die Differenzierung von faktualer und fiktionaler Rezeptionssteuerung ist dabei nicht immer explizit durch die Autorin, sondern durch den Verleger vorgenommen worden. Die Frage stellt sich nun, inwieweit ein Text, der zunächst als fiktional gelesen worden ist, plötzlich seinen Status ändern kann und durch die Veröffentlichung in einem Band mit dem rezeptionssteuernden Titel *Memories of a Catholic Girlhood* als autobiographisch und damit referentiell rezipiert wird.

Eine mögliche Antwort hat die Autobiographin selbst gegeben. Im Zusammenhang mit einer anderen Veröffentlichung im *Harper’s Magazine* vom März 1953, “Artists in Uniform: A Story by Mary McCarthy,” äußert sich die Autorin über die schwierige Beziehung zwischen faktualer und fiktionaler Narration. Eine Flut von Leserfragen veranlasst sie im darauffolgenden Jahr (Februar 1954) zur Veröffentlichung eines Aufsatzes im *Harper’s Magazine*,⁴ der ihre Haltung gegenüber “Artists in Uniform” klarstellen soll. Die Klassifizierung als *story* hatten die Verleger, nicht sie selbst vorgenommen. Der wichtigste Punkt, so McCarthy, bestehe darin, dass die Geschichte der Autorin selbst passiert sei, sie für sich in ihrem eigenen Namen spreche. Die Tatsache, dass das Geschilderte im wahren Leben tatsächlich geschehen sei, mache für sie den entscheidenden Unterschied. Damit seien symbolische Lesarten des Textes überflüssig: Die Einzelheiten des Textes besitzen laut McCarthy keine symbolische Funktion, sondern stehen im Text, weil sie wirklich passiert sind und damit keine über sie hinausreichende Bedeutungsebene eröffnen. Damit trifft sie eine kategorielle Klassifizierung, die von der neueren Theoriebildung als naiv abgetan werden könnte.

³ Joan Kufrin, “The Novelist Mary McCarthy,” *Conversations with Mary McCarthy*, ed. Carol Gelderman, Jackson and London: UP of Mississippi, 1991, 188-208, 196.

⁴ Mary Mc Carthy, “Settling the Colonel’s Hash”, *Harper’s Magazine* (Feb. 1954): 68-75, später in McCarthy, *On the Contrary*, New York: Farrar, Strauss and Cudahy, 1961, 225-41.

Derell Mansell will diese ontologische Entscheidung McCarthys nicht einfach unkommentiert hinnehmen und hat einen Aufsatz verfasst, der durch seinen Titel "Unsettling the Colonel's Hash"⁵ als direkte Antwort verstanden werden kann.

McCarthy is making the assumption we all make except in our stern philosophical moments: that there are two more or less separate literary kinds, "autobiography" and "narrative fiction"; and that these are separate because the one deals substantially with fact, "what happenend, in real life," no matter how "artistic" the presentation, and the other deals substantially with what did not happen but was only "imagined," no matter how convincingly "real". Our "autobiography" and "fiction" categories thus seem themselves to be manifestations of an even more fundamental distinction, between declarations of "fact" and some broad category of fictitious or otherwise imaginative works.⁶

Die intuitive Unterscheidung zwischen autobiographischen und fiktionalen Texten ist, wie bereits skizziert worden ist, spätestens seit der Dekonstruktion durch Paul de Man als problematisch anzusehen. Die Texte an sich lassen ein autobiographisches Ich nicht *per se* von einem fiktional entworfenen unterscheidbar werden. Dennoch sind Leser aufgrund ihrer Rezeptionserwartung durchaus in der Lage, beide voneinander zu unterscheiden, wie bereits gezeigt worden ist. Mansell löst dieses schwierige theoretische Problem auf eine ähnliche Weise. Die Trennung zwischen Fakt und Fiktion existiert für ihn in der Literatur nicht wirklich. Dennoch nimmt unsere Wahrnehmung diese Trennung bei der Rezeption eines Textes vor. Der Unterschied liegt für ihn in einer Intention:

[T]he Great Divide between "fact" and "fiction" does not exist on the literary map at all; surely one can demonstrate that it does not. But such a Divide does exist nevertheless, in the very constitution of the mind, no matter what the mind is contemplating. Whether or not there is any absolute distinction in "kind" between a soup can and a Brancusi, between directions on an aspirin bottle and the *Apologia*, there is an absolute distinction between the two ways the mind can contemplate whatever is before it. Thus in the very constitution of the mind we have the rudiments of genre. All texts tend to be a conflation of fact and fiction. But the intending or inferring mind has *got* to declare for one or other in spite of the unimpeachable truth that such a distinction does not "exist" in the texts themselves.⁷

Mansells pragmatische Lösung dieses generischen Problems auf der Seite des Rezipienten vermag zu überzeugen, selbst wenn die Frage der zu erklärenden Intention des Autors den Verdacht nahelegt, in das 19. Jahrhundert zurückfallen zu wollen. Also kann nur der Rezipient durch seine Entscheidung, einen Text als faktual zu lesen, die Bedeutung des Textes stiften; ihn als autobiographisch lesen oder nicht. Diese Diskussion belegt deutlich Fishs Ausführungen zur alleinigen Bedeutungszuschreibung

⁵ Zitiert wird im Folgenden aus: Darrell Mansell, "Unsettling the Colonel's Hash: 'Fact' in Autobiography," *The American Autobiography. A Collection of Critical Essays*, ed. Albert E. Stone, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1981, 61-79. zuerst erschienen in *Modern Language Quarterly* 37/2 (June 1976): 115-32.

⁶ Mansell 62.

⁷ Mansell 75.

durch den Leser, gestützt durch seine Erwartungen, die einer *interpretive community* gemein sind. In McCarthys Fall der *Memories* ist dies auch geschehen: So versteift sich die Kritik auf "Lügen"⁸ im Text und andere vorgenommene Fiktionalisierungen des autobiographischen Textes, nicht so sehr auf den Status als Autobiographie an sich.⁹ Dieser theoretische Streit scheint beinahe als mustergültig geeignet, um die bereits im Rahmen der theoretischen Vorüberlegungen erarbeitete Lösung dieses Problems zu illustrieren: Der Textstatus liegt im Auge des Betrachters, nicht primär im Text selbst begründet. Nun aber zurück zum Text und der Frage, wieso McCarthy gerade diesen Titel gewählt hat. Die Fokussierung auf den Jugendglauben, den McCarthy durch die Titelgebung mit *Memories of a Catholic Girlhood* vornimmt, rechtfertigt sie in ihrem Kapitel "To the Reader" mit der ästhetischen Bedeutung, die dem Katholizismus in ihrem frühen Leben zugekommen war.

Looking back, I see that it was religion that saved me. Our ugly church and parochial school provided me with my only aesthetic outlet, in the words of the Mass and the litanies and the old Latin hymns, in the Easter lilies around the altar, rosaries, ornamented prayer books, votive lamps, holy cards stamped in gold and decorated with flower wreaths and a saint's picture. This side of Catholicism, much of it cheapened and debased by mass production, was for me, nevertheless, the equivalent of Gothic cathedrals and illuminated manuscripts and mystery plays.¹⁰

Die kindliche Liebe zur Schönheit und zur sinnlichen Erfahrung von Religion stellt für McCarthy die Verbindung zum ornamentalen und pompösen Katholizismus her, der sie in ihren frühen Jahren in ihren Bann zieht. Diese kitschige Vorstellung von ungetrübtem Kinderglauben wird jedoch nicht ungebrochen präsentiert. McCarthy stellt ihm kontrastiv die defizitäre Ausführung eifriger Gläubiger gegenüber. Insbesondere die Großmutter väterlicherseits in Minneapolis, bei der McCarthy die ersten Jahre nach dem Tod ihrer Eltern oftmals zu Gast ist, wird exemplarisch als Prototyp religiösen Fanatismus' gezeichnet. Ihr Glaube gilt nicht der christlichen Nächstenliebe, sondern vielmehr der Bekämpfung des Protestantismus:

Combativeness was, I suppose, the dominant trait in my grandmother's nature. An aggressive churchgoer, she was quite without Christian feeling; the mercy of Lord Jesus had never entered her heart. Her piety was an act of war against the Protestant

⁸ Vgl. hierzu v.a. Timothy Dow Adams, *Telling Lies in Modern American Autobiography*, Chapel Hill and London: U of North Carolina P, 1990; auch Séllei greift auf diese abwertende Diktion zurück (vgl. Nora Séllei, "Confession and Autobiography in Mary McCarthy's *Memories of a Catholic Girlhood*." *Fiction and Autobiography: Modes and Models of Interaction*, eds. Sabine Coelsch-Foisner, Wolfgang Görtzschacher, Frankfurt am Main et al.: Peter Lang, 2006, 69-79, v.a. 78).

⁹ Auch wenn Isabel Duran schreibt "to talk about McCarthy's first autobiography is to talk about fiction, because she deliberately fictionalizes, incorporates fictions as a crucial element, and rejoices in her secret pact with lies" (Isabel Duran, "From Memories of Childhood to Intellectual Memoires: Or From Mary McCarthy to 'Mary McCarthy,'" *Writing Lives: American Biography and Autobiography*, ed. Hans Bak and Hans Krabbnam, Amsterdam: VU University Press, 1998, 89-96, 92). Dennoch spricht sie bereits im nächsten Absatz wieder von 'Autobiographie,' nicht Fiktion. Duran greift dadurch nicht den Status der Autobiographie als solche an, sondern verweist lediglich auf deren Hang zu Fiktionalisierungen

¹⁰ Mary McCarthy, *Memories of a Catholic Girlhood*, London: Random House Vintage, 2000, 20.

ascendancy. The religious magazines on her table furnished her not with food for meditation but with fresh pretexts for anger; articles attacking birth control, divorce, mixed marriages, Darwin and secular education were her favourite reading. The teachings of the Church did not interest her, except as they were a rebuke to others [...]. The extermination of Protestantism, rather than spiritual perfection, was the boon she prayed for.¹¹

Die unvoreteilhafte Darstellung der Großmutter als eine Eifererin, deren Glauben lediglich als ein vorgeschobenes Rüstzeug gegen ihre Mitmenschen, nicht aber ein Mittel, spirituelle Vollkommenheit zu erreichen, fungiert, lässt erahnen, dass McCarthys Erfahrungen mit ihrer Religion nicht ungeteilt positiv gewesen sein können. Die tieferen Ursachen für den verbitterten Charakter der katholischen Großmutter (im Gegensatz zu der jüdischen Großmutter mütterlicherseits in Seattle) mag die Autobiographin nicht ergründen. Aufgrund der Tatsache, dass es sich bei vorliegendem Text *nicht* um einen fiktionalen Roman handele, der eine psychologisch stringente Portraitureung erforderlich mache, sei es möglich, diese Fakten für sich stehen zu lassen, wie die Autorin metatextuell kommentiert:

Luckily, I am writing a memoir and not a work of fiction, and therefore I do not have to account for my grandmother's unpleasing character and look for the Oedipal fixation or the traumatic experience which would give her that clinical authenticity that is nowadays desirable in portraiture. I do not know how my grandmother got the way she was; I assume, from family photographs and from the inflexibility of her habits, that she was always the same, and it seems as idle to inquire into her childhood as to ask what was ailing Iago or look for the error in toilet-training that was responsible for Lady Macbeth.¹²

Damit eröffnet McCarthy elegant in ihrem autobiographischen Text die generische Unterscheidung zwischen faktischen und fiktionalen Texten. Während sie unterstellt, schlüssige Charakterzeichnungen seien lediglich in fiktionalen Texten erforderlich, bedient sie sich zweier fiktionaler Figuren, über deren Motivation und Vorleben gerade nichts vorhanden ist, das psychologisierende Spekulationen rechtfertigen könnte. Damit unterläuft sie augenzwinkernd die eigene Argumentation, die eine ausreichende Psychologisierung als dominantes Merkmal fiktionaler Texte postuliert. Der intertextuell hergestellte Bezug zu zwei äußerst negativ besetzten Figuren aus Shakespeares Dramen – der intrigante Iago und die skrupellose, machtgierige Lady Macbeth – untermauert implizit die Charakterisierung der ungeliebten Großmutter als ungerecht, herrschsüchtig und verlogen. Darüber hinaus darf nicht aus den Augen verloren werden, dass McCarthy, um einige unvoreteilhafte Charakterzüge ihrer anderen Großmutter zu plausibilisieren und wohl auch zu entschuldigen, durchaus psychologisierend in deren Vergangenheit nach Motiven forscht. Doch dazu später.

¹¹ *Memories* 33.

¹² *Memories* 32.

Das Problem der Fiktionalität in *Memories of a Catholic Girlhood* wird auf mehreren Ebenen ausgetragen und erschöpft sich nicht lediglich in der Figurencharakterisierung. Bereits bei der ersten Veröffentlichung einzelner Kapitel in *Harper's Bazaar* ist McCarthy immer wieder mit dem Vorwurf konfrontiert worden, sie habe Passagen frei erfunden. Als Autorin fiktionaler Werke erscheint ihr dieser Verdacht auch begründet. In ihrem einleitenden Kapitel "To the Reader" entgegnet sie diesen Vorwürfen:

Many a time, in the course of doing these memoirs, I have wished that I *were* writing fiction. The temptation to invent has been very strong, particularly where recollection is hazy and I remember the substance of an event but not the details – the colour of a dress, the pattern of a carpet, the placing of a picture. Sometimes I have yielded, as in the case of the conversations. My memory is good, but obviously I cannot recall whole passages of dialogue that took place years ago. [...] The conversations, as given, are mostly fictional. Quotation marks indicate that a conversation to this general effect took place, but I do not vouch for the exact words or the exact order of the speeches.¹³

Damit räumt McCarthy eine Form der Fiktionalisierung ein, die als notwendig gilt, will man nicht lediglich in einer sehr allgemeinen, oberflächlichen Art und Weise über vergangene Ereignisse schreiben und dabei auf jegliche ausschmückende Details verzichten. Auch die Namen der Lehrer und der Mitschüler sind abgeändert worden, ohne jedoch ihre Portraits zu verfälschen.¹⁴ So viel zu dem eingestandenen Anteil offensichtlicher Fiktion. Im weiteren Verlauf soll nun am Text selbst nach Fiktionalisierungen oder kontrafaktischen Realitätsreferenzen gesucht werden.

Die eigentliche Autobiographie beginnt mit einer kurzen Vorgeschichte der Familie, der Eltern und der Geburt McCarthys als ältestem von vier Kindern im Jahre 1912 in Seattle. Auf dem Weg nach Minneapolis erkrankten McCarthys Eltern und auch die Kinder, worauf die Großeltern sie zur Pflege aufnehmen. Krankenhausbetten sind nicht verfügbar. McCarthys Erinnerungen an diese fatale Zugreise in ihre neue Heimat gibt diese folgendermaßen wieder:

Waving good-bye in the Seattle depot, we had not known that we had carried the flu with us into our drawing-rooms, along with the presents and the flowers, but, one after another, we had been struck down as the train proceeded eastward. We children did not understand whether the chattering of our teeth and Mama's lying torpid in the berth were not somehow a part of the trip (until then, serious illness, in our minds, had been associated with innovations – it had always brought home a new baby), and we began to be sure that it was all an adventure when we saw our father draw a revolver on the conductor who was trying to put us off the train at a small wooden station in the middle of the North Dakota prairie.¹⁵

McCarthy gibt die existentiell bedrohlichen Ereignisse der Zugfahrt aus ihrer kindlichen Sicht wieder. Der Leser rekonstruiert für sich die Leerstellen: Das Zugpersonal hat offensichtlich versucht, die Ansteckungsgefahr, die von der sechsköpfigen Familie

¹³ *Memories* 9.

¹⁴ Vgl. *Memories* 10.

¹⁵ *Memories* 34.

ausgegangen ist, einzudämmen, indem es sie bei der nächsten Gelegenheit vom Zug und den anderen Mitreisenden entfernen wollte. Nur durch den Gewaltakt des Vaters ist dies verhindert worden. Diese Version der Ereignisse erscheint dem Leser zunächst als plausibel und glaubwürdig, doch wird sie einige Seiten später widerrufen und einer weiteren Version gegenübergestellt:

‘...we saw our father draw a revolver.’ If Uncle Harry is right, this is wrong. In any case, we did not ‘see’ it; I heard the story, as I have said, from my other grandmother. When she told me, I had the feeling that I almost remembered it. That is, my mind promptly supplied me with a picture of it [...]. Actually I do dimly recall some dispute with the conductor, who wanted to put us off the train.¹⁶

McCarthy hatte also ein Ereignis, das sie selbst nicht erlebt hatte, als faktisch ausgegeben. Sie hat nicht nur ihre eigene Zeugenschaft fingiert, sondern auch diejenige ihrer Geschwister (“we saw”). Sie stellt drei Alternativen – die Versionen ihrer Großmutter, Onkel Harrys und ihre eigene – unaufgelöst nebeneinander und lässt dadurch diese Realitätsreferenz in einem kontrafaktischen Licht erscheinen.

Hierzu sei kurz noch Folgendes angemerkt: Anders als im historischen Roman, welcher oftmals auf geschichtlich belegbare Ereignisse rekurriert, ist es bei autobiographischen Texten meist sehr problematisch, kontrafaktische Realitätsreferenzen aufzuspüren, da die persönliche Lebensgeschichte des Autobiographen meist in weitaus geringerem Umfang historiographisch nachvollziehbar belegt ist. Dadurch ist es sehr schwierig, kontrafaktische Realitätsreferenzen auszumachen. Eine bedeutende Rolle spielen deshalb die Hinweise, die der Autobiograph selbst gibt. Eine Möglichkeit ist das Infragestellen der eigenen Erzählung oder das Präsentieren verschiedener Varianten, welche, wie der Rezipient aufgrund seiner eigenen Lebenserfahrung weiß, nicht gleichermaßen wahr sein können. Dementsprechend müssen die anderen Versionen der Faktenlage widersprechen und eine kontrafaktische Realitätsreferenz kann angenommen, zumindest aber nicht ausgeschlossen werden. Ähnlich verhält es sich an mehreren Stellen von McCarthys Text.

Vom ersten Zusammentreffen mit ihren neuen Pflegeeltern Myers und Margaret, das sich einige Zeit nach dem Tod der Eltern und dem Genesen der Kinder im Haus der Großeltern in Minneapolis zugetragen hat, wird folgendermaßen erzählt:

‘There is someone here to see you’ – the maid met me with this announcement and a half-curious, half-knowledgeable smile. My heart bounded; I felt almost sick (who else, after all, could it be?) and she had to push me forward. But the man and woman surveying me in the sun parlour with my grandmother were strangers, two unprepossessing, middle-aged people – a great-aunt and her husband, so it seemed – to whom I was now commanded to give a hand and a smile, for, as my grandmother

¹⁶ *Memories* 44.

remarked, Myers and Margaret had come to take me home that very afternoon to live with them, and I must not make a bad impression.¹⁷

Nicht nur hatte den Kindern niemand vom Tod der Eltern erzählt – das hatten sie nach einiger Zeit selbst erschlossen – nun werden sie darüber hinaus fernen Verwandten zur Pflege anvertraut. Die Kennenlernszene könnte kaum gefühlloser gestaltet werden. Doch einige Seiten später räumt McCarthy den fiktionalen Charakter dieser Szene ein:

I believe this is pure fiction. In reality, I had already seen the people who were going to be my guardians sometime before this, while we were convalescent. We were brought down, in our pyjamas, one afternoon to my grandmother's sun parlour, to meet two strangers, a man and a woman, who were sitting there with the rest of the family, like a reception committee.¹⁸

Ebenso wie bezüglich der Zugfahrt entlarvt die Autobiographin auch an dieser Stelle retrospektiv das zuvor Erzählte als kontrafaktische Realitätsreferenz, als Fiktion. Den Grund für diese Änderungen überlässt McCarthy der Spekulation des Lesers und deutet ihre Ablehnung der neuen Pflegeeltern an.¹⁹

Die dem Text zugrunde liegende Methode des nachträglichen Zurücknehmens oder Modifizierens des bereits Erzählten kann als kennzeichnend für *Memories of a Catholic Girlhood* bezeichnet werden, denn sie lässt sich über sämtliche Kapitel verfolgen, wenn auch in unterschiedlichen Ausprägungen. Das mag unter anderem strukturell in der Tatsache begründet sein, dass McCarthy, wie bereits erwähnt, einzelne Kapitel eigenständig in Zeitschriften veröffentlicht hatte und in der Buchfassung nun metatextuell kommentiert und ihnen zu einer neuen Form verhilft. Auch die negative Haltung gegenüber der Großmutter wird auf diese Weise relativiert, um nicht zu sagen komplett verändert:

Nevertheless, in one sense, I *have* been unfair here to my grandmother: I show her, as it were, in retrospect, looking back at her and judging her as an adult. But as a child, I liked my grandmother; I thought her a tremendous figure. Many of her faults – her blood-curdling Catholicism, for example – were not apparent to me as faults.²⁰

An dieser Stelle wird allerdings lediglich die Perspektive auf eine Person und damit verbunden eine Einschätzung derselben verändert und nicht ein Ereignis fingiert.

Anders verhält es sich in dem Kapitel „A Tin Butterfly,“ in welchem die Autobiographin die Zeit bei ihren Pflegeeltern, Onkel Myers und Tante Margaret, beschreibt. Geprägt ist diese Phase ihres Lebens vom Geiz des Großonkels sowie seiner Brutalität den Kindern gegenüber. In den Augen der McCarthy-Großeltern wurden die Kinder von ihren Eltern verzogen und an einen unangebracht extravaganten Lebensstil gewöhnt: “[A] merciful

¹⁷ *Memories* 37.

¹⁸ *Memories* 45.

¹⁹ Vgl. *Memories* 45.

²⁰ *Memories* 46.

end been put to a regimen of spoiling and coddling, to Japanese houseboys, iced cakes, picnics, upset stomachs, diamond rings (imagine!), an ermine muff and neckpiece, furred hats and coats. My grandmother thanked her stars that Myers and her sister Margaret were available to step into the breach.”²¹

Der ungeliebte Großonkel neigt zu exzessiven Strafmaßnahmen, unter welchen vor allem die Autobiographin als Älteste der Geschwister zu leiden hat. Um die Kinder körperlich zu züchtigen, greift Myers zu einem Lederriemen, die Großtante bedient sich einer Bürste. Einer dieser Übergriffe wird durch einen wohl vorgeschobenen Grund ausgelöst: Mary McCarthy soll einen eisernen Schmetterling ihres kleinsten Bruders, dem Liebling Myers’, entwendet haben. Nach stundenlangen Suchaktionen und Befragungen taucht der Schmetterling schließlich auf dem Platz der Autobiographin am Abendbrottisch auf. Zwar zweifelt sogar Margaret an der Schuld des Kindes, doch beugt sie sich dem Willen ihres Mannes.

Aunt Mary’s dragging step went up the stairs, the boys were ordered to bed, and then, in the lavatory, the whipping began. Myers beat me with the strop, until his lazy arm tired; whipping is hard work for a fat man out of condition, with a screaming, kicking, wiggling ten-year-old in his grasp. He went out and heaved himself, panting, into his favourite chair and I presumed that the whipping was over. But Aunt Margaret took his place, striking harder than he, with a hairbrush, in a businesslike, joyless way, repeating, ‘Say you did it, Mary Therese, say you did it.’²²

Als die zehnjährige Mary nicht klein bei gibt und die Tat, die sie nicht begangen hat, auch nicht vor dem rachsüchtigen Großonkel gesteht, wird die Bestrafung fortgesetzt, bis die Angst vor Nachbarn dem Gewaltexzess Einhalt gebietet. Diese Szene der standhaften, der Wahrheit verpflichteten Mary mutet an wie eine der unzähligen katholischen Märtyrergeschichten, die McCarthy in ihrer katholisch geprägten Kindheit gekannt haben mag. Der passive Widerstand gegen eine Willkür, die grausam die eigene körperliche Unversehrtheit bedroht, ist sowohl der jungen Mary als auch den Heiligen gemein. Nur dass die Autobiographin nicht im Himmel, sondern recht irdisch erlöst wird, denn kurz nach diesem Zwischenfall sorgt der in Seattle lebende Großvater mütterlicherseits dafür, dass alle Kinder bis auf das jüngste aus diesem brutalen Haushalt entfernt werden: Mary zieht zu ihren Großeltern nach Seattle, die beiden jüngeren Brüder werden auf ein katholisches Internat geschickt. Bei einem sich Jahre später ereignenden Besuch bei den Brüdern, die zwischenzeitlich bei ihrem Onkel Louis McCarthy leben, wird das Rätsel um den Spielzeugschmetterling gelüftet: “[M]y brother Preston told me that on the famous night of the butterfly, he had seen Uncle Myers steel into the dining-room from the den and lift the tablecloth, with the tin butterfly in his

²¹ *Memories* 49.

²² *Memories* 69.

hand.”²³ Also hatte Myers die unschuldige Mary nicht nur falsch verdächtigt, sondern sogar selbst ihre Tat vorgetäuscht. So wird es zumindest vom Text aufgrund der mündlichen Zeugenschaft des Bruders nahegelegt. Die daran anschließenden Kommentierungen jedoch stellen die hinterhältige Täterschaft Myers’ in Frage.

An awful suspicion occurred to me as I was reading it over the other day. I suddenly remembered that in college I had started writing a play on this subject. Could the idea that Uncle Myers put the butterfly at my place have been suggested to me by a teacher? I can almost hear her voice saying to me excitedly: ‘Your uncle must have done it!’ [...] And I can visualize a stage scene, with Uncle Myers tiptoeing in and pinning the butterfly to my table mat.²⁴

Dadurch gesteht die Autobiographin eine mögliche Fiktionalisierung ein. Die Beschuldigung des tyrannischen Onkels war bereits in dramatischer Form literarisiert worden. Die Faktenlage ist dadurch unklar; McCarthy versucht sie aufzuklären, indem sie beide Brüder konsultiert:

He [Kevin] remembers the butterfly episode itself and the terrible whipping; he remembers the scene on Uncle Louis’s screened porch, when we four, reunited, talked about Uncle Myers. But he does not remember Preston’s saying that Uncle Myers put the butterfly there. Preston, consulted by long-distance telephone, does not remember either saying it or seeing it.²⁵

Somit kann nicht klar belegt werden, ob Myers der Übeltäter war, oder ob lediglich dies die plausibelste fiktionale Erklärung war. Selbst McCarthy räumt ihren Irrtum ein: “I fused two memories. *Mea culpa*.”²⁶ Diese Vermischung von Erinnerungen nimmt Eakin zum Anlass, dem Text nicht unterschiedliche Versionen eines Geschehens zuzuschreiben, sondern vielmehr “what is presented in the commentary is not an alternative version of the original, disputed incident itself but rather a series of prototypes for the autobiographical act.”²⁷ Doch werden diese unterschiedlichen Stadien nicht wirklich zugunsten einer privilegierten, späteren Version aufgelöst, sondern bleiben nebeneinander bestehen, ohne dass dem Rezipienten eine Lösung angeboten würde. Diese Textualität der Möglichkeiten und unterschiedlichen Alternativen sowie der nachgereichten Bekenntnisse zum Fabulieren ist es, die *Memories of a Catholic Girlhood* so interessant machen.²⁸ Nur eine Möglichkeit kann sich *realiter* so zugetragen haben, die anderen wären demnach kontrafaktisch.

²³ *Memories* 71-2.

²⁴ *Memories* 73.

²⁵ *Memories* 73.

²⁶ *Memories* 73.

²⁷ Paul John Eakin, *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton: Princeton UP, 1985, 16.

²⁸ McCarthy’s später veröffentlichte autobiographische Texte *How I Grew* und *Intellectual Memoir* sind in formaler Hinsicht viel weniger beachtlich.

Die Misshandlungen und fehlgeleiteten Erziehungsmethoden haben, nach den Angaben der Autobiographin, aus ihr einen “problem liar”²⁹ gemacht – jemanden, der unter Druck zu Notlügen greift. In der hitzig geführten Debatte um die vorgenommenen Fiktionalisierungen in McCarthys Text wird dieses Bekenntnis zur Lüge immer wieder als Beweis ihrer Unglaubwürdigkeit ins Feld geführt. So konstatiert beispielsweise auch Abrams: “This tendency toward fabrication at times hinders McCarthy’s search for ‘truth’ in her autobiography.”³⁰ Indessen beleuchtet Barbara Kraus dieses Eingeständnis der Autorin, in ihrer Kindheit manchmal gelogen zu haben, in ihrem Aufsatz “Reliable Narrators and Unreliable Memories”³¹ aus dem Kontext der Textpassage heraus:

This statement may well have served as damning evidence against McCarthy when the truthfulness of her memoirs came under scrutiny. But in “A Tin Butterfly,” it appears first as a statement which in itself may or may not be true because up until that point in the story, there is no evidence to support it – unless McCarthy is giving a general warning about the authenticity of her text. In light of her obsession with the truth, however, this does not seem likely.³²

Eben das Eingestehen der Lüge in der Kindheit erweckt beim Rezipienten einen paradoxen Eindruck völliger Offenheit, wie auch die Lesart von Barbara Kraus nahelegt. Desgleichen kann die Tatsache, dass McCarthy in der “Tin Butterfly”-Episode eben nicht den einfacheren Weg geht und ein falsches Geständnis ablegt, um weiteren Misshandlungen zu entgehen, durchaus zu ihren Gunsten sprechen. Dennoch darf sich die Diskussion nicht zu sehr an diesem Punkt verhaken. Denn die paradoxe Situation, nicht entscheiden zu können, ob jemand, der sich als Lügner bezeichnet, die Wahrheit spricht, bleibt für den Leser unauflösbar. In jedem Fall ist das Problembewusstsein des Rezipienten angesprochen, der spätestens zu diesem Zeitpunkt unausweichlich zu der Einsicht gelangt, dass es in diesem Text nicht nur *eine* “Wahrheit,” sondern immer verschiedene Versionen einer möglichen gibt. Die Akribie, mit welcher McCarthy am Ende jedes Kapitels (mit Ausnahme des letzten) in einer Art Postscriptum das vorher Erzählte revidiert und einer kritischen Prüfung unterzieht, suggeriert eine Suche nach der Vergangenheit, die sich nicht mit vereinfachenden Fiktionalisierungen zufrieden gibt. Die nebeneinander gestellten Alternativen überlassen es dem Leser, welche Version er für glaubwürdiger hält. Die Vergangenheit existiert für den Leser in unterschiedlichen Varianten der Erinnerung (manchmal auch in denjenigen unterschiedlicher Verwandter, speziell der Geschwister) und ist nicht als eine einzig wahre Version ihrer selbst

²⁹ *Memories* 58.

³⁰ Sabrina Fuchs Abrams, *Mary McCarthy: Gender, Politics, and the Postwar Intellectual*, New York: Peter Lang, 2004, 18.

³¹ Barbara Kraus, “Reliable Narrators and Unreliable Memories: The Case of Mary McCarthy’s *Memories of a Catholic Girlhood*,” *Blurred Boundaries: Critical Essays on American Literature, Language, and Culture*, ed Klaus H. Schmidt, David Sawyer. Frankfurt am Main, Berlin, Bern et al.: Peter Lang, 1996, 141-150.

³² Kraus 147-8.

zugänglich. Es entsteht beim Akt des Lesens der Eindruck unterschiedlichster Möglichkeiten, die oftmals gleichzeitig realisiert werden, denn ohne das Korrektiv privilegierter elterlicher Erinnerung fehlt den Waisen eine einzelne narrative Version ihrer kindlichen Vergangenheit. Ähnlich sieht es schließlich auch Sabrina Fuchs Adams, die McCarthy als Opfer der Umstände charakterisiert:

This impulse to tell the truth is in part an attempt to counter her childhood image as a liar or fabricator. [...] McCarthy sees herself as forced by circumstance into deception – either to avoid the gratuitous punishment of her guardians, to circumvent her grandparents’ strict rules, or simply to live up to others’ expectations of her. Despite McCarthy’s attempt to establish the truth in her autobiography, she acknowledges that memory is an imperfect faculty and that we in part create the image of ourselves in life and in literature. Her autobiography can be read as a thwarted attempt to tell the truth about her past, a record that offers a valuable portrait of the autobiographer in the present.³³

Im weiteren Verlauf wirft McCarthy einen anderen klärungsbedürftigen Aspekt des Kapitels “A Tin Butterfly” bezüglich Myers auf. In eben jenem Kapitel hatte sie ihn als einen Arbeitslosen dargestellt. Nun stellt sie die Einlassungen ihres Onkels Harry im Hinblick auf Myers’ behauptete Arbeitslosigkeit kontrastiv gegen ihre vorherigen Behauptungen.

My feeling is that he had not worked at anything since marrying my aunt. According to Uncle Harry, the family firm gave Uncle Myers a job, soliciting grain shipments on the road, with a salary of \$250 a month, mileage books, and an expense account. The job was supposed to keep him in western South Dakota, and eastern Montana, where living was cheap. His expense accounts – lunch cheques of three and four dollars on transcontinental trains – were a stunner to Uncle Harry, who had brought up the idea of sending him into this semi-arid territory.³⁴

Selbst wenn die Autobiographin den Eindruck ihres Bruders Kevin, der ebenfalls davon ausgeht, dass Myers ständig zu Hause war, für ihre Sicht der Dinge ins Feld führt, erzielen die detaillierten Erinnerungen Harrys durchaus einen Glaubwürdigkeitsvorsprung für den Leser. Schnell scheint eine psychologisierende Erklärung für die Erinnerung einer übermäßigen Präsenz des willkürlich prügelnden Onkels zur Hand. Fest steht, dass McCarthy wohl empfunden hat, Myers sei stets zu Hause gewesen; die schriftlichen Ausführungen eines neutralen Familienmitglieds widerlegen dies. Erneut lenken die Kommentare der Autobiographin den Blick des Rezipienten auf kontrafaktische Realitätsreferenzen und auf eine Passage alternativer autobiographischer Erzählung.

An anderer Stelle, in “The Blackguard,” eröffnet der Text einen theologischen Diskurs über die Differenz zwischen den Konfessionen und zeigt die kindlichen Sorgen der

³³ Sabrina Fuchs Adams, *Mary McCarthy: Gender, Politics, and the Postwar Intellectual*, New York: Peter Lang, 2004, 15.

³⁴ *Memories* 72.

katholischen Mary McCarthy um die protestantische Seele ihres Großvaters. Nach einer Predigt eines Jesuitenpriesters in dem katholischen Mädcheninternat, das die junge Mary McCarthy nach dem Umzug zu ihren Großeltern in Seattle besucht, fürchtet sie ewige Verdammnis für den Großvater:

As the priest would have it, this honest and upright man, a great favourite with the Mother Superior, was condemned to eternal torment by the accident of having been baptized. Had he been a Mohammedan, a Jew, a pagan, or the child of civilized unbelievers, a place in Limbo would have been assured him [...]. The baptismal rite, by conferring on them God's grace, made them also liable to His organizational displeasure. That is, baptism turned them Catholic whether they liked it or not, and their persistence in the Protestant ritual was a kind of asseverated apostasy.³⁵

Diese jesuitische Auffassung der ewigen Verdammnis erkennt in keiner Weise die persönlichen Leistungen und Verdienste des Einzelnen an, sondern stellt lediglich auf die jeweilige durch die Taufe gewählte Konfession ab. Ungeachtet der Tatsache, dass Katholiken sich von Protestanten in weniger Punkten unterscheiden als es Muslime tun, wird ihnen dieses geradezu zum Vorwurf gemacht. Auch die Versuche der Mutter Oberin, die scharfe Aussage des Priesters abzumildern, können die junge McCarthy nicht in ihren Glaubensqualen beruhigen, woraufhin eine Art Konzil ausgewählter Klosterangehöriger einberufen wird.

Not only Madame Barclay, the learned prefect of studies, but the librarian and even the convent chaplain had been called in. The Benedictine view, it seemed, differed sharply from the Dominican, but the key passage in Saint Athanasius seemed to point to my grandfather's safety. The unbeliever, according to this generous authority, was not to be damned unless he rejected the true church with sufficient knowledge and full consent of the will.³⁶

Diese Auslegung zerstreut die Befürchtungen der jungen, um das Seelenheil ihres Großvaters besorgten Mary und lässt sie zu dem Schluss kommen, dass ihrem protestantischen Angehörigen keine ewige Verdammnis drohe, solange er nur von ihr nicht in den wahren Glauben, den Katholizismus, eingeweiht und damit ins Verderbnis gestürzt werde. Diese unterhaltsame Episode aus dem Internatsleben der Autobiographin ist, wie sie einige Seiten später einräumt, hochgradig fiktionalisiert, wenn auch im Kern wahr.³⁷ Ähnlich verhält es sich mit ihren Zweifeln an ihrem Glauben. Diese sind zuerst vorgeschoben, um Aufmerksamkeit und das Interesse ihrer Mitschülerinnen zu erwecken, danach wachsen sie sich zu wirklichen Zweifeln am katholischen Glauben aus. Die Schwestern der Klosterschule holen einen weltfremden Priester, Father Dennis, zu Hilfe, welcher jedoch auf McCarthy wenig Eindruck macht, wie ihre Version des Zusammentreffens bestätigt:

³⁵ *Memories* 77-78.

³⁶ *Memories* 80.

³⁷ Vgl. *Memories* 87.

In the dark parlour, the priest was waiting, still in his cassock – a wrinkled, elderly man with a hairless face and brown, dead curly hair that looked like a wig. He had a weary abstracted air, as he turned away from the window, as though he had spent his life in the confessional box. His voice was hollow; everything about him was colourless and dry.³⁸

Auch den Zwiespalt des jungen Mädchens “I doubt the divinity of Christ and the Resurrection of the Body and the real existence of Heaven and Hell”³⁹ führt der Priester auf die Lektüre atheistischer Literatur zurück, ohne auf die immer ernsteren Anfechtungen einzugehen und sie zu entkräften. Intellektuell beleidigt von Father Dennis’ unnachgiebigem Verweis auf ihr jugendliches Alter, welches für die komplexen theologischen Erklärungen noch nicht bereit sei, redet sich McCarthy in eine immer tiefere Glaubenskrise, die er nicht abzuwenden vermag. Ironischerweise belügt McCarthy den Geistlichen, legt also eine falsche Beichte ab, die dieser in gewissem Sinne durchschaut, worauf sie wirklich den Glauben verliert. So führt auch Timothy Dow Adams hierzu aus:

In this anecdote, McCarthy implies that confessing the truth is pointless, since no one, not even the priest, ever believes her. But behind this protestation lies the fact that she had made a bad confession, pretending to lose her faith in order to gain popularity with her friends. And, as the title asserts, “It’s the first step which costs,” for she actually does lose her faith, which ironically, makes her confession of having lost her faith true.⁴⁰

Diese Ironie der Wirkungsweisen von Lüge und Wahrheit kann als typisch für McCarthys Text verstanden werden, der immer wieder den Versuch unternimmt, über die fikionalisierten Versionen autobiographischer Bruchstücke zu einer autobiographisch vertretbaren und durch die Postscripta modifizierten Version einer “Wahrheit” zu gelangen. Aber zurück zu den Kämpfen um die Seele der jungen McCarthy. Als letzte Rettung in dem theologischen Disput zählt Father Dennis die fünf Gottesbeweise auf:

Very gently, seeing that this was what I seemed to want of him, he recited for me the five *a posteriori* proofs of God’s existence: the argument of the unmoved Mover, the argument of efficient causes, the argument of the Necessary Being implied by contingent beings, the argument of graduated perfections, the argument of the wonderful order and design in the universe. Most of what he said I did not understand, but the gist was clear to me. It was that every effect must have a cause and the cause was, of course, God. The universe could not exist unless some self-sufficient Being had created it and put it in motion.⁴¹

Ein selbst-genügsames Universum ohne Schöpfung kommt für den Geistlichen nicht in Frage und weitere Einwände werden als Aufsässigkeit und absichtliches Unverständnis abgetan. Den Glauben gewinnt die junge McCarthy dadurch nicht mehr zurück, ebensowenig wie durch die Versuche Father McHeeny’s, die denjenigen seines

³⁸ *Memories* 101.

³⁹ *Memories* 101.

⁴⁰ Adams, *Telling Lies* 103.

⁴¹ *Memories* 105.

Vorgängers ähneln. McCarthys Verbitterung gegenüber dem hierarchischen System der katholischen Kirche und der ihr unterstellten intellektuellen Unmündigkeit wächst zusehends:

These priests, I thought bitterly, seemed to imagine that you could do nothing for yourself, that everything was from inheritance and reading, just as they imagined that Christ could not have been a 'mere man', and just, for that matter, as they kept saying that you must have 'faith', a word that had become more and more irritating to me during the past few days.⁴²

Der kindliche Glaube an die katholische Kirche ist Mary McCarthy in dieser Lebensphase abhanden gekommen, ohne ihn wirklich zurückgewinnen zu können. Lediglich um den äußeren Schein zu wahren nimmt sie ihre Gebete und die Kommunion wieder auf.

Auch in dieser Passage finden sich Fiktionalisierungen, wie die Autobiographin in ihren nachgeschobenen Erläuterungen eingesteht. So vermerkt sie beispielsweise die wahre Quelle der fünf aufgeführten Gottesbeweise:

The proofs of God's existence are drawn from the *Catholic Encyclopaedia*. My own questions are a mixture of memory and conjecture. One bit of dialogue was borrowed from an Episcopal clergyman: 'There's a little gap that we have to fill with faith.' My son, Reuel, came home one day and quoted this from his Sacred Study teacher. I laughed (it was so like the way *my* priests had talked) and put it in.⁴³

McCarthy nennt also unterschiedlichste Quellen für die Episode: eine katholische Enzyklopädie (also einen mehr oder weniger referentiellen Text), die eigene, wenn auch fiktionalisierte Erinnerung und ein Zitat aus der Gegenwart des autobiographischen Rekonstruierens. Die Autobiographin besteht dennoch ebenfalls darauf, dass diese Episode als typisch für die Erfahrungen in der Klosterschule zu gelten hat: "This story is so true to our convent life that I find it almost impossible to sort out the guessed-at, and the half-remembered from the undeniably real."⁴⁴

Ebenso wie im vorhergegangenen Kapitel, in welchem auch ein Glaubensproblem im Zentrum des Interesses stand, beteuert McCarthy, zwar einige Fiktionalisierungen vorgenommen, nichtsdestoweniger aber dadurch die Essenz des Lebens in der Klosterschule eingefangen zu haben. Damit unterscheiden sich diese Kapitel offensichtlich von den vorhergegangenen, in welchen oftmals mehrere Alternativen des Geschehens eingeräumt worden sind, die mehrfach dem zuvor Erzählten widersprochen hatten.

Nach einigen Schulwechselln besucht Mary McCarthy das Annie Wright Seminary in Tacoma. Die Stationen ihrer Schullaufbahn fasst die Autobiographin zusammen: "Three

⁴² *Memories* 107.

⁴³ *Memories* 108.

⁴⁴ *Memories* 108.

years before, I had been sent there [to the Annie Wright seminary] despairingly by my grandparents, after a year in public high school. The Sacred Heart nuns, they thought, had made me an atheist; the public high school had made me boy-crazy – what next?”⁴⁵

Das Abschlussjahr in dem episkopalen Annie-Wright-Internat, das in “The Figures in the Clock” seinen Niederschlag findet, wird besonders durch McCarthys neu erwachte Leidenschaft für das Theater geprägt, ebenso wie für einen Text, der seit vielen Generationen Schülern in furchtbarer Erinnerung geblieben ist: Caesars *De bello gallico*. Sowohl das von der Lateinlehrerin Miss Gowrie für eine Schulaufführung verfasste Römerdrama *Marcus Tullius* als auch Caesars Kriegsbericht können als das Kapitel bestimmende Intertexte verstanden werden.

McCarthy spielt in der Schulaufführung, die ein großer Publikumserfolg wird, eine der Hauptrollen: Catilina. Vom Pathos des Dramas infiziert, identifiziert sich die Schülerin mit dieser historischen Rolle:

To my mind, Catiline was not only a hero – he was me. Not that I was a misfit in our school; quite the contrary. It was senior year and I was a big shot: the very oddities that had made me an object of wonder in my first years had, with time’s passing, won me fame and envy. And yet this victory did not satisfy me, for it had come about to naturally, in accordance with orderly processes – one senior class and its leaders graduated and the next came up in succession, like a roller towel being pulled. So it happens in real life, but there is something irritating in this slow unfurling of the generations, each with its roster of poets and politicians gradually moving into the ascendancy, by sheer virtue of staying power; the question of value is begged.

And for me at sixteen, sure now of my authority in the school, sure that I would be forgiven and admired no matter what I did, whether I ran away from school, or smoked, or met boys on the afternoon walks, or was cruel and saucy to a young teacher – sure of this empty freedom, I could not be content till I had imposed not only myself but my whole pantheon on the Seminary.⁴⁶

Die sich selbst erhaltende Macht wird bei McCarthy von ihren ausgezeichneten schulischen Leistungen getragen. Sie kann es sich als nicht nur Klassen-, sondern sogar Schulbeste erlauben, sich über die Regeln des Internats hinwegzusetzen, die von den meisten Lehrern nur halbherzig überwacht werden. Lediglich die bei Schülern wie Lehrern gleichermaßen unbeliebte und gestrenge Lateinlehrerin Miss Gowrie verfolgt jeden Regelverstoß gewissenhaft und gerät dadurch in eine Außenseiterposition an der Schule. Trotz dieser ungeliebten Regeltreue der Lateinlehrerin beschließt McCarthy, auch einen anderen Menschen hinter der unnahbaren Fassade zu sehen und wählt freiwillig Latein. Die Liebe zum Fach bringt die beiden näher und speziell für Cäsar entbrennt eine glühende Leidenschaft, wie McCarthy über viele Seiten entfaltet: “I fell in love with Caesar. The sensation was utterly confounding. All my previous crushes had been products of my will, constructs of my personal convention, or projections of myself, the

⁴⁵ *Memories* 121.

⁴⁶ *Memories* 124-5.

way Catiline was. This came from without and seized me.”⁴⁷ Nicht nur als hinterfragbaren historischen Text über Caesars Feldzug gegen die Gallier will McCarthy diesen Text verstanden wissen, sondern pathetisch als durch Caesars Wort verbürgtes, zeitloses Dokument. Literarische Größe gewinnt der Text für beide durch das tragische Potential des gallischen Aufstands unter der Leitung von Vercingetorix:

To her [Miss Gowrie], this rising was a tragedy, a tragedy that Caesar anticipated and tried to avert up to the very last moment. It was a tragedy not only in the sense that a high civilization was crushed, to the accompaniment of many casualties, when a peaceful assimilation might have been managed, but because a noble nature was brought to dust in it. I mean Vercingetorix the Avernian. If Caesar was Miss Gowrie’s master, this young Romanized nobleman, ‘*summae potentiae adolescens*’, was her beau-ideal. She never tired of dwelling on Caesar’s praises of him, on the fact that Caesar called him ‘friend’.⁴⁸

Die Männerfreundschaft der beiden Krieger und die gegenseitige Anerkennung verleiht den Geschehnissen eine tragische Note, wenn der stolze Vercingetorix, um sein Volk vor dem Verhungern durch die fortgesetzte Belagerung zu bewahren, sich erniedrigt und der Notwendigkeit beugt:

Caesar, to our minds, must have borne him a manly love, and it must have grieved Caesar’s heart, we both thought, to see the young Gaul, most accomplished of all his opponents, who had won a round from him at Gergovia, ride down the hill from the starved fortress town of Alesia and make the chivalrous submission that saved his people from death. We saw moisture in Caesar’s marble eyes as he waited there and the handsome Arvernian dismounted, as described in Plutarch, and seated himself gently at his feet.⁴⁹

Die noble Anerkennung des Feindes, die sogar zu einer Art Freundschaft stilisiert wird, spiegelt ferner die Beziehung von McCarthy zu Miss Gowrie, die beinahe homoerotische Züge trägt. Der Respekt, den beide sich entgegenbringen, steht über den Begrenzungen von Freund-Feind und Lehrer-Schüler.⁵⁰ Diese Parallele legt implizit ebenfalls die Autobiographin nahe, wenn sie, nachdem sie von Miss Gowrie nach einem nächtlichen Ausflug zu einem Treffen mit einem Jungen beim Einsteigen in die Schule gestellt und der Direktorin gemeldet worden ist, vor einer Suspendierung steht. Damit wäre McCarthy’s Schulabschluss direkt gefährdet. Doch anstatt ihren Fehler einzugestehen, lässt sie sich zu einer Lüge hinreißen, die sie darüber hinaus noch verklärt:

After the first few minutes’ colloquy, in which the principal did *not* ask what I had been doing, I saw that I could graduate after all if I would make the concession of lying: I was the top student in my class, and the school, I perceived, was counting on me to do it credit in my college boards. We assessed each other steadily; we both understood the position and understood that the lie was a favour being asked of me, not only for my own sake and the school’s but in behalf of poor, misguided Miss Gowrie, who ought to

⁴⁷ *Memories* 132.

⁴⁸ *Memories* 134.

⁴⁹ *Memories* 134.

⁵⁰ Vgl. beispielsweise die Bevorzugung, die offensichtlich wird, wenn Miss Gowrie McCarthy das schönste und teuerste Kostüm für die Schulaufführung zukommen lässt (vgl. *Memories* 137-8.).

have known better than to prowl about at night in her bathrobe in the last week of school.⁵¹

Der Bruch zwischen den beiden Frauen entsteht, als die jüngere die Regeln bricht und die ältere nicht anders kann, als sie zu melden. Doch McCarthy verbrämt ihre Lüge als Pflicht und Opfer, das sie für die Gemeinschaft bringt. Ähnlich wie Vercingetorix, so legt der Text nahe, beugt sich die junge McCarthy dem Wohl der Gemeinschaft. Diese Parodie der großen Geste nimmt der vorherigen Überhöhung des pathetischen Textes den übertriebenen emotionalen Schwulst und kommentiert ihn augenzwinkernd aus der Sicht einer älter gewordenen Autobiographin.⁵²

Dass dieses Kapitel Fiktionalisierungen enthält, verschweigt die Autobiographin nicht. In ihren Kommentaren führt sie dies auf ihre schriftstellerische Tätigkeit und den Hang zum *story-telling* zurück. So räumt sie ein, Miss Gowrie wohl Unrecht getan zu haben zu Gunsten einer guten Geschichte:

Miss Gowrie was always reporting her favourites for breaking the rules. She did report me for smoking, but I don't think this happened the day after 'Marcus Tullius'. This is an example of 'story-telling'; I arranged actual events so as to make a 'good story' out of them. It is hard to overcome this temptation if you are in the habit of writing fiction; one does this almost automatically.

I was discovered coming into the gymnasium after meeting a boy one spring evening, shortly before graduation. I think it was Miss Gowrie who caught me, but I am not positive.⁵³

Um den Erfordernissen eines fiktional überzeugenden Plots zu genügen, schließt McCarthy die Leerstellen ihrer Erinnerung, indem sie eine möglichst dramatisch zugespitzte Alternative erschafft, die der aufgebauten Konstellation der beiden Frauen Rechnung trägt: "juvenile delinquency versus maturity."⁵⁴ Die vorgenommene Manipulation der zeitlichen Abfolge aus dramaturgischen Gründen mutet zwar weniger bedeutend an, weicht jedoch ebenfalls als eine Art fiktional erschaffene Alternative vom historischen außertextuellen Geschehen ab.

Die zeitlichen Abfolgen manipuliert McCarthy darüber hinaus auch, wenn sie in der Kapitelabfolge die tatsächliche Chronologie der historischen Ereignisse zugunsten einer stringenter Entwicklung des Textes durchbricht und "The Figures in the Clock" vor "Yellowstone Park" setzt, um eine durchgängige Persönlichkeitsentwicklung zu simulieren, die in der Realität sich in dieser Form nicht ereignet hat.

⁵¹ *Memories* 139.

⁵² Dass darüber hinaus sowohl Cäsar als auch Catilina in ihrer Brust wohnen, macht die Autobiographin anhand der Identifizierung ihrer Familienmitglieder deutlich: "Caesar, of course, was my grandfather: just, laconic, severe, magnanimous, detached: These are the very adjectives I might use to describe Lawyer Preston, who was bald into the bargain. Catiline was my McCarthy ancestors – the wild streak in my heredity, the wreckers on the Nova Scotia coast" (*Memories* 142).

⁵³ *Memories* 141.

⁵⁴ *Memories* 142.

Technically this [chapter] ought to proceed ‘The Figures in the Clock’, since it happened a year and a half before Miss Gowrie’s play. But I have placed it here because in ‘Yellowstone Park’ I seem older. This may have been because I was not in school. Also, in Medicine Springs, I was having to live up to a role that ‘grew me up’ overnight. Once I was out of that curious wonderland where all men were married, I shrank back to my normal age.⁵⁵

Das Kapitel beschreibt einen Urlaub der 15-jährigen Mary McCarthy bei Schulfreundinnen in Montana, in welchem die Mädchen eine Vielzahl an Erfahrungen mit Alkohol und Männern sammeln, die bei McCarthy einen Reifungsprozess auslösen. Dieser manifestiert sich an ihren Lektürevorlieben. Hatte sie früher Cabell-Romane verschlungen, enttäuscht sie ein in Montana gekaufter neuer Band ihres früheren Lieblingsautors auf unerklärliche Weise:

I was disappointed. I told myself that it was not a very *good* Cabell; perhaps he had written himself out (I knew about that, of course). But all the while I suspected that it was not the book, which was not different from other Cabells; it was me. I had ‘outgrown’ Cabell, just as other people had said I would.⁵⁶

Das abschließende Kapitel “Ask me no Questions” spannt insgesamt einen großen zeitlichen Bogen, welcher das Leben der Großmutter mütterlicherseits umfasst und ihren Charakter aus seiner Entstehungsgeschichte heraus analysiert. Beginnend mit einer Erinnerung an die Großmutter als alte Frau, in welcher sie mit ihrer Enkelin anhand von Familienphotos in Erinnerungen schwelgt und ihre abgelichteten Familienmitglieder nicht mehr auseinanderhalten kann, gräbt McCarthy in Relikten der Vergangenheit. Doch das ist nicht einfach, denn die alte Dame hatte ein tiefes Misstrauen gegen das Medium der Photographie und auch anderer Formen des Portraitierens. So hatte McCarthy sie auch zu ihren Lebzeiten nie in einem Text charakterisiert.

(a) I had not written about her in any shape or disguise, and (b) if I had not, it was not because I considered her unimportant but because I knew she would hate to have her likeness taken. For nearly forty years, she had refused to be photographed. The last picture made of her, a tinted photograph, stood on her chiffonier; it showed an imperious, handsome matron in a low-cut beaded evening dress and a gauzy scarf, with her hair in a pompadour and her young son at her knee. This remained her official image, and nothing would persuade her to let it be superseded.⁵⁷

Auf allen späteren Photos ist Großmutter Preston abwesend oder lediglich als Schatten zu erahnen. Erstaunlich ist, dass McCarthy an dieser Passage das Medium der Photographie und das der Schrift auf eine Stufe stellt als Mittel, ein Bild von einer Person zu entwerfen. Die Photographie wird dabei nicht als objektiver privilegiert. Ganz im Gegenteil. McCarthy führt immer wieder Zweifel an der Aussagekraft von Photographien ins Feld. Beispielsweise werden gestellte Photos von Myers und Margaret

⁵⁵ *Memories* 163.

⁵⁶ *Memories* 159.

⁵⁷ *Memories* 167.

dazu benutzt, die Verwandtschaft vom Wohlergehen der Kinder zu überzeugen, wie McCarthy bemerkt:

One of the family photographs that has recently come to light shows the four of us children, looking very happy, with a pony on which Preston and Sheridan are sitting. We are all dressed up; I am not wearing my glasses, and my straight hair is softly curled. The pony was a stage prop. He used to be lead up and down our street by an itinerant photographer, soliciting trade. The photograph, of course, was sent out west to the Preston family, who were in no position to know that this was the only time we had ever been close to a pony.⁵⁸

Die Photos beweisen nichts als die schiere körperliche Existenz der Kinder; die Bedeutung hingegen, die die Rezipienten – die ahnungslosen Großeltern in Seattle – diesen Bildern zuschreiben, ist absichtlich von dem Photographen und den Pflegeeltern manipuliert worden. Es wird durch das Requisit des Ponys eine Wirklichkeit simuliert, die es außerhalb des Photos nicht gab: eine glückliche Kindheit. Die pure “objektive” Abbildung des Mediums der Photographie kann täuschen und eine willentlich geschaffene Bedeutung generieren. Das ist es, was McCarthy durch diese kurze Episode in den kommentierenden Notizen, die an “A Tin Butterfly” angrenzen, dem Leser zeigen will: Die Photographie ist ein Medium, das manipulativ eingesetzt werden kann. Oder in Janis Greves Worten: “[T]hese photographs demonstrate nothing besides the simple bodily and historical existence of the persons whose images they capture; they say only ‘look’ and ‘here it is,’ and the stories they might suggest are not reliable.”⁵⁹

Dennoch dienen sie als wichtige Instanz in der Familienerinnerung⁶⁰ und der Familiengeschichte. Für McCarthy erscheint dies umso wichtiger, als die Zeitzeugen ihrer frühesten Kindheit, ihre Eltern, so früh verstorben sind und eine nicht zu füllende Lücke hinterlassen haben. McCarthy ist sich der Tatsache bewusst, dass die Eltern als Korrektiv für ihre Erinnerungsschwächen ausfallen, wodurch das Projekt, ihre Jugend in *Memories of a Catholic Girlhood* zu rekonstruieren, bedeutend erschwert wird. Diesem Umstand mögen auch die oftmals unaufgelöst nebeneinander stehenden Alternativen der vergangenen Ereignisse geschuldet sein. “The chain of recollection – the collective memory of a family – has been broken. It is our parents, normally, who not only teach us our family history but who set us straight on our own childhood recollections,”⁶¹ schreibt McCarthy

⁵⁸ *Memories* 75.

⁵⁹ Janis Greve, “Orphanhood and ‘Photo’-Portraiture in Mary McCarthy’s *Memories of a Catholic Girlhood*,” Margo Culley, ed., *American Women’s Autobiography: Fea(s)ts of Memory*, Madison: U of Wisconsin P, 1992, 167-184, 177.

⁶⁰ Vgl. hierzu auch die Ausführungen zu Susan Sontag.

⁶¹ *Memories* 10. Auch Michael Tavel Clarke gründet einen Großteil seiner Argumentation auf die Tatsache der unterbrochenen Kette der Familienerinnerung. So zieht er eine Parallele zu den Erzählungen vieler jüdischer Kinder, die anders als ihre Eltern den Holocaust überlebt haben und nun mit einer ähnlichen Lücke zu kämpfen haben (vgl. Clarke, Michael Tavel, “The Task Still Remains for a Jewish-American Woman to Write Her Memories of a Jewish Girlhood: Mary McCarthy’s *Memories*: Narrative as Jewish Autobiography.” *Studies in American Jewish Literature* 17 [1998]: 88-102, 88-89). Jedoch kann seine

bereits in ihrem einleitenden Kapitel "To the Reader." Diese narrative Lücke bedarf eines Surrogats. So betont Janis Greve die enorme Bedeutung der Photographien für die verwaiste Autobiographin:

Given photography's vital role in laying claim to a family history, one can easily see how the camera would have a weighty significance as the autobiographical tool for an orphan; the search for family moves, in this case, much closer to home, and the burden of familial "proof" becomes more immediate.⁶²

Diese Unmittelbarkeit ist jedoch gebrochen und niemals unproblematisch. Sie kann, wie gezeigt worden ist, eine Geschichte simulieren, welche nicht auf der Wirklichkeit, sondern auf einer photographischen Pose basiert. Aber es wird auch eine andere Möglichkeit der Fehlinterpretation in McCarthys Autobiographie vorgeführt, auf die Greve in ihrem Aufsatz nicht eingeht. Photos sind die Aufnahme eines flüchtigen Moments, können lediglich die Existenz einer Person an sich belegen. Die Bedeutungszuschreibung muss vom Rezipienten jedoch selbst im Rezeptionsvorgang erfolgen. Wenn dies nicht gelingt, verschwimmt auch die Bedeutung der Photos. Die Beweiskraft wird minimiert und das Familiengedächtnis gestört. Die Großmutter kann auf den Bildern ihrer Lieben nicht mehr die einzelnen Personen unterscheiden.

She recognized the faces – her husband with a moustache, her husband clean-shaven, her son in a First World War uniform, her nephews, her younger son in a sailor suit, my mother dressed as a Spanish dancer, my mother in a ball gown – but she was vague about the names. 'My father,' she decided after studying an obituary photograph of Grandpa, clipped out of a newspaper. 'Son', 'husband', and 'father' were all one to her.⁶³

Es soll hierbei nicht darum gehen, diese Fehlleistung einer alten Dame psychologisierend detailliert zu untersuchen. Lediglich soll festgehalten werden, dass die Rolle der Photographie als Medium für die Erinnerung und das Familiengedächtnis im Text als problematisch vorgeführt wird. Der Sinn wird immer vom Rezipienten, nicht allein durch die Photographie gestiftet. Ist der Interpret dazu nicht mehr in der Lage, verschwimmt jeglicher Sinn und die narrativ herzustellende Signifikanz geht verloren.

Aber nicht nur die Präsenz auf Familienphotos, sondern auch die Abwesenheit einer Person kann als bedeutsam betrachtet werden. Hinter der Absenz ihrer Großmutter auf den meisten Photographien vermutet die Autobiographin ein Geheimnis, das sie anhand von Aussagen von Freundinnen der Großmutter verifiziert: eine verpfuschte Schönheitsoperation hatte das Gesicht der Großmutter in den Jahren 1916 oder 1917 verstümmelt. "The photographs break off at the time of the operation. That was when

Argumentation nicht vollständig überzeugen, wenn sie mit allen Mitteln versucht, McCarthys Text als eine genuin jüdische Autobiographie zu kategorisieren; nicht nur der Titel weist in eine andere Richtung.

⁶² Greve 167.

⁶³ *Memories* 165.

she stopped speaking to the camera, and, according to one informant, my grandmother left Seattle for one year after the tragedy.”⁶⁴

Doch das ist nicht die einzige Tragödie im Leben dieser Frau. Den Tod der geliebten Tochter durch die Grippeepidemie von 1918 sollte sie, so rekonstruiert McCarthy, nie verwinden:

My grandmother’s withdrawal from society must have dated, really, from this period, and not from the time of my mother’s death, which came as a crowning blow. That was why we were so peculiar, so unsocial, so, I would add, slightly inhuman; we were all devoting ourselves, literally, to the cult of a relic, which was my grandmother’s body, laved and freshened every day in the big bathroom, and then paraded before the public in the down-town stores.⁶⁵

McCarthy fiktionalisiert in diesem letzten Kapitel der Autobiographie in einem hohen Maße, ohne darauf explizit in einem Kommentar hinzuweisen. Offensichtlich basieren die Anekdoten aus dem Leben der Großeltern vor der Geburt der Autobiographin nur auf Hörensagen, nicht auf der eigenen Erinnerung.

Dieser Textabschnitt vermischt die unterschiedlichsten Zeitebenen: die Vorgeschichte der Großeltern, der Eltern, das Leben der jungen McCarthy in Seattle bei ihren Großeltern bis hin zur Zeit des Abfassens des Textes. Dabei hält sich der Text nicht an die chronologische Ordnung, sondern springt des Öfteren hin und her.

Die Chronologie der Erzählung wird auch auf anderer Ebene ständig durchbrochen. So stellen die an die Kapitel angehängten Kommentare der Autobiographin gerade den Reiz dieses Textes dar. Eine scheinbar unmittelbare Erzählung wird durch anschließende Kommentare, Ergänzungen und Relativierungen am Ende der Kapitel (mit Ausnahme des letzten) unterbrochen und der Rezipient desillusioniert. Dadurch wird auch suggeriert, dass an diesen Postscripta das erzählende vor das erlebende Ich tritt und einen zeitlichen Abstand herstellt. Abrams sieht diese Multiplizierung des Selbst als charakteristisch für weibliches, autobiographisches Schreiben an:

Though Mary McCarthy resists the idea that her writing is defined by her gender, both *Memories of a Catholic Girlhood* and *How I Grew* are distinctive examples of women’s autobiography. The lack of a single, definable self and of a teleological story of progress, while underlying the autobiographical project in general, is most evident in women’s autobiographical writing. *Memories of a Catholic Girlhood*, written as a series of related vignettes, each followed by a commentary, defies the linear or chronological style of traditional autobiography. Far from a public success story, *Memories* is a more personal confession of orphanhood, abusive guardians, and family secrets (like her grandmother’s Jewish identity).⁶⁶

Die Abkehr vom autobiographischen Muster des *Dead white male* des 19. Jahrhunderts ist offensichtlich, besonders auch durch das Anzweifeln der Autorität der eigenen

⁶⁴ *Memories* 204.

⁶⁵ *Memories* 205.

⁶⁶ Abrams 31.

Erinnerung und damit das Einräumen verschiedener Möglichkeiten des erzählten Vergangenen. Ein wenig überstrapaziert jedoch ist die psychoanalytische Idee, dass Frauen ihre Identität immer nur in Relation zu anderen entwickeln, wie Abrams auch argumentiert: “In *Memories of a Catholic Girlhood*, each of the vignettes is organized around Mary’s relation to others – be it her Catholic grandmother, her guardians, her Protestant grandfather, or her Jewish grandmother – through which she defines her own identity.”⁶⁷ Wenn in diesem Text etwas deutlich geworden ist, dann wohl eher die geistige Unabhängigkeit der Autobiographin und ihre Abgrenzung zu vielen dieser Bezugspersonen. Nicht jedes Klischee verdient es, blind weitergetragen zu werden.

Wie bereits deutlich geworden ist, ist McCarthys *Memories of a Catholic Girlhood* in hohem Maße fikionalisiert. Ihre Bezüge zur außertextuellen Realität sind geprägt von einer Skepsis gegenüber einer vereinfachenden Version der Vergangenheit. Intertextuell rekurriert sie auf eine Vielzahl fiktionaler Texte, speziell aber beispielsweise auf das Drama *Marcus Tullius* ihrer Lateinlehrerin Miss Gowrie, welches als Folie zur Interpretation ihres eigenen Lebensumfelds eingeführt wird. Ebenso bedient sie sich historiographischer Werke wie Caesars *De bello gallico*, um das Verhältnis zu ihrer Lehrerin sowie zum Großvater Preston zu illustrieren. Auch dienen schon beinahe mythisierte Figuren wie der düster romantische Lord Byron als positive Identifikationsfiguren der jungen Mary. So erachtet sie es als größtmögliches Kompliment, als sie von Madame Barclay mit dem Poeten verglichen wird: “You’re just like Lord Byron, brilliant but unsound.’ [...] I had never felt so flattered in my life.”⁶⁸ Fiktionale Identifikationsmuster dienen McCarthy als Beschreibungsinventar ihrer eigenen Identität. Doch auch intertextuelle Bezüge zu nicht-fiktionalen Texten sind aufgezeigt worden, wie beispielsweise die katholische Enzyklopädie, aus welcher McCarthy die Gottesbeweise entliehen hat. Beachtenswert ist hierbei, dass sie diese in ihrem Kapitel “C’est le Premier Pas Qui Coûte” in einer fikionalisierten Form erst in den Text integriert als Argumente des sie bekehren wollenden Paters, dann jedoch in ihren Kommentaren explizit den Rekurs auf das Nachschlagewerk offenlegt. Insgesamt kann eine Dominanz fiktionaler Referenzen festgestellt werden, welche den Text durchziehen. Die eingestandenen Fiktionalisierungen am Ende der Kapitel deuten auf einen hohen Fiktionalitätsgrad hin, selbst wenn dieser die Realitätsreferenzen nicht offensichtlich überwiegt.

⁶⁷ Abrams 32.

⁶⁸ *Memories* 83.

Wie bereits gezeigt worden ist, spielt die Photographie in diesem Zusammenhang ebenfalls eine Rolle. Ihr referentielles Potential wird vom Text jedoch problematisiert und hinterfragt. Die Möglichkeit manipulativer Funktionalisierung wird vorgeführt (vgl. das Pony-Photo), ebenso wie die Tatsache, dass die Sinnggebung immer durch einen narrativen Akt und nicht durch das Medium der Photographie an sich erfolgt. Wird dieser gestört (wie durch die senil gewordene Großmutter), verschwimmt die Bedeutung. Die Kapitel weisen zumeist, wie bereits angeklungen ist, eine Zweiteilung auf. In dem ersten Teil werden auf der hypodiegetischen Ebene die vergangenen Kindheitserlebnisse der jungen McCarthy erzählt, um dann im Anschluss auf der diegetischen Ebene darüber zu reflektieren und ergänzend das bereits Erzählte zu kommentieren. Dabei tritt immer wieder eine Unterbrechung des Erzählflusses ein, die Chronologie wird durch diese Einschübe unterbrochen und fragmentarisiert. Durch das Infragestellen der Möglichkeit, die historischen Fakten zweifelsfrei in einer einzigen Version zu rekonstruieren, und das Nebeneinander unterschiedlicher Alternativen, wird eine teleologisch kohärente Narrativierung unmöglich. Die Vergangenheit wird eher als kontingent denn als zielgerichtet dargeboten.

Die Zeitebenen werden, wie bereits besprochen, immer wieder durchbrochen und der Text vereint nebeneinander sowohl die vergangenheitsorientierten Erzählpassagen aus der ereignisreichen Kindheit als auch die eindeutig gegenwartsorientierten Kommentierungen der Postscripta.

Was den Text jedoch besonders interessant macht, sind sicherlich die zahlreichen Alternativen vergangenen Geschehens, die in den einzelnen Kapiteln nebeneinander gestellt und oftmals nicht aufgelöst werden. Den Gesetzen der Logik zufolge kann aber immer nur eine Möglichkeit bestehen. So entspricht es beispielsweise entweder vergangenen Ereignissen, dass der Vater auf der Fahrt nach Minneapolis den Revolver gegen einen Schaffner gezogen hat oder nicht. Beides ist nebeneinander nicht möglich. Dem Rezipienten wird dabei frei gestellt, welche Version er für wahrscheinlicher hält. Fest steht, dass eine der beiden Realitätsreferenzen kontrafaktisch sein muss. Welche, bleibt meist offen und der Interpretation des Lesers überlassen. Evident ist in diesem Zusammenhang auch, dass der Wirklichkeitsgehalt dieser Passagen deutlich zurückgenommen ist. Der Text führt geradezu vor, dass die einzige rekonstruierbare Wirklichkeit in der Erinnerung der beteiligten Personen liegt und diese in enormem Maß voneinander abweichen können. Der Text stellt seine Realitätsreferenzen dadurch immer wieder selbst in Frage, ebenso wie die generelle Möglichkeit historischer und autobiographischer Deutungsmuster.

Analog zu den Ausführungen zu den Erzählebenen erfolgt natürlich auch im Kontext der dominanten Illusionstypen eine Mischung von Primär- und Sekundärillusion, wobei die illusionsbildende Vermittlung der Geschichte am Ende der meisten Kapitel durch die kommentierenden Korrekturen auf der sekundären Ebene unterlaufen wird. Diese wirken offensichtlich illusionsdurchbrechend und stellen die zuvor erzählte Geschichte, wie bereits demonstriert worden ist, ständig in Frage.

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass McCarthys *Memories of a Catholic Girlhood* in weiten Passagen geradezu als ein Paradebeispiel einer revidierenden Autobiographie gelten kann. Die Kindheit, für die die Autobiographin aufgrund des vorzeitigen Todes beider Elternteile nach eigenen Angaben keine verlässlichen Zeitzeugen, die die Familienhistoriographie vorantreiben könnten, aufzuweisen hat, ist in der textuellen autobiographischen Rekonstruktion nur im fikionalisierten Rahmen ohne Garanten für die Tatsächlichkeit der erzählten Vergangenheit nur in Versionen zugänglich, welche keinen Anspruch auf alleinige Richtigkeit erheben können. Dieses in weiten Teilen revidierende Erzählen stellt sich selbst immer wieder in Frage und rückt die damit einhergehende Fiktionalität in den Vordergrund. Damit unterscheidet sie sich auch deutlich von der Autobiographie ihres Bekannten und Schriftstellerkollegen Vladimir Nabokov. Während Nabokov lediglich passagenweise mittels unmarkierter Intertextualität seine Autobiographie fikionalisiert, greift McCarthy fortwährend zu kontrafaktischen Realitätsreferenzen. Diese ständige Illusionsdurchbrechung ist es eben, die diesem Text sein unverwechselbares Gepräge verleiht. Ansonsten unterscheiden sich *Speak, Memory* und *Memories of a Catholic Girlhood* beispielsweise hinsichtlich der Dominanzverhältnisse der Erzählebenen dadurch voneinander, dass McCarthys Text durch die revidierenden Einschübe der Zwischenkapitel in größerem Maße die erzählerische Vermittlung in den Vordergrund rückt, als das bei Nabokov der Fall war. Durch eben diese Einschübe wird das Geschehen in größerem Maße fragmentiert, als bei Nabokov durch den topisch-chronologischen Aufbau. Durch das wiederholte Einräumen kontrafaktischer Realitätsreferenzen wird der Wirklichkeitsgehalt in größerem Maße für den Leser reduziert, als bei Nabokovs versteckter Intertextualität. Ebenso werden dadurch in erhöhtem Maße autobiographische Prozesse in den Vordergrund gerückt und kritisch hinterfragt.

VIII. Maxine Hong Kingstons Leben inmitten von Geistern

Die chinesischstämmige 1940 in Kalifornien geborene Maxine Hong Kingston ist eine der am häufigsten besprochenen Autobiographinnen chinesischer Herkunft in den Vereinigten Staaten. Im Zentrum des v.a. feministisch motivierten Forschungsinteresses steht ihr 1976 erstmals erschienener Text *The Woman Warrior*.¹ Dieser ist eine literarische Aufarbeitung der Geschichte ihrer Familie, die als chinesische Einwanderer in den USA zwischen zwei Kulturen stehen, wobei speziell die Generation der Kinder die diffizile Aufgabe bewältigen muss, beide Welten miteinander in Einklang zu bringen. Kingstons Augenmerk liegt in *The Woman Warrior* auf ihrer weiblichen Genealogie, während sie in dem einige Jahre später erschienen *China Men*² die männliche Seite untersucht.

Bereits in den ersten Abschnitten des autobiographischen *Woman Warrior*³ wird deutlich, dass es Kingston nicht in erster Linie darum geht, bestimmte Ereignisse der Vergangenheit detailgetreu chronologisch wiederzugeben. Im Mittelpunkt ihres Interesses stehen die Prozesse, die Geschichte – und damit auch Familiengeschichte – erfahrbar machen; sie setzt sich insbesondere mit der Art und Weise auseinander, wie derartige Erzählungen funktionieren. Nicht nur versucht Kingston durch die Referentialisierung des eigenen Lebens zu fiktionalen Mustern (in diesem Fall chinesischen Mythen), eine Identität herzustellen, es handelt sich darüber hinaus auch noch um ein mehrfach *de-centered self*, sowohl im Sinne der *gender*-Frage als auch hinsichtlich des kulturellen Ursprungs. Zwischen der westlichen und chinesischen Kultur stehend, wird in dieser gleichfalls formal bemerkenswerten Autobiographie versucht, ein Selbstbild zu entwerfen, welches durch den Rekurs auf mythische Muster eine gewisse Zeitlosigkeit postuliert. Die *talk-stories* der Mutter dienen von Anfang an als Folie weiblichen mündlichen Erzählens, gegen die der autobiographische (schriftliche) Text abgesetzt wird. Begonnen wird die Rekonstruktion dieser weiblichen Genealogie mit einer warnenden Erzählung der Mutter: “You must not tell anyone,” my mother said, “what I am about to tell you. In China your father had a sister who killed herself. She jumped into the family well. We say that your father has all brothers because it is as if she had never been born.”⁴

¹ Im Folgenden wird aus dieser Ausgabe zitiert: Maxine Hong Kingston, *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts*, London: Pan Macmillan, 1981.

² Maxine Hong Kingston, *China Men*, New York: Alfred Knopf, 1980.

³ Im Allgemeinen wird *The Woman Warrior* in der feministischen Literatur als Autobiographie gelesen, Liz Stanley aber verschiebt den Focus mehr auf die Fiktionalität und behandelt den Text als Fiktion autobiographischen Inhalts (vgl. Stanley 70).

⁴ *Woman Warrior* 11.

Die Tatsache, dass Kingston die verleugnete Tante an den Beginn ihres Texts stellt und gegen das Gebot der Mutter, Stillschweigen über das Familiengeheimnis zu wahren, verstößt, bedeutet eine Aufarbeitung des stigmatisierten Selbstmords. Auslöser für die Tat war eine ungewollte Schwangerschaft, die aus einer außerehelichen sexuellen Beziehung resultierte; diese bleibt zwar als eine Leerstelle in der Erzählung der Mutter ungeklärt, wird von Kingston aber fiktional geschlossen. Der didaktische Impetus der Mutter, die ihre Geschichten jeweils als Warnung für die heranwachsenden Töchter formuliert, ist unverkennbar und soll die chinesischen Moralvorstellungen auch abseits der chinesischen Heimat überliefern. Somit beendet Kingstons Mutter ihre Rede mit der Warnung:

‘Don’t let your father know what I told you. He denies her. Now that you have started to menstruate, what happened to her could happen to you. Don’t humiliate us. You would not like to be forgotten as if you had never been born. The villagers are watchful.’ Whenever she had to warn us about life, my mother told stories that ran like this one, a story to grow up on. She tested our strength to establish realities. Those in the emigrant generations who could not reassert brute survival died young and far from home. Those of us in the first American generations have had to figure out how the invisible world the emigrants built around our childhoods fits in solid America.⁵

Gegen das Vergessen anzuschreiben ist die unterschwellige Intention der Ausführungen über die totgeschwiegene Tante, No Name Woman, welcher Kingston versucht, ihre Geschichte zurückzugeben und ihr posthum zu ihrem Recht zu verhelfen. Dies beinhaltet auch, die Leerstellen der mütterlichen Erzählung zu schließen. Sidonie Smith stellt auf überzeugende Weise eine Analogie zwischen den moralischen Übertretungen der totgeschwiegenen Tante und den textuellen Überschreitungen Kingstons her:

Kingston retrieves her aunt from the oblivion of sexuality repressed and textuality erased by placing her in an alternative narrative: the line of matrilineal descent to which she traces her origins and through which she gives voice to her subjectivity. Like her aunt’s before her, this transgression of injunction to filial silence challenges the priority of patrilineal descent. Allowing her imagination to give voice to the body of her aunt’s text, Kingston expresses in her own way the excess of narrative (textuality) that links her intimately to that earlier excess of sexuality she identifies in her aunt.⁶

Die sexuellen Exzesse der Tante mit den textuellen Kingstons zu vergleichen, trifft insofern zu, als in beiden Fällen Grenzen überschritten werden: in einem Fall die der strikten chinesischen Moral, im anderen die der referentiellen Form autobiographischen Schreibens bzw. in diesem speziellen Fall biographischen Schreibens. Kingston versucht die Leerstellen der mütterlichen Erzählung aufzufüllen durch Szenarien ihrer eigenen Phantasie und stellt somit bereits zu Beginn ihres Textes den Bezug zur Fiktionalität her. Die Mutmaßungen über die Motive der Tante lehnen sich gegen die ständig präsente

⁵ *Woman Warrior* 13.

⁶ Smith, *Poetics of Women’s Autobiography* 156.

Misogynie der chinesischen Tradition auf, von welcher die Erzählungen der Mutter Kingstons triefen. Für Kingston war die Tante das Opfer einer intoleranten Gesellschaft, die Frauen keinen Fehltritt zugesteht, selbst wenn sie lediglich das Opfer männlicher Gewaltausübung geworden sein sollte. In ihren fiktionalen Mutmaßungen über die Ereignisse der Vergangenheit reflektiert Kingston:

Adultery is extravagance. Could people who hatch their own chicks and eat the embryos and the heads for delicacies and boil the feet in vinegar for party food, leaving only the gravel, eating even the gizzard lining – could such people engender a prodigal aunt? To be a woman, to have a daughter in starvation time was a waste enough. My aunt could not have been the lone romantic who gave up everything for sex. Women in the old China did not chose. Some man had commanded her to lie with him and be his secret evil. I wonder whether he masked himself when he joined the raid on her family.⁷

Die *double standards*, mit welchen das Verhalten von Männern und Frauen in traditionellen chinesischen Moralvorstellungen beurteilt werden, spielen immer wieder eine bedeutende Rolle in Kingstons Text. Als problematisch ist hierbei sicherlich die Rolle der eigenen Mutter einzuschätzen, welche diese durch ihre warnenden *talk-stories* perpetuiert und zu einem Gerüst von Abschreckung und Erziehung aufbaut. Für Kingston, der als bereits in den USA geborenem Kind von Einwanderern der direkte Zugang zur chinesischen Kultur fehlt, wird sicherlich ein verzerrtes Bild Chinas aufgebaut. Doch auch sie verschreibt sich der Aufgabe der Präservation und des Konservierens dieses mündlich überlieferten kulturellen Erbes ihrer eigenen Familie, wenn auch im Medium der Schrift, und etabliert eine neue Form ihrer Familienhistoriographie. Robert Lee⁸ sieht in der Erzählung der Mutter sowohl die offensichtliche Warnfunktion als auch eine implizite Aufforderung, eine neue Form der Geschichtsschreibung für ihre Familie zu verwirklichen:

Kingston's mother is driven to bring her daughter into the realm of history by the necessity not only to warn her that "what happened to her could happen to you" but also to test "our strength to establish realities." The task of the second generation of Chinese in America is to write their own history.⁹

Kingston verfolgt diese Mission auf eine Weise, die die Teleologie der Gattung Autobiographie unterläuft, ebenso wie das Postulat, es solle sich um die Erzählung des Lebens durch einen Einzelnen handeln (vgl. Misch). Die Integration der Frauenstimmen, die fiktionalisiert in wörtlicher Rede wiedergegeben werden, lässt eine Polyphonie weiblicher Stimmen entstehen, die nicht den Anspruch alleiniger Aut(h)orität erhebt, sondern in ihren unterschiedlichen Facetten ein vielschichtiges Bild entwirft, welches auf

⁷ *Woman Warrior* 13-14.

⁸ Robert G. Lee, "The *Woman Warrior* as an Intervention in Asian American Historiography," *Approaches to Teaching Maxine Hong Kingston's The Woman Warrior*, ed. Shirley Geok-lin Lim, New York: The Modern Language Association of America, 1991, 52-63.

⁹ Lee 55.

vereinfachende Lösungen verschiedener Konflikte verzichtet. Eben diese Spannung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, unterschiedlicher Formen, das Leben seiner selbst oder anderer zu erzählen, kann als Versuch gewertet werden, problembewusst eine neue eigene Form weiblicher Autobiographik zu erschaffen, die sich zwischen zwei konträren Kulturen etabliert und positioniert.

In order to establish realities to ground her own story, Kingston must question the silences about Chinese women in both Chinese and American histories. *The Woman Warrior* thus takes the form of a collective autobiography, with Kingston at once the listener and the reporter of the stories of her female relatives, actual and legendary. Kingston's authorial "I" is necessarily decentered and unstable. Instead of establishing authority over a history in which she is not the visible subject, the narrator holds open a space for [...] unheard voices. Kingston's narrator simultaneously interrogates, resists, and appropriates the stories of her real and mythical kinfolk.¹⁰

Durch die fiktionalisierte Neuerzählung der Geschichte von No Name Woman und die damit verbundene Auslotung der Leerstellen, welche die mütterliche Erzählung hinterlassen hat, erschafft Kingston eine Historiographie der Möglichkeiten und alternativen Versionen. Der ungehörten Version der toten Tante verleiht Kingstons Text somit eine fiktionalisierte Stimme, quasi aus dem Grab heraus. Der toten Tante erweist sie damit einen traditionellen chinesischen Dienst der Ahnenverehrung, welcher den verstorbenen Ahnen für ihr Leben im Jenseits Gegenstände des täglichen Gebrauchs aus Papier opfert. Das Auslöschen aus dem Familiengedächtnis hat diesen Dienst bis dahin verhindert.

My aunt haunts me – her ghost drawn to me because now, after fifty years of neglect, I alone devote pages of paper to her, though not origamied into houses and clothes. I do not think she always means me well. I am telling on her, and she was a spite suicide, drowning herself in the drinking water. The Chinese are always very frightened of the drowned one, whose weeping ghost, wet hair hanging and skin bloated, waits silently by the water to pull down a substitute.¹¹

Der Ahnendienst, den Kingston No Name Aunt zukommen lässt, besteht darin, dass sie ihr in der Literatur einen neuen Lebensraum erschafft, der ihr anderenorts in der Erinnerung der Familie verwehrt bleibt. Sie bedient damit chinesische Traditionen, die sie ebenfalls in ihrer abergläubischen Furcht vor Ertrunkenen aufruft, jedoch mit einer fortschrittlichen, emanzipiert westlichen Ausrichtung und Sicht auf die Dinge. Somit vereint sie in ihrem Kapitel, das einem Denkmal für die Selbstmörderin gleicht, sowohl östliche als auch westliche Einflüsse, die auch den übrigen Text prägen.

Dem repressiven traditionell chinesischen Gerüst von misogyner Unterdrückung und Vorurteilen, die Frauen in eine Rolle der Unterwerfung gezwungen hat, wird allerdings

¹⁰ Lee 57.

¹¹ *Woman Warrior* 22.

eine positive Identifikationsfigur gegenübergestellt, die der chinesischen Mythologie entstammende Schwertkämpferin Fa Mu Lan.

When we girls listened to the adults talking-story, we learned that we failed if we grew up to be but wives or slaves. We could be heroines, swordswomen. Even if she had to rage across all China, a swordswoman got even with anybody who hurt her family. Perhaps women were once so dangerous that they had to have their feet bound.¹²

Diese weibliche Schwertkämpferin, von welcher ihr die Mutter viele Nächte vor dem Einschlafen erzählt hat, dient Kingston als Identifikationsfigur. Dadurch entsteht eine weitere in diesem Falle positive Facette im Bild der Mutter, die zuvor lediglich als einschüchternde Instanz gezeichnet worden war. Sie ist schließlich diejenige, welche die Phantasie Kingstons beflügelt und den Kampfgeist durch diese Geschichten zu wecken vermocht hat: “She said I would grow up a wife and slave, but she taught me the song of the warrior woman, Fa Mu Lan. I would have to grow up a warrior woman.”¹³ In der Identifikation mit der legendären Fa Mu Lan geht Kingston einen Schritt weiter, indem sie die mythische Heldin direkt autobiographisch in den Text integriert. Somit eignet sie sich nicht nur durch den intertextuellen Rekurs den Text, sondern auch in der Imagination den Körper Fa Mu Lans an. Fiktion wird zum Surrogat und stellt darüber hinaus auch den Raum für Selbstentwürfe und alternative Lebensmodelle, die Imagination und “Leben” verschmelzen lassen. Kontrastiv wird die Unterdrückung chinesischer Frauen in ihrer Gesellschaft mit dem Mythos der starken Kämpferin Fa Mu Lan gegenübergestellt, welche Maxine Hong Kingston als Folie für den eigenen Selbstentwurf funktionalisiert. Da also der Mythos strukturell formend auf die Autobiographie übertragen wird, ist die dadurch erzielte fiktionalisierende Wirkung relativ hoch einzuschätzen. Smith beschreibt den erstaunlich fließenden Übergang von der Erzählung der Mutter zu Kingstons Fiktionalisierung folgendermaßen:

Here she does not distinguish in quotation marks the words of her mother; rather, she moves directly to her own elaboration of Fa Mu Lan’s chant. But she goes further, appropriating not only the chant but also the very body of that legendary woman warrior: The identities of woman warrior and of woman narrator interpenetrate until biography becomes autobiography, until Kingston and Fa Mu Lan are one.¹⁴

Der Wechsel zu der fiktionalen Identifikation mit Fa Mu Lan, die durch die fortgeführte Ich-Erzählsituation erfolgt und den chinesischen Prätext strukturell in *The Woman Warrior* integriert, vollzieht sich abrupt und relativ unmarkiert. Lediglich die Formulierung ‘would’ legt eine Fiktionalisierung nahe.

The call would come from a bird that flew over our roof. In the brush drawings it looks like the ideograph for ‘human’, two black wings. The bird would cross the sun and lift

¹² *Woman Warrior* 25.

¹³ *Woman Warrior* 26.

¹⁴ Smith, *Poetics of Women’s Autobiography* 157.

into the mountains (which look like the ideograph 'mountain'), there parting the mist briefly that swirled opaque again. I would be a little girl of seven the day I followed the bird away into the mountains. The brambles would tear off my shoes and the rocks cut my feet and fingers, but I would keep climbing, eyes upward to follow the bird. We would go round and round the tallest mountain, climbing ever upward. I would drink from the river, which I would meet again and again. [...] At the height where the bird used to disappear, the clouds would grey the world like an ink wash.¹⁵

Der Vergleich der Verdunkelung des Himmels mit einer Graufärbung, die durch Tinte hervorgerufen wird, setzt Kingston ein subtiles Zeichen der Intertextualität, das die Tinte im Sinne der Schrift in dieses Bild integriert und ihre Prozesse bloßlegt. Durch den Verweis auf die Materialität der Sprache und der Schriftlichkeit wird die gesteigerte Literarität der intertextuellen Referenz in ein Bild gefasst. Der Bezug zu fiktionalen Texten überwiegt in diesem Kapitel, "White Tigers," gegenüber den Referenzen zur außertextuellen Realität und beweist eine dominant fiktionale Selektionsstruktur. Fiktionale Texte werden nicht nur in Teilen zitiert, sondern der Mythos der Fa Mu Lan dient als strukturelle Folie für die imaginierte Handlung. Darüber hinaus gibt bereits der Titel *The Woman Warrior* einen Hinweis auf die gesteigerte Bedeutung des Mythos' der Schwertkämpferin.

Kingston baut die Ballade der Fa Mu Lan weitgehend aus und verändert auch ihren Ausgang merklich. Wird in dem ursprünglichen Mythos die Tochter als Ersatz für den alten und gebrechlichen Vater, der zum Kriegsdienst eingezogen werden soll, zur Schwertkämpferin, entschließt sich die Ich-Erzählerin in ihrer Imagination aus freiem Entschluss zu diesem Schritt. Dem ursprünglichen Motiv der *filial duty* wird hier weibliche Selbstbestimmung und -erfüllung gegenübergestellt. Die körperliche und spirituelle Ausbildung, die dem imaginierten Kriegerinnen-Ich zuteil wird, trägt Züge chinesischer Mythen und phantastischer Kinoästhetik, welche Kingston nach eigenen Worten stark in ihrer Phantasie beeinflusst hatten.¹⁶ Spätestens bei der Außerkraftsetzung empirischer Gesetzmäßigkeiten dürfte selbst für den unbedarften Leser ein Bewusstsein für die Fiktionalität der Kriegerinnen-Episode geweckt worden sein.

After five years my body became so strong that I could control even the dilations of the pupils inside my irises. I could copy owls and bats, the words for 'bats' and 'blessing' homonyms. After six years the deer let me run beside them. I could jump twenty feet into the air from a standstill, leaping like a monkey over the hut. Every creature has a hiding skill and a fighting skill a warrior can use.¹⁷

Diese Fiktionalitätsindices markieren implizit den fiktionalen Status dieses Abschnittes. Doch hierbei belässt es Kingston nicht. Sie vermischt unterschiedliche fernöstliche

¹⁵ *Woman Warrior* 26.

¹⁶ Vgl. *Woman Warrior* 13.

¹⁷ *Woman Warrior* 29.

Intertexte miteinander. So fügt sie in ihre Kriegerinnenphantasie zusätzlich beispielsweise noch den buddhistischen Mythos über die Bereitschaft zur Selbstaufopferung, in welchem ein Hase aus eigenem Antrieb in die Flammen springt, um Buddha als Essen zu dienen¹⁸. Der Hase in Kingstons Text nähert sich furchtlos dem Lagerfeuer, so dass bei der Kriegerin bereits Zweifel aufkommen, ob es sich hierbei um ein krankes Tier handeln könnte. Sie verwirft diese Gedanken jedoch schnell wieder.

The rabbit seemed alert enough, however, looking at me so acutely, bounding up to the fire. But it did not stop when it got to the edge. It turned its face once towards me, then jumped into the fire. The fire went down for a moment, as if crouching in surprise, then the flames shot up taller than before. When the fire became calm again, I saw the rabbit had turned into meat, browned just right. I ate it, knowing the rabbit had sacrificed itself for me. It had made me the gift of meat.¹⁹

Diese unmarkierte Mischung unterschiedlicher asiatischer Prätexte, die hier zu einer Erzählung verflochten werden, stellt eine Herausforderung für westliche Leser dar, die mit diesen Texten nicht derart vertraut sind, dass sie diese sofort erkennen würden, auch wenn durch die vorausgehenden, bereits zitierten Passagen der Fokus, mit welchem die Leser den Text rezipieren, wohl auf ein erhöhtes Maß an Fiktionalität eingestellt ist. Nicht erst die Passagen, in welchen imaginativ die Ausbildung zur Schwertkämpferin entworfen wird und welche von Drachen und anderen Tieren handeln, erinnern den Rezipienten an den genuin fiktionalen Charakter dieser Episoden. In diesen langen Jahren studiert die Kriegerin die herausragenden Eigenschaften der Tiere und macht sie sich für die eigene Kampftechnik zunutze, selbst die der Drachen, die bildlich in Landschaftsausprägungen vermutet werden:

Tigers are easy to find, but I needed adult wisdom to know dragons. 'You have to infer the whole dragon from the parts you can see and touch,' the old people would say. Unlike tigers, dragons are so immense, I would never see one in its entirety. But I could explore the mountains, which are the top of its head. [...] When climbing the slopes, I could understand that I was a bug riding on a dragon's forehead as it roams through space, its speed so different from my speed that I feel the dragon solid and immobile. In quarries I could see its strata, the dragon's veins and muscles; the minerals, its teeth and bones. [...] I had worked the soil, which is its flesh, and harvested the plants and climbed trees, which are its hairs. I could listen to its voice in the thunder and feel its breathing in the winds, see its breathing in the clouds. Its tongue is its lightning.²⁰

Kingston driftet in diesen Passagen nicht in Gefilde der *Fantasy*-Literatur ab, sondern sie eröffnet eine bildliche Bedeutungsebene, indem sie die phantastischen Wesen chinesischer Mythologie einführt, diese jedoch für den Leser erkennbar als Ausprägungen der Natur personifiziert und somit nicht mit empirischen Naturgesetzen

¹⁸ Vgl. Kathryn Van Spanckeren, "The Asian Literary Background of *The Woman Warrior*. *Approaches to Teaching Maxine Hong Kingston's The Woman Warrior*. Ed. Shirley Geok-lin Lim. New York: The Modern Language Association of America, 1991, 44-51, here 47.

¹⁹ *Woman Warrior* 31.

²⁰ *Woman Warrior* 33.

bricht. Die Ausbildung und persönliche Entwicklung, die Kingston anhand des literarischen Vorbilds Fa Mu Lan entfaltet, kommt zu einem Punkt, an dem das Mädchen zur Frau wird: ihrer ersten Menstruation. Diese wird als Teil des täglichen Lebens begriffen, welche die Tätigkeiten ebenso wenig einschränkt wie andere Körperfunktionen dies tun. "Menstrual days did not interrupt my training; I was as strong as on any other day."²¹ Zum zweiten Mal wird dieses einschneidende Ereignis in Kingstons Text behandelt. Dieses Mal jedoch unter positiveren Vorzeichen als in der einführenden Warnung der Mutter über die Schande unehelicher Kinder. In Kingstons fiktionaler Aufarbeitung der Kindheit wird die Geburt als biologischer Vorgang bar jeglicher moralischer Implikationen imaginiert. Selbst die eigene Hochzeit wird als Fiktion in der Fiktion erträumt:

To console me for being without family on this day, they let me look inside the gourd. My whole family was visiting friends on the other side of the river. Everybody had on good clothes and was exchanging cakes. It was a wedding. [...] Yes, I would be happy. How full I would be with all their love for me. I would have for a new husband my own playmate, dear since childhood, who loved me so much he was to become a spirit bridegroom for my sake.²²

Die fiktionale Doppelung und klare Markierung der Aufhebung der Naturgesetze durch das Lesen der Zukunft aus der Wasseroberfläche verdeutlicht erneut die Fiktionalität dieser Textpassagen.²³ Kingstons Umgang mit dem Prätext modernisiert diesen deutlich. Die Entsendung als Kriegerin erfolgt in Kingstons Version der Geschichte von Fa Mu Lan auf eine andere Art als in der ursprünglichen Ballade. In dieser weilt die Tochter bei den Eltern, als sie von der Einziehung des alternden Vaters überrascht, dessen Platz einnimmt und die Kindespflicht erfüllt. Bei Kingston befindet sich die junge Kriegerin bereits am Ende einer jahrelangen Kampfausbildung und lebt abseits der Familie bei dem alten Ehepaar, bei dem sie die bereits erwähnten Kampfkünste erlernt. Erst als der Zeitpunkt gekommen ist, bricht die junge Frau auf, um den Vater vor dessen Einziehung zu retten:

When I could point at the sky and make a sword appear, a silver bolt in the sunlight, and control its slashing with my mind, the old people said I was ready to leave. The old man opened the gourd for the last time. I saw the baron's messenger leave our father's house, and my father was saying, 'This time I must go and fight.' I would hurry down the mountain and take his place. The old people gave me fifteen beads, which I was to use if I got into terrible danger. They gave me men's clothes and armour.²⁴

²¹ *Woman Warrior* 35.

²² *Woman Warrior* 35.

²³ Smith betont bei dieser Passage der Hochzeit, die durch die Wasseroberfläche beobachtet wird, die mangelnde Entscheidungsfreiheit Fa Mu Lans, welche bei ihrer eigenen Hochzeit absent ist und vom Willen der Eltern fremdbestimmt in die Ehe gegeben wird: "[S]he passively watches in the gourd as her own wedding ceremony takes place despite her absence, the choice of husband entirely her parents' prerogative." (Smith, *Poetics of Women's Autobiography* 157).

²⁴ *Woman Warrior* 37.

Die Pflichterfüllung dem patriarchalen System gegenüber ist das gemeinsame Motiv beider Texte. Auch in der modernisierten Fassung erfolgt ein *cross-dressing*. Fa Mu Lan ist in dieser patriarchalen Gesellschaft nicht in der Lage, als Frau zu kämpfen, weshalb es unumgänglich ist, sich als Mann zu verkleiden.

As surrogate son, she replaces her father in battle, eventually freeing her community from the exploitation and the terrorization of the barons. Yet she must do more than enact the scenario of male selfhood. She must erase her sexual difference and publicly represent herself as male, a “female avenger” masquerading in men’s clothes and hair styles. And while her sexual desire is not represented altogether, as in the case of virginal Joan of Arc to whom Kingston alludes, it must remain publicly unacknowledged. Hidden inside her armour and her tent, the “body” remains suppressed in the larger community.²⁵

Durch das *cross-dressing* und das Verbergen sexueller Differenz werden patriarchale Gesetze nach außen hin anerkannt und erfüllt, insgeheim jedoch subversiv unterlaufen. Die enigmatische Beschreibung der brutalen Szene, in der die Eltern der jungen Kriegerin ihren Auftrag und Worte der Rache in den Körper durch eine Tätowierung archaisch einschreiben, illustriert ebenfalls die immer wieder vollzogene Unterwerfung des weiblichen Körpers unter das patriarchale Gesetz.²⁶ Wie erwartet ist es der Vater, der dieses blutige Ritual an der Tochter vollzieht:

My father first brushed the words in ink, they fluttered down my back row after row. Then he began cutting; to make fine lines and points he used thin blades, for the stems large blades.

My mother caught the blood and wiped the cuts with a cold towel soaked in wine. It hurt terribly – the cuts sharp; the air burning; the alcohol cold, then hot – pain so various. I gripped my knees. I released them. Neither tension nor relaxation helped. I wanted to cry: If not for the fifteen years of training, I would have writhed on the floor; I would have had to be held down. The list of grievances went on and on. If an enemy should flay me, the light would shine through my skin like lace.²⁷

Der Gewaltakt, der von den Eltern am Körper der Kämpferin vollzogen wird, macht den weiblichen Körper zum Opfer und gleichzeitig zur Waffe. Smiths Einwand gegen diese Zurückdrängung der Frau in die Opferrolle durch die eigene, den Regeln des Patriarchats unterworfenen Familie kann durchaus als berechtigt unterstützt werden. Dennoch lässt sie außer Acht, wie Kingston dieses blutige Ritual an einer späteren Stelle der Autobiographie umfunktionalisiert.

Kingston stellt eine Analogie her zwischen den auf den Rücken tätowierten Worten der Schwertkämpferin und der eigenen schriftstellerischen Tätigkeit.

What we have in common are the words at our backs. The idioms for *revenge* are ‘report a crime’ and ‘report to five families’. The reporting is the vengeance – not the beheading,

²⁵ Smith, *Poetics of Women’s Autobiography* 158.

²⁶ Vgl. auch Smith, *Poetics of Women’s Autobiography* 158.

²⁷ *Woman Warrior* 38.

not the gutting, but the words. And I have so many words – ‘chink’ words and ‘gook’ words too – that they do not fit on my skin.²⁸

Es wäre also verfrüht, die Identifikation Maxine Hong Kingstons mit Fa Mu Lan als die letztendliche Unterwerfung unter die archaische patriarchale Ordnung zu interpretieren, da sie selbst bedeutend vielschichtiger mit dieser Thematik umgeht, als eine oberflächliche Betrachtung des Textes es Manchen nahe zu legen scheint. Das Schreiben der eigenen Lebensgeschichte und derjenigen ihrer weiblichen Genealogie macht Kingston zur Kämpferin; nicht die blutige Waffe, sondern ihre Worte. Die Struktur der Erzählung von Fa Mu Lan führt für Smith die Begrenzung weiblicher Autobiographik im Rahmen der repressiven Gesellschaft vor Augen:

Fa Mu Lan’s story breaks roughly into two parts: the narratives of preparation and public action. It thus reinscribes the traditional structure of androcentric self-representation, driven by linear-causal progression. Once the revenge carved on her back has been reacted, however, both her life as woman warrior and her autobiography end. Having returned home to unmask herself and to be recuperated as publicly silenced wife and slave, she kneels before her parents-in-law [...]. There is nothing more to be said by her and of her.²⁹

Die Re-Integration der Kriegerin in die männlich dominierte Welt und deren Unterwerfung unter die Gesetzmäßigkeiten begründen für Smith den entscheidenden Unterschied zur Geschichte von No Name Aunt:

Fa Mu Lan’s name, unlike the name of no-name aunt, is passed on from generation to generation, precisely because the lines of her story as woman warrior and the lines of her text as a woman autobiographer reproduce an androcentric paradigm of identity and selfhood and thereby serve the symbolic order in “perfect filiality”. Since both life and text mask her sexual difference and thereby secure her recuperation in the phallic order by inscribing her subjectivity and her selfhood in the law of the same representation, they legitimate the very structures man creates to define himself, including the structures that silence women.³⁰

Smith beobachtet zutreffend, dass die mythische Geschichte der Schwertkämpferin Fa Mu Lan aus der Sicht der heutigen Zeit, speziell unter dem Vorzeichen der feministischen Literaturtheorie, nicht lediglich die Geschichte weiblicher Emanzipation und Auflehnung gegen die patriarchale Repression erzählt, sondern, dass vor allem am Ende dieses Mythos die unterlaufene Ordnung durch den Text bestätigt wird. Durch dieses reaktionäre Ende wird der potentiell subversive Mythos mit dem patriarchalen chinesischen System ausgesöhnt und Teil einer öffentlichen Überlieferung, die der Geschichte der No Name Aunt bis zu Kingstons Text verwehrt bleibt. Unbestritten besteht jedoch die Vorbildfunktion Fa Mu Lans (speziell in der Version Kingstons) für andere Frauen fort, die ihr Werk einen Schritt weiterführen: Sie verschleiern nicht mehr

²⁸ *Woman Warrior* 53.

²⁹ Smith, *Poetics of Women’s Autobiography* 158.

³⁰ Smith, *Poetics of Women’s Autobiography* 158-159.

ihre Weiblichkeit durch das Tragen männlicher Rüstungen, sondern agieren öffentlich als weibliche Kriegerinnen, welche das männliche System der Kriegsführung für sich in Anspruch nehmen und unterminieren. In Kingstons Version der Rache an den Ausbeutern befreit sie als *woman warrior* die vielen Frauen, die sie bei der Durchsuchung der Räumlichkeiten entdeckt hatte und welche im Palast des Barons wie die Tiere gehalten worden waren.

I searched the house, hunting out people for trial. I came upon a locked room. When I broke down the door, I found women, cowering, whimpering women. I heard shrill insect noises and scurrying. They blinked weakly at me like pheasants that have been raised in the dark for soft meat. The servants who walked the ladies had abandoned them, and they could not escape on their little bound feet. Some crawled away from me, using their elbows to pull themselves along. These women would not be good for anything. I called the villagers to come identify any daughters they wanted to take home, but no one claimed any.³¹

Zu Opfern gemacht, an der Flucht durch die gebrochenen und abgebundenen Füße gehindert,³² vegetieren diese Frauen vor sich hin, von den Unterdrückern wohl als Konkubinen gehalten und somit entehrt und von den eigenen Familien verstoßen. Auf diese Weise werden sie im doppelten Sinne durch ihr weibliches Geschlecht benachteiligt. In Kingstons Version gelingt es diesen Frauen jedoch, aus der Opferrolle zu entfliehen:

I gave each woman a bagful of rice, which they sat on. They rolled the bags to the road. They wandered away like ghosts. Later it would be said, they turned into the band of swordswomen who were a mercenary army. They did not wear men's clothes like me, but rode as women in black and red dresses. They bought up girl babies so that many poor families welcomed their visitations. When the slave-girls and daughters-in-law ran away, people would say they joined these witch amazons. They killed men and boys. I myself never encountered such women and could not vouch for their reality.³³

Selbst wenn die Existenz dieser *swordswomen* nicht als historisch belegt, sondern ebenso wie die Geschichte von Fa Mu Lan als mythische Überlieferung ins Reich der Fiktion eingeordnet werden muss, eröffnet die bloße Möglichkeit einen fiktionalen Raum weiblicher Emanzipation. Was Smith jedoch nicht ausreichend würdigt, ist die Tatsache, dass Kingston, oftmals sehr zum Zorn ihrer chinesischen Kritiker, zwar auf den mythischen Prätext rekurriert, diesen jedoch interpretierend umschreibt, wie bereits

³¹ *Woman Warrior* 46.

³² Der brutale Ritus des Füßeabbindens bei jungen chinesischen Mädchen wird als Instrumentarium der Unterdrückung verstanden. Simmons beschreibt diesen Vorgang: "In many parts of traditional China a woman was not considered suitable for marriage unless her feet had been bound – broken at the age of six, bent under, and tied. The result was a three-inch foot upon which the woman could not walk unaided. The custom was not simply a result of attitudes about female beauty; it also served to control women and underline their dependence on males by literally prohibiting their ability to move." (Diane Simmons, *Maxine Hong Kingston*, New York: Twaine, 1999, 53-54.)

³³ *Woman Warrior* 46-47.

gezeigt worden ist. Sau-ling Cynthia Wong³⁴ hat den Umgang Kingstons mit der Schwertkämpfergeschichte in der “Ballad of Mulan” untersucht und stellt erhebliche Abweichungen vom Prätext fest:

As even a cursory comparison with the traditional “Ballad of Mulan” shows, Kingston’s version in “White Tigers” is a retelling only in the loosest possible sense: numerous details have been added, some from sources far removed historically from the “Ballad.” The crucial questions for the reader are: Why has the Fa Mu Lan story been so altered? Do the interpolations serve any thematic function? Are they integrated with the rest of the book? Do they, rather, reflect sloppy scholarship or, even worse, crowd-pleasing exoticization [...]?³⁵

Die aufgeworfenen Fragen können einfach beantwortet werden. Die Ballade von Mulan ist nicht die einzige Quelle, wenn es um das Leben der populären chinesischen Heldin geht, da sie sich als literarische Gestalt derart verselbständigt hat, dass es eine Unzahl an Versionen ihrer selbst gibt, keine definitive.

There are versions of the Mulan story in the Tang, Ming, and Qing dynasties as well as the modern period, in genres ranging from the ballad, the novel, and the opera libretto to the *baihua*, or vernacular, play. During China’s war of resistance against Japanese invaders (1937-45), the Mulan story was frequently staged in patriotic propaganda plays.³⁶

Wenn weder eine ursprüngliche Version identifiziert werden kann noch klar wird, welcher Quelle Kingstons Version der Fa Mu Lan Geschichte zugrunde liegt, wird es problematisch, konkrete Abweichungen zu identifizieren. Fa Mu Lan rückt in die schwer fassbare Sphäre der Volksmythen und der stetig veränderlichen mündlichen Überlieferung – der *talk-stories* Brave Orchids- vor. Die Kindheit Mu Lans wird in der Ballade nicht beschrieben, dieser Teil von Kingstons “White Tigers” entstammt, so Wong, einer anderen chinesischen Literaturtradition, den *wuxia xiaoshuo*. Wong fasst diese Tradition mit ihren typischen *Plot*-Elementen zusammen:

Details in “White Tigers” about the young girl’s training are drawn from popular *wuxia xiaoshuo*, or martial-arts novels, and their modern incarnations in the cinema [...]. The basis of this still influential genre is *wushu* (martial art), which has a long and venerable tradition in China; in its highest form it is meditation as well as self-defense and calls for life-long dedication and discipline [...]. Taoist influences are strong (as in the notion of self-cultivation to attain immortality, exemplified by the old couple who become the narrator’s teachers and surrogate parents in the fantasy). Typical plots interweave an archetypal struggle between good and evil (those who use their supernatural martial skills to uphold righteous values versus those who use them for self-aggrandizement); an arduous quest (for the right master, for magic elixirs and antidotes, for a secret instruction book, etc.) and attendant trials; years of endurance and tireless practice; revenge (avenging the murder of loved ones or domination by foreign invaders); and dramatic showdowns.³⁷

³⁴ Wong, Sau-ling Cynthia. “Kingston’s Handling of Traditional Chinese Sources.” *Approaches to Teaching Maxine Hong Kingston’s The Woman Warrior*. Ed. Shirley Geok-lin Lim. New York: The Modern Language Association of America, 1991, 26-36.

³⁵ Wong, “Traditional Chinese Sources” 28.

³⁶ Wong, “Traditional Chinese Sources” 29.

³⁷ Wong, “Traditional Chinese Sources” 30.

Diese in aller Ausführlichkeit zitierte Beschreibung der chinesischen Tradition der *martial arts* Romane und Filme lässt deutlich werden, in welchem bedeutendem Umfang Kingstons „White Tigers“ diesem kulturellen Gemeingut verpflichtet ist. Auch die bereits angesprochene Tätowierungsszene entstammt, laut Wong, der bekannten chinesischen Geschichte von dem historischen Helden Ngak Fei, dessen Mutter ihm vier Schriftzeichen in den Rücken tätowiert hat, um ihn dann in den Kampf zu schicken. Darüber hinaus hat Kingston in die Geschichte von Mu Lan Elemente von Erzählungen von Bauernaufständen integriert, welche zu den bekanntesten Werken chinesischer Literatur zählen, *Romance of the Three Kingdoms* und *Outlaws of the Marsh*.³⁸ Die Befreiung der Konkubinen scheint als Fiktion Kingstons hinzugefügt worden zu sein. Die Funktion dieser intertextuellen Bricolage kann durchaus im Sinne einer feministisch-ideologischen Umarbeitung interpretiert werden.

Wong weist noch auf eine weitere Bedeutungsebene des Intertexts hin, welche Lesern, die der chinesischen Sprache nicht mächtig sind, ansonsten verborgen geblieben wäre. Es ist bemerkenswert, dass bereits der Name Mu Lan eine Verbindung zu der Mutter und der Tante Kingstons schafft: “[I]n this connection it should be noted that Brave Orchid and Moon Orchid are named as if they were sisters of Fa Mu Lan, whose given name, Mu Lan, if translated literally character by character, would be Sylvan Orchid.”³⁹ Der Mythos der Fa Mu Lan dient nicht nur der Autobiographin selbst als Projektionsfläche, sondern kann als intertextuelle Folie auch auf die Mutter und die Tante als bezogen werden. Dementsprechend stammt Kingston aus einer weiblichen Genealogie von „Kämpferinnen“ ab.

Die allgegenwärtige, den westlichen Lesern verborgene chinesische Symbolik verleiht den ersten beiden Kapiteln noch eine zusätzliche Bedeutung, wie Kathryn Van Spanckeren in ihrem Aufsatz „The Asian Literary Background of *The Woman Warrior*“ ausführlich darlegt. Mit kulturell kodierten Zeichen geht Kingston nicht gerade sparsam um und bereitet dem eingeweihten Leser einen regelrechten „symbolic overkill“:

The traditional Chinese symbols crowding the dreamlike adventure narrative function simultaneously as heroic and ironic signs. The knowledgeable Asian reader smiles at the cartoonlike symbolic overkill; the naïve Western reader is impressed with the exotic symbolism. The cranes that lead the swordswoman symbolize longevity [...]; the white of the tigers is the colour associated with death and funerals; tigers symbolize yin [...] and eat evil spirits who could harm the dead such as the No Name Aunt; tigers are traditionally depicted on tombs and tombstones in China [...]. The white tigers protect the No Name Aunt within the landscape of the book. The first chapter is a marked

³⁸ Wong, „Traditional Chinese Sources“ 30-31.

³⁹ Wong, „Traditional Chinese Sources“ 32.

grave: entrance to it, via understanding, is effected only by passing by the white tigers as one reads the book.⁴⁰

Kingstons exzessiver Rekurs auf traditionelle chinesische Symbolik lässt das volle Bedeutungsspektrum ihres Textes nur Lesern zuteil werden, welche mit dieser Tradition vertraut sind. Dadurch erfolgt eine gewisse Privilegierung der eingeweihten Leserschaft. Die fiktionale Möglichkeit, seinen Lebensweg zu imaginieren, wird im Kapitel "Shaman" anhand der biographischen Rekonstruktion des Lebens von Kingstons Mutter kontrastiert. Auch diese bringt Probleme der Rekonstruktion des Lebensweges mit sich und kann nur fragmentarisch entworfen werden, zusammengehalten durch autobiographische Passagen und authentizitätsstiftende Bruchstücke aus der Vergangenheit der Mutter in Form von zweifelhaften Dokumenten.

Texts that legitimate her mother's professional identity as doctor, the scrolls simulate biography because they announce public achievements, a life text readable by culture. They also announce to the daughter another mother, a mythic figure resident in China who resisted the erasure of her own desire and who pursued her own signifying selfhood.⁴¹

Die Dokumente, welche jedoch in ihrer historiographischen Aussagekraft geschmälert werden durch die ausdrücklichen Hinweise auf die Unzulänglichkeiten der verbürgten historischen Zeugnisfähigkeit, werden kontrastiv zu der mythologischen Interpretation der Mutter gesetzt: Auch sie wird implizit durch ihre Lebensgeschichte, die eindeutige Parallelen und Analogien zu derjenigen Fa Mu Lans aufweist, zu einer Art Schwertkämpferin stilisiert. Smith weist ebenfalls auf diese eindeutige Zuschreibung hin:

In her daughter's text, Brave Orchid becomes a kind of "woman warrior," whose story resonates with the Fa Mu Lan legend: both women leave the circle of the family to be educated for their mission and both return to serve their community, freeing it through many adventures from those forces that would destroy it. Both are fearless, successful, admired.⁴²

Der soziale Fall der in China, nach eigenen Angaben, gefeierten Ärztin Brave Orchid vollzieht sich, als die Familie nach und nach in die USA emigriert, um dem menschenverachtenden kommunistischen System zu entfliehen. Brave Orchid reflektiert diesen Abstieg:

'You have no idea how much I have fallen coming to America.' Until my father sent for her to live in the Bronx, my mother delivered babies in beds and pigsties. She stayed awake keeping watch nightly in an epidemic and chanted during air raids. She yanked bones strait that had been crooked for years while relatives held the cripples down, and she did all this never dressed less elegantly than when she stepped out of the sedan chair.⁴³

⁴⁰ Van Spanckeren 46-47.

⁴¹ Smith, *Poetics of Women's Autobiography* 160-161.

⁴² Smith, *Poetics of Women's Autobiography* 161.

⁴³ *Woman Warrior* 74.

Kingstons Version des Falls Brave Orchids steckt voller Zweideutigkeit, welche eine einfache Glorifizierung der chinesischen Vergangenheit und Karriere der Mutter unterbindet. Betrachtet der Leser nicht nur die Leistungen der Mutter, sondern die Umstände und Notfälle, welche sie zu versorgen hat, wird deutlich, in welcher Welt Brave Orchid tätig war. Kontrastiert mit der übertrieben eleganten Kleidung Brave Orchids werden hierdurch Brüche deutlich, die beim Rezipienten Zweifel bezüglich des Wahrheitsgehalts der nostalgisch verklärten Äußerungen Brave Orchids wecken und subtil auf die mehrschichtige Problematik der verlorenen Heimat der chinesischen Emigranten hinweisen. Diese Vergangenheit ist für die in den USA geborene Kingston nicht zugänglich, sondern nur durch die Erzählungen der Angehörigen oder durch Briefe der Zurückgebliebenen erfahrbar. Dass diese tendenziös eingefärbt sein können, steht außer Frage. In einem gewagten Schritt versucht Kingston, kontrastiv zu den in unzähligen Briefen berichteten Gräueltaten der Kommunisten auch die positiven Aspekte für die chinesischen Frauen zu berücksichtigen und irritiert den Leser mit folgenden Überlegungen zur Einseitigkeit der familiären Berichterstattung:

Nobody wrote to tell us that Mao himself had been matched to an older girl when he was a child and that he was freeing women from prisons, where they had been put for refusing the businessmen their parents had picked as husbands. Nobody told us that the Revolution (the Liberation) was against girl slavery and girl infanticide (a village-wide party if it's a boy). Girls would no longer have to kill themselves rather than get married. May the Communists light up the house on a girl's birthday.⁴⁴

Für Maxine Hong Kingston bleibt es problematisch, die chinesische Realität zu rekonstruieren, die ihr nur durch Erzählungen zugänglich ist. Unterschwellig schwingt bei den Briefen aus der chinesischen Heimat der Eltern immer wieder der finanzielle Aspekt mit, der die Emigranten nötigt, Geld nach China zu überweisen. Realität an sich wird nicht nachvollziehbar gemacht, da es immer nur von spezifischen Interessen eingefärbte Versionen der Wirklichkeit gibt.

Kingstons biographischer Zugang zu ihrer Mutter ist problematisch. Brave Orchids Erzählungen von ihrem Leben in China sind oftmals geprägt von einer Überhöhung der eigenen Tapferkeit. Speziell die ausführliche Beschreibung der Begegnung der Mutter mit dem Geist, welchen sie durch ihre Tapferkeit besiegt, trägt zur mythischen Überhöhung der Mutter bei.

Kingstons Fokus auf die interpretierenden Prozesse autobiographischen Schaffens, das ebenso durch die Erzählungen ihrer Mutter exemplifiziert wird, ist von noch entscheidenderer Signifikanz für den Gesamttext. Die Technik von Brave Orchids

⁴⁴ *Woman Warrior* 171.

autobiographischer Narration beruht auf übertriebener Selbststilisierung. Auch Smith misst diesem Aspekt besondere Bedeutung zu:

Embedded in the daughter's representation of her mother's extraordinariness, however, lies a palimpsest that tells of her mother's preoccupation with autobiographical interpretation. Even more important than the story of Brave Orchid's confrontation with the Sitting Ghost is the re-creation of her narrative of the encounter. Skilful in creating compelling stories of her experience, Brave Orchid makes of the ghost a vividly ominous antagonist, thereby authoring herself as powerful protagonist. Such imaging ensures her emboldening of her presence in the eyes and imaginations of the other women (and of her daughter) [...]. In linguistic and behavioural postures, Brave Orchid orchestrates her public image, inscribes, that is, her own autobiography as extraordinary woman.⁴⁵

Diese Offenlegung der Formen der Selbststilisierung autobiographischer Erzählungen und der eigenen Lebensgeschichte dient nicht zuletzt wieder der Betonung der prozessualen Ebene der Autobiographie und nicht so sehr derjenigen der historischen Geschehnisse. Im Einwandereralltag in den USA muss der beinahe mythisch überhöhte Status, den Brave Orchid in China genossen hat, einer sozial niederen Position weichen. Der Abstieg von einer gefeierten Ärztin zur Wäscherin mag einen Grund für diese Selbststilisierung bilden. Kingstons Version ihrer Mutter kann kein eindeutiges Bild zeichnen: Zu verworren stellen sich die *talk-stories* von lang vergangenen Tagen in China dar, auch Dokumente können keinen zuverlässigen Aufschluss verschaffen. So bleibt selbst für die Tochter das exakte Alter der Mutter ungeklärt:

'I thought you were only seventy-six.'
'My papers are wrong. I'm eighty.'
'But I thought your papers are wrong, and you're seventy-two, seventy-three in Chinese years.'
My papers are wrong, and I'm eighty, eighty-one in Chinese years. Seventy. Eighty. What do numbers matter?⁴⁶

Die für biographische Texte essentielle Frage nach den Lebensdaten kann nicht geklärt werden. Die Dokumente verschleiern die Realität. Erhebliche Zweifel bezüglich Brave Orchids Alter kommen auch in Maxine Hong Kingstons späteren Äußerungen bezüglich der Geburt ihrer Geschwister auf, als sie die Relativität in der Zeitauffassung Brave Orchids zu demontieren versucht: "Time is the same from place to place,' I said unfeelingly. 'There is only the eternal present, and biology. The reason you feel time pushing is that you had six children after you were forty-five and you worried about raising us.'⁴⁷ Dieses Alter scheint biologisch gesehen für die Geburt von sechs Kindern sehr unwahrscheinlich. Somit liegt für den Rezipienten deutlich markiert die Unzuverlässigkeit der Papiere Brave Orchids auf der Hand. Was vom biographischen

⁴⁵ Smith, *Poetics of Women's Autobiography* 161-162.

⁴⁶ *Woman Warrior* 95.

⁴⁷ *Woman Warrior* 98.

Versuch, das Leben *Brave Orchids* in die Geschichte der weiblichen Genealogie Kingstons zu integrieren, bleibt, ist ein mehrfach fiktionales Bild eines sozialen Abstiegs.

Indem sich beide mit der mythischen Heldin Fa Mu Lan identifizieren, werden die Lebensgeschichte von Maxine Hong Kingston und diejenige ihrer Mutter miteinander verwoben. Die Verschmelzung der erzählerischen Tätigkeit der Mutter in ihren *talk-stories* und derjenigen der Autobiographin in ihrem textuellen Gewebe geschieht nahtlos. Beide führen vor Augen, wie die Prozesse, Lebensgeschichten zu erzählen, funktionieren können, doch tut es die Ältere auf traditionelle Weise mündlich, die Jüngere in schriftlicher Form.

Nicht nur Dokumente, auch Photographien werden in ihrem referentiellen und authentifizierenden Status als fragwürdig vorgeführt. Oftmals dienen sie einem bestimmten Zweck und es wird ihnen unterstellt, die abgebildete Realität zu manipulieren. Chinesische Frauen lächeln nicht in die Kamera, wie Kingston am Beispiel eines Photos ihrer Mutter ausführt:

Her eyes do not focus on the camera. My mother is not smiling; Chinese do not smile for photographs. Their faces command relatives in foreign lands – ‘send money’ – and posterity for ever – ‘put food in front of this picture.’ My mother does not understand Chinese-American snapshots. ‘What are they laughing at?’ she asks.⁴⁸

Die kulturellen Unterschiede werden wieder einmal in den Vordergrund gerückt, gleichzeitig aber auch der referentielle Status des Mediums Photographie angezweifelt. Immer wieder wird deutlich, dass Photos das Wesentliche nicht abzubilden vermögen. So schließt Kingston eine Betrachtung eines weiteren Photos der Mutter, das sie bei ihrer akademischen Abschlussfeier zeigt, mit der ernüchterten Feststellung: “She is intelligent, alert, pretty. I can’t tell if she’s happy.”⁴⁹

Ebenfalls erstaunlich ist, dass in *The Woman Warrior* zwar oftmals über Photographien und deren referentiellen Status reflektiert wird, jedoch keine einzige Photographie reproduziert wird. So fasst Timothy Dow Adams⁵⁰ den Umgang mit dem Medium Photographie in *The Woman Warrior* zusammen:

Throughout the book (and in *China Men* as well) photographs are described, often as official documents, the few tangible physical records of Kingston’s past. But in describing her ancestor’s [sic] photographs, the author often comes to express her own doubts about their authenticity. As a result, the photographs described in the text often

⁴⁸ *Woman Warrior* 58.

⁴⁹ *Woman Warrior* 58.

⁵⁰ Timothy Dow Adams, „Talking Stories/Telling Lies in *The Woman Warrior*,“ *Approaches to Teaching Maxine Hong Kingston’s The Woman Warrior*, ed. Shirley Geok-lin Lim, New York: The Modern Language Association of America, 1991, 151-157.

become less documentary and more the occasions for Kingston to exercise her imagination and memory.⁵¹

Diese Hinterfragung von Dokumenten und Photographien stellt Adams in den historischen Kontext amerikanischer Einwanderungsgesetze, welche speziell chinesische Einwanderer diskriminierten und damit der Dokumentenfälschung Tür und Tor geöffnet haben:

Because of the exclusion laws applied only to the Chinese, it is not surprising that, for Chinese Americans, stories about entering America frequently include deliberate ambiguities as to the authenticity of names, ages, dates. To Chinese Americans, false papers and forged documents seem as accurate as anything else, the truth of photographs residing in what stories they suggest, not in their literal accuracy or in the photogenic qualities of their subjects. Kingston turns to photographs not just in the search for the truth of her family's past but as sources for inventions in the present.⁵²

Die Photographien können Kingston keinen wirklichen Zugang zur Geschichte ihrer Familie eröffnen, dennoch werden sie funktionalisiert, um ihre Mutmaßungen und Betrachtungen einer unwiederbringlichen Vergangenheit anzustoßen, die Kingston sonst nur in den *talk-stories* Brave Orchids begegnet. Diese Probleme der Vergegenwärtigung von Vergangem betreffen nicht nur das Medium der Photographie, sondern auch das der Schrift, wie das Kapitel "At the Western Palace," in welchem das Schicksal von Kingstons Tante, Moon Orchid, aufgearbeitet wird, deutlich werden lässt. Die Problematik dieser Passage soll kurz vorgeführt werden. Ausgangspunkt ist die Fahrt zum Flughafen, als Brave Orchid ihre Schwester zu sich nach Amerika holt. Detailgetreu erzählt Kingston die Konfrontation der beiden Frauen mit dem Ehemann Moon Orchids, welcher sich in der Zwischenzeit in den USA eine zweite Frau genommen und mit ihr eine neue Existenz als Gehirnochirurg aufgebaut hat; sie führt Dialoge und andere Einzelheiten ins Feld, um dann überraschend an einer späteren Passage einzuräumen, dass sie selbst diese Ereignisse gar nicht miterlebt hat, sondern ihr Bruder in wenigen kurzen Sätzen davon erzählt hatte. Kingston entlarvt damit wiederum ihre Erzählung als fiktional und markiert diesen Prozess für den Rezipienten erkennbar. Das darauffolgende Kapitel überrascht den Leser mit dieser plötzlichen Wendung:

What my brother actually said was, 'I drove Mom and Second Aunt to Los Angeles to see Aunt's husband who's got the other wife.'
'Did she hit him? What did she say? What did he say?'
'Nothing much. Mom did all the talking.'
'What did she say?'
'She said he'd better take them to lunch at least.'⁵³

⁵¹ Adams, "Talking Stories" 155.

⁵² Adams, "Talking Stories" 156.

⁵³ *Woman Warrior* 147.

All die vorhergegangenen Dialoge und Beschreibungen des schicksalhaften Zusammentreffens werden von Kingston in ihrer Fiktionalität offengelegt. Der für referentielle Texte entscheidende Aspekt der Authentizität, welcher in Autobiographien durch die Zeugenschaft des Erzählers und damit des Autobiographen gestiftet wird, wird von Kingston im Nachhinein verneint, wodurch das vorher Erzählte in ein neues Licht gerückt und als kontrafaktisch entlarvt wird. Als Zeuge wird der Bruder eingeführt, dessen Zeugnis in direkter Rede wiedergegeben, wodurch wiederum ein Eindruck von Unmittelbarkeit und Authentizität erzeugt werden soll, der in dieser Form nie verwirklicht werden kann, da der exakte Wortlaut immer rekonstruiert und fiktional nacherzählt sein muss. Die nächste unvorbereitete Wendung vollzieht Kingston, als sie einräumt, dass nicht einmal sie diejenige war, der der Bruder diese brennenden Fragen beantwortet hatte, sondern ihre Schwester, die dieses Gespräch wiederum Kingston erzählt hat.

In fact, it wasn't me my brother told about going to Los Angeles; one of my sisters told me what he told her. His version of the story may be better than mine because of its bareness, not twisted into designs. The hearer can carry it tucked away without it taking up much room. Long ago in China, knot-makers tied string into buttons and frogs, and rope into bell pulls. There was one knot so complicated that it blinded the knot-maker. Finally an emperor outlawed this cruel knot, and the nobles could not order it any more. If I had lived in China, I would have been an outlaw knot-maker.⁵⁴

Kingston macht an dieser Stelle deutlich, dass "Wirklichkeit" immer nur in Versionen von Wirklichkeit existiert. Diejenige des Bruders gibt kurz und bündig Aufschluss über die Ereignisse in Los Angeles, Kingston spinnt daraus eine kunstvoll erzählte Geschichte. Diese Passage kann stellvertretend für die gesamte Erzählweise ihres Textes verstanden werden, welcher vor ausufernden Fiktionalisierungen nicht halt macht und eine mythische Geschichte zur Hauptfolie der eigenen Lebensgeschichte und der der Mutter macht.

Das letzte Kapitel, "A Song for a Barbarian Reed Pipe," nimmt erneut intertextuell Rekurs auf ein chinesisches Gedicht, das strukturell formgebend den eigenen Erfahrungen Kingstons in der Emigration zwischen zwei stark differierenden Kulturen Ausdruck verleiht. Erzählt wird die Geschichte einer Verschleppten in einer fremden Kultur, welcher es gelingt, sich aus der Stimmlosigkeit zu befreien und selbst eine Stimme in der Fremde zu entwickeln. Kingstons eigene Erfahrungen mit der Stimmlosigkeit beginnen für sie im Kindergarten, als sie zum ersten Mal gezwungen ist, sich in der fremden Sprache, auf Englisch verständlich zu machen.⁵⁵ Die Sprachbarriere betrifft nicht nur die Generation der Emigrantenkinder, sondern in noch höherem Maße

⁵⁴ *Woman Warrior* 147.

⁵⁵ Vgl. *Woman Warrior* 148-149.

die der Eltern, welche durch ihr abgeschiedenes Leben in Chinatown eine eigene Existenz jenseits der US-amerikanischen Gesellschaft, ein Leben in einer Parallelwelt, führen. Auch das chinesische Ritual der Mutter, das ‐Zungeschneiden‐ oder Durchtrennen des Frenums, welches sie an Kingston vornimmt, um ihr ein gr‐o‐eres Sprachverm‐ogen zu erm‐oglichen, scheint ohne Auswirkungen zu bleiben.⁵⁶ Brave Orchid f‐uhrt dieses chinesische Ritual nur an Kingston durch, nicht an den anderen Kindern, um sie, den eigenen Worten gem‐a‐, an die neuen Anforderungen in Amerika anzupassen:

,I cut it so that you would not be tongue-tied. Your tongue would be able to move in any language. You’ll be able to speak languages that are completely different from one another. You’ll be able to pronounce anything. Your fraenum looked too tight to do those things, so I cut it.’
‘But isn’t a ‐ready tongue an evil?’
‘Things are different in this ghost country.[’]⁵⁷

Die Hilfestellung, die Brave Orchid ihrer Tochter zuteil werden l‐asst, wirkt sich sp‐ater positiv aus. Kingston überwindet die eigene Sprachlosigkeit, nicht zuletzt im Schreiben dieses Textes, der versucht, die chinesischen mit den amerikanischen Wurzeln zu vers‐ohnen. Die fiktionalisierenden Wurzeln gehen klar auf das Erbe von Brave Orchids fabulierenden *talk-stories* zur‐uck, gegen die sie sich wie in einem Befreiungsschlag wendet:

And I don’t want to listen to any more of your stories; they have no logic. They scramble me up. You lie with stories. You won’t tell me a story and then say, ‐This is a true story,‐ or, ‐This is just a story.‐ I can’t tell the difference. I don’t even know what your real names are. I can’t tell what’s real and what you make up. Ha! You can’t stop me from talking.⁵⁸

Diese Vermischung von Realem und Fiktionalem, welche Brave Orchid Maxine Hong Kingston durch ihre Erz‐ahlungen in die Wiege gelegt hat, bilden eines der herausragenden Strukturprinzipien von Kingstons eigenem Text, von *The Woman Warrior*. Sie verschmilzt ebenso wie ihre Mutter Fakten aus dem eigenen Leben oder dem ihrer weiblichen Vorfahren mit fiktionalen Ausschm‐uckungen oder mit Rekursen auf die chinesische Mythologie und Kultur, wodurch sie einen genuin chinesisch-amerikanischen Versuch unternimmt, ihre Identit‐at zwischen den beiden Kulturen zu finden. Die westliche Form der Autobiographie wird durch das Einflechten dieser Fiktionalisierungen und *talk-stories* adaptiert zur passenden Ausdrucksform der Tochter chinesischer Einwanderer. Die Suche nach ‐Wahrheit‐ besch‐aftigt Kingston auch weiterhin nicht nur in Bezug auf ihre eigene Person, sondern auch auf die realen

⁵⁶ Smith deutet diese Handlung in einer pessimistischen Lesart als eine Art Kastrationsakt, welcher zum Wohle der Gesellschaft den weiblichen K‐orper versetzt (vgl. Smith, *Poetics* 168).

⁵⁷ *Woman Warrior* 148.

⁵⁸ *Woman Warrior* 180.

Lebensverhältnisse in China, welche ihr und ihrer Familie nur vermittelt durch die Briefe der Verwandten zugänglich war:

I continue to sort out what's just my childhood, just my imagination, just my family, just the village, just movies, just living.
Soon I want to go to China and find out who's lying – the Communists who say they have food and jobs for everybody or the relatives who write that they have no money to buy salt. My mother sends money she earns working in the tomato fields to Hong Kong.⁵⁹

Die Autobiographie endet mit einem intertextuellen Rekurs auf die 175 geborene chinesische Dichterin Ts'ai Yen, deren Vater Ts'ai Yung für seine Bibliothek berühmt gewesen war.⁶⁰ Die Geschichte besagt, dass sie im Alter von 20 Jahren für insgesamt 12 Jahre von Barbaren entführt worden war und in dieser Zeit zwei Kindern das Leben geschenkt hatte. Eines Nachts erwachte sie in ihrem Zelt durch den Klang von Musik:

She walked out of her tent and saw hundreds of the barbarians sitting upon the sand, the sand gold under the moon. Their elbows were raised, and they were blowing on flutes. They reached again and again for a high note, yearning towards a high note, which they found at last and held – an icicle in the desert. The music disturbed Ts'ai Yen; its sharpness and its cold made her ache.⁶¹

Durch den Klang der Musik werden die Gefühle der in die Fremde verschleppten Dichterin angesprochen. Eines Nachts erwidert sie durch ihren Gesang den Klang der Flöten der Barbaren und berührt dadurch ihre Entführer:

Ts'ai Yen sang about China and her family there. Her words seemed to be Chinese, but the barbarians understood their sadness and anger. Sometimes they thought they could catch barbarian phrases about forever wandering. Her children did not laugh, but eventually sang along when she left her tent to sit by the winter campfires, ringed by barbarians.⁶²

Die Musik ermöglicht der Dichterin die Integration in die fremde Kultur, indem sie die Melodie der Barbaren aufgreift, um sie für sich selbst zu vertexten und damit an deren Kultur partizipiert. Diese Geschichte Ts'ai Yens, von welcher einige Strophen als "Eighteen Stanzas for a Barbarian Reed Pipe" überliefert worden sind, spiegelt intertextuell auch Maxine Hong Kingstons autobiographischen Versuch wider, für sich einen künstlerischen Raum der Selbstentfaltung in der Fremde zu erschaffen. Auch sie mischt hierbei verschiedene Kulturen: Die chinesischen Mythen und Geschichten werden in das westliche Kleid der individualistischen Kultur der Autobiographie gesteckt, um in der Fremde ihre Identität zu bewahren und Gehör zu finden. Marilyn

⁵⁹ *Woman Warrior* 183.

⁶⁰ Bei Ts'ai Yen handelt es sich, wie auch Wong in "Traditional Chinese Sources" ausführt, im Gegensatz zu Mu Lan um eine historische Person.

⁶¹ *Woman Warrior* 186.

⁶² *Woman Warrior* 186.

Yalom⁶³ betont die sprachüberwindende Macht der Kunst, welche ebenso die Hindernisse von sozialem Status und *gender* zu überwinden bereit sei:

The captive poet Ts'ai Yen, singing of China to her barbarian captors, offers Kingston a consummate model of self-realization. Like her revered ancestor, she too will translate an alien culture to the "barbarians" (Americans) and thereby transcend the obstacles of language, sex, and station. [...] Kingston collapses the mother's oral tradition, the poetry of Ts'ai Yen, and her own written craft. Once again the reader is reminded that this representation of reality is structured by the language and forms it invokes.⁶⁴

Die intertextuelle Folie der "Barbarian Reed Pipe" kann somit als paradigmatisch für Kingstons autobiographischen Text verstanden werden.⁶⁵ Dem Schreiben zugrunde liegt die Furcht, sich selbst zwischen den Kulturen zu verlieren:

The only course of action, then, is to know the self, to bring it out into the world where, made visible, it cannot be secretly stolen or magically siphoned off. And so Maxine, sensing that she must find a form that will communicate across cultural boundaries, will recount a list of inner feelings, appropriating both the forms of Catholic confession and Chinese opera. This synthesis is appropriate, as the desires, weaknesses, and crimes confessed express all the ambivalence of being Chinese and American.⁶⁶

Diese Aneignung einer genuin westlichen Literaturform, der Autobiographie, wurde von der Kritik nicht immer wohlwollend kommentiert. So fasst beispielsweise Maureen Sabine⁶⁷ die Debatte um die Authentizität des von Kingston entworfenen Bildes zusammen:

The flamboyant literary quarrel that flared up between the talented writer Frank Chin and Hong Kingston after Alfred A. Knopf decided to publish *The Woman Warrior* under the classification of nonfiction autobiography is a melodramatic case in point. Chin attacked her autobiographical writing as a travesty of authentic Chinese culture and Chinese American experience. He argued that she had appropriated a Christian confessional form that gave white feminist readers, in particular, the voyeuristic pleasure of seeing Chinese males depicted as sexist oppressors of women.⁶⁸

Der Vorwurf, ein verzerrtes Bild Chinas wiederzugeben und auch die traditionellen chinesischen Quellen, welche Kingston, wie bereits dargestellt, in ihre Autobiographie einarbeitet, falsch oder abgeändert darzustellen, führte zu einer erhitzt geführten Diskussion:⁶⁹

⁶³ Marilyn Yalom, "The Woman Warrior as Postmodern Autobiography," *Approaches to Teaching Maxine Hong Kingston's The Woman Warrior*, ed. Shirley Geok-lin Lim, New York: The Modern Language Association of America, 1991, 108-115.

⁶⁴ Yalom 112.

⁶⁵ Wong legt diese intertextuelle Relation anders aus und bezieht sie lediglich auf die Situation der Eltern Kingstons, welche in den USA, fern von der Heimat leben müssen (vgl. "Traditional Chinese Sources" 33). Diese Interpretation greift damit zu kurz und verkennt die viel größere Signifikanz dieser Referenz für Kingstons Text.

⁶⁶ Simmons 100.

⁶⁷ Maureen Sabine, *Maxine Hong Kingston's Broken Book of Life: An Intertextual Study of The Woman Warrior and China Men*, Hawai'i: U of Hawai'i P, 2004.

⁶⁸ Sabine 40.

⁶⁹ Vgl. hierzu auch Sau-ling Cynthia Wong in ihrem Aufsatz "Autobiography as Guided Chinatown Tour? Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior* and the Chinese-American Autobiographical Controversy",

Moreover, the issue of Kingston's infidelity to her Chinese sources has been at the heart of a long-standing controversy within the Chinese American community; some critics have accused Kingston of promoting a "fake" Chinese American culture by mutilating traditional material beyond recognition [...].⁷⁰

Speziell Wong greift die Vorwürfe gegen Kingstons Text auf, dieser würde die chinesische Kultur verfälschen, kommt jedoch zu einem Schluss, der diese "Unzulänglichkeiten" in das Konzept dieser Autobiographie einbettet:

It is, in fact, essential to recognize that the entire *Woman Warrior* is a sort of meditation on what it means to be Chinese American. To this end, the protagonist appropriates whatever is at hand, testing one generalization after another until a satisfactory degree of applicability to her own life is found.⁷¹

Die Anwendbarkeit der Versatzstücke chinesischer Kultur auf ihr eigenes Leben steht im Mittelpunkt von Kingstons Autobiographie. Hierbei kann jedoch nur von einer mittelbaren Erfahrung gesprochen werden, da sie lediglich durch die *talk-stories* der Mutter Zugang zu ihrem kulturellen chinesischen Erbe findet. In jedem der fünf besprochenen Textabschnitte geht es Kingston um die Repräsentierbarkeit des Selbst innerhalb bestimmter kultureller Vorgaben, wie auch Smith zur Rettung dieser Vorgehensweise ins Feld führt:

[T]he five narratives conjoined under the title *The Woman Warrior* are decidedly five confrontations with the fictions of self-representation and with the autobiographical possibilities embedded in cultural fictions, specifically as they interpenetrate one another in the autobiography a woman would write. For Kingston, then, as for the woman autobiographer generally, the hermeneutics of self-representation can never be divorced from cultural representations of woman that delimit the nature of her access to the word and the articulation of her own desire.⁷²

Die von Kingston gewählte Form der fragmentarisierten Autobiographie, welche die Wirkungsweise von Selbstentwürfen und deren Problematik der Überlieferung unausgesprochen in den Mittelpunkt des Interesses stellt, kann, wie bereits anhand einiger Merkmale gezeigt worden ist, als revidierende Autobiographie verstanden werden.

Es liegt nicht nur eine dominant autoreferentielle Selektionsstruktur vor, welche einen hohen Grad an fiktionalen Referenzen gegenüber Elementen der außertextuellen Welt einnimmt, sondern diese werden durch klare Fiktionalitätsindizes eindeutig als fiktional markiert (vgl. v.a. das "White Tigers"-Kapitel, in welchem die Naturgesetze außer Kraft gesetzt werden). Fiktionale Intertexte werden in hohem Maße aus dem chinesisch mythologischen Umfeld eingesetzt (vgl. auch "A Song for a Barbarian Reedpipe") und

Multicultural Autobiography: American Lives, ed. James Robert Payne, Knoxville: U of Tennessee P, 248-279, v.a. 248-250.

⁷⁰ Wong, "Traditional Chinese Sources" 27-28.

⁷¹ Wong, "Autobiography as Guides Chinatown Tour?" 268.

⁷² Smith, *Poetics* 151.

dienen oftmals strukturgebend für die Erzählung der eigenen Lebensgeschichte. Hinter der Folie des "Fa Mu Lan"-Mythos entwirft Kingston ihre eigene alternative Lebensgeschichte, ebenso wie die der Mutter. Dadurch revidiert sie die eigene Autobiographie und erschafft eine neue, gegründet auf dem Mythos der chinesischen Schwertkämpferin.

Der Status und die Möglichkeit von Realitätsreferenzen werden mehrfach problematisiert, wie beispielsweise durch die mündlichen Erzählungen der Mutter, die Dokumente, welche sich als unglaubwürdig erweisen, oder auch die Photographien, welchen der Zweck der Manipulation unterstellt wird.

Die vielen Stimmen, die in *The Woman Warrior* integriert werden, lenken das Interesse auf die verschiedenen Formen der narrativen Vermittlung einer Lebensgeschichte, also auf die Möglichkeiten des Erzählens der eigenen Geschichte und die dabei zum Tragen kommenden Prozesse. Dennoch wird dies nicht metatextuell kommentiert, sondern die Stimmen der Autobiographin und ihrer Mutter stehen collageartig nebeneinander und bilden eine Polyphonie. Der Akzent liegt trotzdem eher auf der Ebene der zu berichtenden Ereignisse und der Figuren. Damit bestehen von Passage zu Passage variierende Verhältnisse zwischen der diegetischen und hypodiegetischen Ebene. Das Hauptaugenmerk richtet sich meist mehr auf den Inhalt des Erzählten als auf die Ebene der Vermittlung, wodurch insgesamt die hypodiegetische Ebene überwiegt und die Narration meist als vergangenheitsorientiert eingestuft werden kann. Lediglich die ins Mythische enthobenen Passagen der "Fa Mu Lan"-Geschichte sind im zeitlosen Raum angesiedelt. Der Text wird stellenweise ohne nachvollziehbare Chronologie vermittelt, dann bewegt Kingston sich in einem mythischen, quasi zeitlosen Raum und fragmentiert die einzelnen Teile ihrer Autobiographie. Dadurch entsteht der Eindruck eines entchronologisierten, oftmals kontingenten Geschehens, welches in *The Woman Warrior* vermittelt wird. Zugleich kann im Sinne der Textchronologie von einem Effekt der *timelessness* gesprochen werden:

There are also interesting complexities in distinguishing 'time' in the sense of chronology. The book has a timelessness about it: there is change and development but only within particular periods of childhood or out of time within mythological periods, and anyway these two times are interleaved.⁷³

Insgesamt wird durch die bereits festgestellte Fragmentisierung der einzelnen Textteile eine zeitliche Undatierbarkeit erzielt, welche eine Art Zeitlosigkeit des Textes zur Folge hat.

⁷³ Stanley 71-72.

Bezüglich des Verhältnisses von *The Woman Warrior* zur Historiographie können klar markierte kontrafaktische Realitätsreferenzen angeführt werden, die sich beispielsweise in den vorgeblich selbst miterlebten Dialogen im Kapitel "At the Western Palace" finden lassen, die später dann als fiktional nachkonstruiert entlarvt werden. Besonders gilt dies auch für die intertextuell fiktional entworfenen Sequenzen in "White Tigers," in denen die physikalischen Gesetze der empirischen Welt außer Kraft gesetzt und die Verfahren autobiographischen Schreibens durch die extreme Fiktionalisierung in Frage gestellt werden. Den üblichen westlichen autobiographischen Deutungsmustern von Geschichte wird innovativ ein aus der chinesischen Tradition stammendes gegenübergestellt: der Mythos. Diese Alternative archaisch mündlicher Gesellschaften wird in "The White Tigers" in einen postmodernen autobiographischen Text eingeführt und führt die westliche Autobiographik an neue Grenzen. Ferner wird durch das *foregrounding* problematischer Verfahren der Überlieferung der Familiengeschichte (v.a. anhand der *talk-stories* der Mutter und dem Auslöschung der Person der No Name Aunt aus dem Gedächtnis der Familie) die Unmöglichkeit einer objektiven Erfassung von Realität und Geschichte vorgeführt, welche stets nur aus einzelnen Versionen besteht und nie eine allgemeingültige Wahrheit transportieren kann. Damit wird die Illusion einer referentiellen Autobiographie oder Historiographie gebrochen und durch oftmals deutlich markierte fiktionale Versionen einer Familiengeschichte ersetzt.

Insgesamt kann *The Woman Warrior* als weiteres Beispiel einer revidierenden Autobiographie verstanden werden, da das identifikatorische Spiel mit den fiktionalen Intertexten als Muster für eine alternative Form der Autobiographik auf einer kontrafaktischen Realitätsreferenz beruht: der Imagination des eigenen Lebens.

IX. Die Überwindung der Einsamkeit durch die Autobiographie: Paul Austers *The Invention of Solitude*

Der New Yorker Autor Paul Auster (geb. 1947) ist vor allem durch seine Romane, speziell durch seine *New York Trilogy* bekannt geworden, wobei er es ferner als Drehbuchautor für den Film *Smoke* und durch seine Mitarbeit am Buch zu *Blue in the Face* zu internationalem Ansehen gebracht hat. Auch außerhalb des Bereichs der Fiktion hat Auster etliche Veröffentlichungen vorzuweisen, so zum Beispiel seine autobiographischen Texte *The Invention of Solitude* und *Hand to Mouth*¹ sowie zahlreiche Aufsätze, gesammelt erschienen unter dem Titel *The Art of Hunger*.² Besonders kennzeichnend für sein fiktionales Werk ist das Spiel mit Gattungen und Leseerwartungen, wenn er beispielsweise auf das Genre des Kriminalromans zurückgreift, um es mit anderen Gattungen zu vermischen, intertextuell aufzuladen und zu dekonstruieren.

Doch im Folgenden soll das Augenmerk auf Austers 1982 erschienenen autobiographischen Text *The Invention of Solitude*³ gerichtet werden. Dieser fällt durch eine deutliche Zweiteilung auf. Der erste Teil "Portrait of an Invisible Man" kann im Sinne Eakins als *relational autobiography* gelesen werden, da sich Auster vornehmlich mit seinem verstorbenen Vater auseinandersetzt. Er versucht, die Vater-Sohn-Beziehung zu verbessern, um dadurch wiederum, wie insbesondere im zweiten Teil, "The Book of Memory," deutlich wird, zu einem besseren Vater für seinen eigenen Sohn Daniel werden zu können. Der zweite Abschnitt eröffnet ein komplexes metafiktionales Spiel mit dem Prozess einer Textgenese, des *Book of Memory*.

1. Die Sichtbarmachung des unsichtbaren Vaters: "Portrait of an Invisible Man"

Paul Austers autobiographischer Text ist in sich stark fragmentarisiert und geht narrativ nicht von einem chronologischen Handlungsverlauf aus, sondern erzählt im ersten Teil vielmehr die Geschichte der Rekonstruktion des Lebens des Vaters. Dabei kreist er immer wieder um bestimmte Themenschwerpunkte, wie beispielweise die Dichotomie von Leben und Tod, ebenso wie um die Problematik der Absenz des Vaters, die Auster in verschiedenen Variationen ausbuchstabiert und durch seinen Text zu überwinden

¹ Paul Auster, *Hand To Mouth: A Chronicle of Early Failure*, New York: Henry Holt, 1997.

² Paul Auster, *The Art of Hunger*, New York: Penguin, 1997.

³ In dieser Arbeit wird aus folgender Ausgabe zitiert: Paul Auster, *The Invention of Solitude*, London: Faber and Faber, 1989.

versucht.⁴ Um dem Verschwinden des “invisible man” entgegenzuwirken, schreibt der Autor, aufgebracht durch den unerwarteten Tod, den Text, der ihm selbst im Sinne eines *Memento Mori* die Begrenzung des eigenen Lebens vor Augen führt:

We are left with nothing but death, the irreducible fact of our own mortality. Death after a long illness we can accept with resignation. Even accidental death we can ascribe to fate. But for a man to die of no apparent cause, for a man to die simply because he is a man, brings us so close to the invisible boundary between life and death that we no longer know which side we are on. Life becomes death, and it is as if this death has owned this life all along.⁵

Auster rückt mit diesem bedrückenden Textanfang den alles nivellierenden Tod ins Zentrum seines “Portrait of an Invisible Man” und schreibt im Grunde eine Thanatographie, da er um den Tod mehr als um das Leben kreist. Bereits kurz nach der Nachricht vom Ableben der entfremdeten Vaterfigur fasst Auster den Entschluss, über ihn zu schreiben: “I thought: my father is gone. If I do not act quickly, his entire life will vanish along with him.”⁶ Diese Motivation der Textgenese, die Welt und das Leben des Vaters vor dem endgültigen Verlöschen zu bewahren, wird im Laufe des Textes mehrmals thematisiert. Doch ist die Annäherung an das Objekt nicht gerade einfach, wie sich herausstellt. Der Vater war für den Sohn bereits zu Lebzeiten wenig greifbar, geradezu unsichtbar:

Devoid of passion, either for a thing, a person, or an idea, incapable or unwilling to reveal himself under any circumstances, he had managed to keep himself at a distance from life, to avoid immersion in the quick of things. He ate, he went to work, he had friends, he played tennis, and yet for all that he was not there. In the deepest, most unalterable sense, he was an invisible man. Invisible to others, and most likely invisible to himself as well.⁷

Damit beginnt für Auster die Suche nach diesem bereits zu Lebzeiten ungreifbaren Mann, der durch seinen Tod beginnt, sich in noch stärkerem Maße zu entziehen und sich in der Erinnerung des Sohnes aufzulösen. Nach der Scheidung von Austers Eltern war die Familie zerbrochen. Das eheliche Haus bietet ebenfalls keinen wirklichen Anhaltspunkt für die Suche nach der Persönlichkeit des Vaters, obwohl dieser es bis zu seinem Tod bewohnt hatte. Lediglich in der Vorstellungswelt des Sohnes steht es bildlich für die vernachlässigende Gleichgültigkeit, mit der der alte Mann seiner Umwelt begegnet war.

The house became the metaphor of my father’s life, the exact and faithful representation of his inner world. For although he kept the house tidy and preserved it more or less as

⁴ Vgl. auch Michael Rutschky, der das Problem der Absenz und des Exils für Austers Werk als bezeichnend betrachtet und auch auf die jüdische Herkunft des Autors mit österreichischen Wurzeln bezieht: Michael Rutschky, “Die Erfindung der Einsamkeit: Der Amerikanische Autor Paul Auster,” *Merkur* 45/12 (Dec. 1991): 1105-1113, hier: 1108-1109.

⁵ *Invention* 5.

⁶ *Invention* 6.

⁷ *Invention* 7.

it had been, it underwent a gradual and ineluctable process of disintegration. He was neat, he always put things back in their proper place, but nothing was cared for, nothing was ever cleaned.⁸

Nur die Objekte, mit denen sich der Vater umgeben hatte, bleiben übrig; er selbst befindet sich, ebenso wie sein häusliches Umfeld, im konstanten Prozess der Zersetzung und Desintegration. Beim Räumen des Hauses stößt Auster auf mehrere Photographien, die der Vater achtlos in Schubladen in seinem Schlafzimmer aufbewahrt hatte. Auch ein leeres, ledergebundenes Familienalbum mit der Aufschrift "This is Our Life: The Austers"⁹ wird zu Tage befördert. Es steht wie ein Mahnmal für eine nicht existente Familiengeschichte, eine nicht bewahrte Familienchronologie, die der Sohn nun inhaltlich zu füllen beginnt. Familienalben bilden, durch die Selektion der darin eingeklebten Fotos, eine gemeinsame, konsensfähige Geschichte,¹⁰ die im Falle der Austers nicht besteht. Tötung und Scheidung haben sie in den beiden Generationen durchkreuzt. Diese gemeinsame Geschichte versucht der Text, ähnlich einem Familienalbum herzustellen, wie auch Timothy Dow Adams in seinem Aufsatz "Photography and Ventriloquy in Paul Auster's *The Invention of Solitude*"¹¹ ausführt: "The point of Auster's memoir is to create a 'shared story,' the story of the family's lack of story and the author's need to share stories with his son."¹²

Für den Sohn bilden die Photos einen unermesslichen Schatz, der ihm Hinweise auf eine verlöschende Vergangenheit zu geben verspricht.

I pored over these pictures with a fascination bordering on mania. I found them irresistible, precious, the equivalent of holy relics. It seemed that they could tell me things I had never known before, reveal some previously hidden truth, and I studied each one intensely, absorbing the least detail, the most insignificant shadow, until all the images had become a part of me. I wanted nothing to be lost.¹³

Auster versucht durch dieses schon beinahe buchstäbliche Inkorporieren der Photos die Funktion des nicht geführten Familienalbums auszufüllen und den Austers eine Familiengeschichte zu geben. Eben dieses Projekt nimmt er mit seinem fragmentierten Text in Angriff. Die Photos erwecken für Auster den Eindruck einer Präsenz, die das Objekt seiner Nachforschungen in einem zeitlosen Medium jenseits von Leben und Tod bannt.

Discovering these photographs was important to me because they seemed to reaffirm my father's physical presence in the world, to give me the illusion that he was still there.

⁸ *Invention* 9.

⁹ Vgl. *Invention* 14.

¹⁰ Vgl. hierzu die Ausführungen Sontags.

¹¹ Timothy Dow Adams, "Photography and Ventriloquy in Paul Auster's *The Invention of Solitude*," *True Relations: Essays on Autobiography and the Postmodern*, eds. G. Thomas Couser and Joseph Fichtelberg, Westport, Conn. and London: Greenwood Press, 1988, 11-22.

¹² Adams, "Photography" 15.

¹³ *Invention* 14.

The fact that many of these pictures were ones I had never seen before, especially the ones of his youth, gave me the odd sensation that I was meeting him for the first time, that a part of him was only just beginning to exist. I had lost my father. But at the same time, I had also found him. As long as I kept these pictures before my eyes, as long as I continued to study them with my complete attention, it was as though he were still alive, even in death. Or if not alive, at least not dead. Or rather, somehow suspended, locked in a universe that had nothing to do with death, in which death could never make an entrance.¹⁴

Die Photos dienen nicht nur als physischer Beweis der vergangenen Existenz des Vaters, sondern scheinen dem Sohn einen unvermittelten Eindruck von dessen Persönlichkeit zu liefern. Die Photos aus der frühen Vergangenheit des Verstorbenen ermöglichen Auster eine erste Begegnung mit dem Vater als jungem Mann und überwinden damit die Grenzen von Raum und Zeit. Das Medium der Photographie scheint nicht nur die Grenzen von Leben und Tod aufheben zu können, sondern auch einen direkten Zugang zu einer Person zu ermöglichen, der im realen Leben nicht existiert hat. Für Auster scheint es, als würde er durch das photographische Medium den Vater erst finden. Die privilegierte Rolle der Photographie spielt im Text immer wieder eine Rolle für die autobiographische Rekonstruktion. Dennoch wird diese scheinbar naive Vorstellung der Photographie an anderer Stelle revidiert.

Neben den für Auster essentiellen Photos auf der Suche nach dem verlorenen Vater findet er auch ein *trick photograph* bei dessen Sachen, die den Vater durch Spiegel vielfach gebrochen in fünffacher Ausführung um einen runden Tisch sitzend zeigt. Die Wirkungsweise des Photos wird im Text beinahe mystisch überhöht:

From a bag of loose pictures: a trick photograph taken in an Atlantic City studio sometime during the Forties. There are several of him sitting around a table, each image shot from a different angle, so that at first you think it must be a group of several different men. Because of the gloom that surrounds them, because of the utter stillness of their poses, it looks as if they have gathered there to conduct a seance. And then, as you study the picture, you begin to realize that all these men are the same man. The seance becomes a real seance, and it is as if he has come there only to invoke himself, to bring himself back from the dead, as if, by multiplying himself, he had inadvertently made himself disappear. [...] It is a picture of death, a portrait of an invisible man.¹⁵

Das Medium der Photographie erlaubt bewusste Manipulation und sorgt für eine Multiplizierung des Vaters, der dadurch für den Betrachter nicht greifbarer wird, sondern sich vielfach fragmentarisiert. Das Leben, das die anderen Photos dem Toten eingehaucht hatten, wird durch dieses Bild zurückgenommen. Die Photographie wird für Auster zu einem Kunstwerk des Verschwindens und der gleichzeitigen, unheimlichen Wiederauferstehung. Sie kann als zentrales Bild der Auseinandersetzung mit der Vaterfigur verstanden werden. Die Jahrmarktphotographie wird im vorliegenden Text

¹⁴ *Invention* 14.

¹⁵ *Invention* 31.

nicht an dieser Passage reproduziert, sondern “nur” sprachlich abgebildet.¹⁶ Samuel Auster entzieht sich dem Suchenden und dem Sohn wird klar, dass das Vater-Sohn-Verhältnis geprägt ist von Abwesenheit und Leere, aber auch von nicht aufzulösenden Widersprüchen, welche Auster als solche bewusst sind und mit der formalen Fragmentarität korrespondieren:

The rampant, totally mystifying force of contradiction. I understand now that each fact is nullified by the next fact, that each thought engenders an equal and opposite thought. Impossible to say anything without reservation: he was good, or he was bad; he was this, or he was that. All of them are true. At times I have the feeling that I am writing about three or four different men, each one distinct, each one a contradiction of all the others. Fragments. Or the anecdote as a form of knowledge.¹⁷

Dem Sohn bleibt nichts übrig, als die Spurensuche nach den vielfältigen Facetten fortzusetzen und stößt dabei, wiederum durch das Medium der Photographie, auf ein lange gehütetes Familiengeheimnis. Wie bereits angedeutet, zeigen Photographien in dieser Autobiographie nicht immer das, was sie vorgeben; so versucht nicht nur die eben erwähnte Trickphotographie eine Illusion abzubilden, sondern es wird auch ein dunkles Familiengeheimnis vertuscht. Auf der Suche nach den Ursprüngen seines Vaters in Kenosha, Wisconsin, von welchem nicht einmal das genaue Geburtsjahr in Urkunden überliefert worden ist – 1911 oder 1912, man ist sich nicht sicher –, rekapituliert Auster die Fakten, die ihm von seinem Vater über die Familie erzählt worden sind. Gewiss ist nur der frühe Tod des Großvaters im Jahre 1919. Doch über die Ursache herrscht Unklarheit. Von drei unterschiedlichen Versionen hatte der Vater seinem Sohn erzählt:

During my own childhood he told me three different stories about his father's death. In one version, he had been killed in a hunting accident. In another, he had fallen off a ladder. In the third, he had been shot during the First World War. I knew these contradictions made no sense, but I assumed this meant that not even my father knew the facts.¹⁸

Die heterogenen Fassungen, die der Vater von seiner eigenen Kindheit weitergegeben hat, tragen nicht zu einer Klärung bei, da sie sich gegenseitig ausschließen. Doch das Erstaunliche ist, dass Austers Cousins ebenfalls mit verschiedenen Versionen vom Tode ihres Großvaters abgespeist worden waren. Dieser scheint aus dem Familiengedächtnis ausgelöscht worden zu sein, denn niemand erwähnt den toten Ahnen. Doch dann findet Auster bei den Sachen seines Vaters eine Familienphotographie aus dessen Jugendzeit in Kenosha:

All the children are there. My father, no more than a year old, is sitting on his mother's lap, and the other four are standing around her in the tall, uncut grass. There are two trees behind them and a large wooden house behind the trees. A whole world seems to emerge from this portrait: a distinct time, a distinct place, an indestructible sense of the past. The first time I looked at the picture, I noticed that it had been torn down the

¹⁶ Auf dem Umschlag des Textes wird sie jedoch durch schwarze Streifen weiter verfremdet abgebildet.

¹⁷ *Invention* 61

¹⁸ *Invention* 33.

middle and then clumsily mended, leaving one of the trees in the background hanging eerily in mid-air.¹⁹

Die Photographie scheint dem nach Versatzstücken seiner Familiengeschichte suchenden Auster auf den ersten Blick einen direkten Zugang zu dieser zu bieten und eine verlorene Welt auferstehen zu lassen. Doch der zweite Blick enthüllt etwas Verborgenes:

I saw a man's fingertips grasping the torso of one of my uncles; I saw, very distinctly, that another of my uncles was not resting his hand on his brother's back, as I had first thought, but against a chair that was not there. And then I realized what was strange about the picture: my grandfather had been cut out of it. The image was distorted because part of it had been eliminated. My grandfather had been sitting in a chair next to his wife with one of his sons standing between his knees – and he was not there. Only his fingertips remained: as if he were trying to crawl back into the picture from some hole deep in time, as if he had been exiled to another dimension.²⁰

Der Großvater wird aus den Familienerinnerungen ebenso wie von einem manipulierten Photo entfernt. Übrig bleibt nur noch seine Hand auf der Schulter eines Kindes, eine Hand, die aus dem Grab einen Bruch in der neuen Version der Familiengeschichte der Austers darstellt.²¹ Das Photo wird als Reproduktion dem Text wie ein Motto vorangestellt, ohne dass es jedoch durch eine Bildunterschrift von Anfang an eine Bedeutung für den Rezipienten hätte. Diese wird für den Leser erst später durch den Text hergestellt.

An dieser (späteren) Stelle dient die willentlich manipulierte Photographie als Mittel der Erkenntnis. Auch wenn nachträglich die Referenz durch das Herausreißen einer Person gestört ist, bleiben dennoch Spuren, die das Verschwinden des Großvaters verhindern. Diese Passage verdeutlicht Austers Faszination für das Medium Photographie. Selbst wenn Manipulation und Spiegeltricks versuchen, die photographische Referenz zu durchkreuzen, bleiben wie von Geisterhand Hinweise haften und verhelfen dem spukenden Großvater zu einem neuen Leben in der Zwischenwelt zwischen der doppelten Eliminierung durch den Tod und die Auslöschung aus dem Familiengedächtnis durch seine Frau, durch eine unauslöschbare Spur gebannt auf der Photographie. Wiederum wird dem photographischen Medium eine mystische Bedeutung zugeschrieben. Brachte die Jahrmarktphotographie in einer Seance aus Spiegelungen von Austers Vater den Geist des Toten paradoxerweise zum Erscheinen (und nicht mehr als den nebulösen Geist, keine wirkliche Person), beschwört er sich

¹⁹ *Invention* 33.

²⁰ *Invention* 34.

²¹ Im zweiten Teil wird die Funktion von Photographien noch gesteigert durch das Postulat, Bilder sollen das Unaussprechliche transportieren, wozu Worte nicht mehr in der Lage seien (vgl. *Invention* 97-98). Paradoxerweise werden die Bilder nicht als Illustrationen reproduziert, sondern wiederum in Sprache abgebildet, was Barthes' Vorgehensweise ähnelt.

damit also selbst herbei, kriecht auf dem zerrissenen Familienportrait der tote Großvater, quasi als Geist, ins Bild.

Diese beiden reproduzierten Fotos besitzen für Auster das Moment, das für Roland Barthes das *punctum* (s.o.) darstellt: Ein Element, das dem Betrachter gleichsam ins Auge sticht und wie ein Pfeil trifft. Timothy Dow Adams versteht dieses *punctum* als etwas wörtlich punktiertes, wie er ausführt:

Th[e] image, which serves as a frontispiece to *The Invention of Solitude*, has literally been punctured, a hole cut through its surface. Subsequent research revealed to the memoirist that his father's father had been murdered by his father's mother, a fact that had been suppressed in family history as awkwardly as the photograph had been mended.²²

Doch Adams verdreht hier die zeitliche Abfolge zugunsten des zu erzielenden Effekts: Nicht das Photo hat das dunkle Familiengeheimnis an den Tag gebracht. Vielmehr war das Mysterium um die verschiedenen Todesarten des Großvaters, so räumt Auster später ein, bereits einige Jahre zuvor durch einen Zufall gelüftet worden. Einer seiner Cousins hatte auf einer Reise Leute aus Kenosha getroffen, die, alarmiert durch die Nennung des Familiennamens ‚Auster‘, die Geschichte erzählt und auch zum Beleg gesammelte Zeitungsausschnitte gesandt hatten.

The newspaper articles are sitting on my desk. Now that the moment has come to write about them, I am surprised to find myself doing everything I can to put it off. [...] It is not that I am afraid of the truth. I am not even afraid to say it. My grandmother murdered my grandfather. On January 23, 1919, precisely sixty years before my father died, his mother shot and killed his father in the kitchen of their house on Fremont Avenue in Kenosha, Wisconsin. The facts themselves do not disturb me anymore than might be expected. The difficult thing is to see them in print – unburied, so to speak, from the realm of secrets and turned into a public event. There are more than twenty articles, most of them long, all of them from the *Kenosha Evening News*.²³

Die *newspaper clippings* dienen nicht nur als nichtfiktionale Referenz und Authentifizierungsmittel für vergangene Ereignisse, die Auster als Autobiograph nicht selbst erlebt hatte, sie dienen darüber hinaus noch als Beispiele dafür, wie in einer früheren Ära mit Fakten umgegangen worden ist. Im Gegensatz zu Austers sachlichem Blick auf die Dinge bedienen die Artikel des Regionalblattes die menschliche Sensationsgier. Das *emplotment* folgt anderen Regeln als in Austers Text: “They were a mixture of scandal-mongering and sentimentality”²⁴ und können als Beispiel für eine tendenziöse Berichterstattung gelesen werden, welche auch vor antisemitischen Untertönen nicht zurückschreckt. Die Rekonstruktion dieser vergangenen Ereignisse bewerkstelligt Auster, indem er zu einem großen Teil Passagen der Artikel unverbunden wörtlich zitiert (vom restlichen Text durch Anführungszeichen markiert und abgesetzt)

²² Adams, “Photography” 17.

²³ *Invention* 35.

²⁴ *Invention* 36.

aneinander reiht und damit für den Leser augenscheinlich ein hohes Maß an Authentizität schafft.²⁵ Das Geständnis seiner Großmutter, der Zeitung des 26. Januars 1919 entnommen, gibt Auster ebenfalls, wie folgt, wieder:

“My name is Anna Auster. I shot Harry Auster at the city of Kenosha, Wisconsin on the 23rd day of January A.D. 1919. I have heard people remark that three shots were fired, but I do not remember how many shots were fired that day. My reason for shooting that said Harry Auster is on account of the fact that he, the said Harry Auster, abused me. I was just like crazy when I shot the said Harry Auster. I never thought of shooting him, the said Harry Auster, until the moment I shot him. I think that this is the gun I shot the said Harry Auster with. I make this statement of my own free will and without being forced to do so.”²⁶

Der Prozess, in welchem der Verteidiger alles in seiner Macht stehende unternommen hatte, um Austers Großmutter als Opfer der Umstände in einem positiven Licht erscheinen zu lassen, endete mit einem Freispruch. Damit ist das Austersche Familiengeheimnis gelüftet und zu einem positiven Ende gebracht worden. Der Rest der Kindheit von Sam Auster ist gezeichnet durch finanzielle Not und unzählige Umzüge. Darin dürfte auch seine Sparsamkeit begründet liegen, die für seinen Sohn einen der markantesten Wesenszüge des Verstorbenen bildet: “At times, his reluctance to spend money was so great it almost resembled a disease. It never came to such a point that he would deny himself what he needed (for his needs were minimal), but more subtly, each time he had to buy something, he would opt for the cheapest solution.”²⁷ Der Griff nach der billigsten Version des zu kaufenden Artikels erspart zwar eine Entscheidungsfindung, die sich an der Qualität orientiert, beraubt den Vater aber auch ästhetischer Genüsse. Das Primat der Funktionalität beherrscht das Leben von Sam Auster, die Form spielt keine Rolle. Die Sparsamkeit des Vaters versagte auch Paul Auster während seiner Kindheit beispielsweise Besuche im Kino und andere kostspielige Extravaganzen. Die Kleidung des Vaters, ebenfalls strikt durch den Preis bestimmt, wird von Auster als äußeres Zeichen seiner Weltabgewandtheit und Einsamkeit verstanden:

²⁵ Diese Authentizität wird jedoch nur dann hergestellt, wenn der Leser an die Echtheit der zitierten Zeitungsausschnitte glaubt. Geht er, im Zuge einer sehr postmodernen Skepsis von ihrer möglichen Manipuliertheit oder gar gänzlicher Fiktionalität aus, wird diese mögliche Authentifizierung unterlaufen. Einer der Zweifler ist sicherlich Michael Rutschky, der schreibt: “Hier ist der Leser nie ganz sicher, ob sie [die Zeitungsausschnitte] echt oder fingiert sind. Es werden keine Faksimiles der Zeitungsartikel geboten (die man natürlich auch imitieren kann)” (Rutschky 1108). Dies ist unbenommen. Die Frage jedoch, ob es sich um eine fiktive (also gar nicht existente, sondern vom Text erfundene) oder faktuale Referenz (zu einem faktualen Zeitungstext) handelt, ist im Text selbst nicht zu beantworten, sondern liegt im Auge des Betrachters. Da der Text keine anders lautenden rezeptionssteuernden Indikatoren bereitstellt, die die eine oder andere Lesart privilegieren, ist diese Frage nach der Natur der Referenz nicht klärbar. Es bleibt eine Spannung zwischen Authentifizierungsversuch und Fiktionalität zurück, deren Lösung unentscheidbar ist.

²⁶ *Invention* 41.

²⁷ *Invention* 53.

“The clothes he wore seemed to be an expression of solitude, a concrete way of affirming his absence.”²⁸

Aber Auster führt über die Unnahbarkeit und Sparsamkeit hinaus noch weitere Facetten der Persönlichkeit Sam Austers an, welche auf den ersten Blick widersprüchlich erscheinen mögen. Sam Auster hatte ein großes Herz für die Menschen, denen er Immobilien vermietete:

He was soft-hearted with the tenants – granting them delays in paying their rent, giving clothes to their children, helping them to find work – and they trusted him. Old men, afraid of being robbed, would give him their valuable possessions to store in his office safe. Of all the brothers, he was the one people went to with their troubles. No one called him Mr. Auster. He was always Mr. Sam.²⁹

Diese Großmütigkeit rückt den Verstorbenen in ein neues Licht. Es fiel ihm offenkundig leichter, im Umgang mit Fremden freundlich und aufgeschlossen aufzutreten als im täglichen Zusammenleben mit seiner eigenen Familie. Ein wörtlich zitierter Dankesbrief einer früheren Mieterin voller Bewunderung und tiefer Dankbarkeit wird wie zum Beweis abgedruckt.

Zu Beginn des (auto)biographischen Textes steht eine Episode, die Sam Auster in ein fragwürdiges Licht gerückt hatte. Die Beziehung zu seiner Frau scheint von Anfang an von Lieblosigkeit seinerseits geprägt gewesen zu sein. Kurze Zeit nach der Hochzeitsreise erwartete Austers Mutter ein Kind. Doch der Kindsvater ist für sie nicht da, wie der Text zu berichten weiß:

A little more than eight months later [after the honeymoon], on the morning of her twenty-second birthday, my mother woke up and told my father that the baby was coming. Ridiculous, he said, that baby’s not due for another three weeks – and promptly went off to work, leaving her without a car. [...] At a little past midnight I poked my way into the world, ass first, no doubt screaming. My mother waited for my father to show up, but he did not arrive until the next morning – accompanied by his mother, who wanted to inspect grandchild number seven.³⁰

Bereits die Geburt des Autors steht unter keinem günstigen Stern *in puncto* Vater-Sohn-Beziehung. Diese Absenz prägt das Verhältnis Austers zu seinem Vater, der sich ihm ständig zu entziehen scheint, im Leben ebenso wie im Tod. Die Unmöglichkeit eines Zugangs zu ihm kann als Kernthema des Textes und gleichzeitig als dessen treibende Kraft verstanden werden. Dieser Probleme der textuellen Repräsentation ist sich der fragmentierte Text durchaus bewusst und er kommentiert dieses Dilemma metatextuell: “My choices are limited. I can remain silent, or else I can speak of things that cannot be verified. At the very least, I want to put down the facts, to offer them as

²⁸ *Invention* 55.

²⁹ *Invention* 57.

³⁰ *Invention* 18-19.

straightforwardly as possible, and let them say whatever they have to say. But even the facts do not always tell the truth.”³¹ Die nackten Fakten bilden für Auster nicht die historische “Wahrheit” ab, oder wahrscheinlich noch viel weniger die Person, die zeitlebens unnahbar und dadurch unsichtbar war. Indessen entwerfen die im Text behandelten Fakten ein facettenreiches Bild eines Mannes, der sowohl für den Autobiographen auf der Suche nach seinem Vater als auch für den Leser stets ungreifbar bleibt. Die einzige Möglichkeit scheint darin zu bestehen, sich dem Objekt in kleinen Schritten anzunähern:

Slowly, I am coming to understand the absurdity of the task I have set for myself. I have a sense of trying to go somewhere, as if I knew what I wanted to say, but the farther I go the more certain I am that the path towards my object does not exist. I have to invent the road with each step, and this means that I can never be sure of where I am. A feeling of moving around in circles, of perpetual back-tracking, of going-off in many directions at once.³²

Der Weg zum Vater muss ständig neu aufgenommen werden und ist lediglich durch die imaginative Verknüpfung der einzelnen Schritte möglich. Der Text umkreist den Vater und der Leser beginnt sich zu fragen, ob das Zentrum besetzt oder nicht vielmehr absent ist.

Die Enttäuschung des Sohnes über den Vater scheint auf Gegenseitigkeit zu beruhen. Der Weg, den Paul Auster für sich gewählt hatte, ist dem Vater in gleichem Maße fremd und unverständlich. Diese Erkenntnis steht am Ende des “Portrait of an Invisible Man”:

I realize now that I must have been a bad son. Or if not precisely bad, then at least a disappointment, a source of confusion and sadness. It made no sense to him that he had produced a poet for a son. Nor could he understand why a young man with two degrees from Columbia University should take a job after graduation as an ordinary seaman on an oil tanker in the Gulf of Mexico, and then, without rhyme or reason, take off for Paris and spend four years there leading a hand to mouth existence.³³

Paul Austers unkonventioneller Lebensweg als Schriftsteller mag für Sam Auster ebenso wenig erstrebenswert erschienen sein wie im umgekehrten Fall. Dennoch bedankt er sich für jedes einzelne Buch, das der Sohn veröffentlicht und pflichtbewusst nach Hause geschickt hatte. Offenbar wird diese Befremdlichkeit, als Auster von einem kurzen Besuch des Vaters 1972 in Paris erzählt:

The encounter was straight out of Dostoyevsky: bourgeois father comes to visit son in foreign city and finds the struggling poet alone in a garret, wasting away with fever. He was shocked by what he saw, outraged that anyone could live in such a room, and it galvanized him into action: he made me put on my shoes, dragged me off to a neighbourhood clinic, and then bought the pills that were prescribed for me. Afterwards, he refused to allow me to spend the night in my room. I was in no condition to argue, so I agreed to stay in his hotel.³⁴

³¹ *Invention* 20.

³² *Invention* 32.

³³ *Invention* 60.

³⁴ *Invention* 64.

Diese Stippvisite bringt eine Annäherung der beiden Männer. Sam Auster zeigt sich zum ersten Mal von einer fürsorglichen Seite und bemuttert den kranken Sohn, den Pariser Bohemien. Der intertextuelle Verweis auf Dostojewski ruft im Leser all die damit verbundenen Konflikte zwischen Bürgertum und Künstlerexistenz sowie die existentielle Bedrohung durch die Armut hervor. Diese späte Annäherung von Vater und Sohn zeigt dem Rezipienten eine neue Facette des Verstorbenen. Je mehr sich der Text seinem Ende nähert, desto größer wird die Angst des Autors, das Objekt seines Textes, Sam Auster könnte ihm für immer verloren gehen. Der abwesende Vater soll durch den Schreibprozess präsent gehalten werden, wodurch der Sohn dem Vater zu Leben verhilft. Ähnlich wie in *1001 Nacht* besitzt Narration in *The Invention of Solitude* eine lebensverlängernde Macht, die mit dem Ende der Erzählung zu verlöschen droht:

The closer I come to the end of what I am able to say, the more reluctant I am to say anything. I want to postpone the moment of ending, and in this way delude myself into thinking that I have only just begun, that the better part of my story still lies ahead. No matter how useless these words might seem to be, they have nevertheless stood between me and a silence that continues to terrify me. When I step into this silence, it will mean that my father has vanished forever.³⁵

Die Erzählung, das geschriebene Wort des Autors, besitzt eine gottgleiche, schöpferische Macht, die in der Lage ist, den Tod aufzuhalten.

In einem autobiographischen Text wird somit eine Symbolik des Faktischen aufgebaut, welche ansonsten nur im Bereich des Fiktionalen eine Rolle spielen kann. Im wirklichen Leben haben beispielsweise Zahlen keine über sie hinaus reichende Bedeutung. In Fiktionen hingegen werden Dingen über den buchstäblichen literalen Sinn hinaus noch andere Sinnebenen durch den Prozess der Interpretation zugeschrieben. Diese hermeneutischen Techniken basieren noch auf der alten Wissenschaft der Bibelexegese. Im Alltagsleben ebenso wie in nichtfiktionalen Texten spielt jedoch lediglich die Literalebene eine Rolle. Nicht so bei Auster, wenn er den Tacho des Autos bildlich in Verbindung setzt zur Lebenszeit seines Vaters:

Three days before he died, my father had bought a car. He had driven it once, maybe twice, and when I returned to his house after the funeral, I saw it sitting in the garage, already defunct, like some huge, stillborn creature. Later that same day I went off to the garage for a moment to be by myself. I sat down behind the wheel of this car, inhaling the strange factory newness of it. The odometer read sixty-seven miles. That happened to have been my father's age: sixty-seven years. The brevity of it sickened me. As if that were the distance between life and death. A tiny trip, hardly longer than a drive to the next town.³⁶

³⁵ *Invention* 65.

³⁶ *Invention* 66.

Die Konvergenz der Kilometerzahl des neuen, kaputten Autos und der Lebenszeit Sam Austers erwecken im Leser den Eindruck von Fiktionalität, besonders wenn man bedenkt, dass der Autor vor kurzem noch über das ungeklärte Geburtsjahr des Vaters spekuliert hat. Wäre der Vater 1911 geboren, wäre das bemühte Bild sinnlos.

Auf der vorletzten Seite bricht erneut eine Ironie des Faktischen in den Text ein. Auster berichtet über die Scheidungsurkunde: "From the house: a document from St. Clair County in the State of Alabama duly announcing my parents' divorce. The signature at the bottom: Ann W. Love."³⁷ Ähnliche ironische Brechungen kommen eigentlich lediglich in fiktionalen Texten zum Tragen. Die Tatsache, dass Auster jedoch diese merkwürdigen Kontingenzen am Ende seines Textes anhäuft, legt für den Leser den Verdacht nahe, er sehne sich nach einer hinter der Wirklichkeit verborgenen Bedeutung, die dem Ganzen einen Sinn verleiht. Eine mystische Immanenz, welche Auster bereits in den Photographien zu evozieren versucht hatte.

Dieser Eindruck lässt sich auch nicht durch die Verlautbarungen des darauffolgenden Absatzes nivellieren, wenn Auster von dem Objektstatus der Erinnerungsstücke an seinen Vater schreibt: "But objects, it seems, are no more than objects. I am used to them now, I have begun to think of them as my own. I read the time by his watch, I wear his sweaters, I drive around in his car. But all this is no more than an illusion of intimacy."³⁸ Dinge vermögen keinen dauerhaften Zugang zu einer verstorbenen Person herzustellen, ebenso wie die Illusion der Intimität mit dem Objekt des Textes, Sam Auster, nie wirklich eingelöst wird; dieser kann indes immer nur mehrfach fragmentiert, in vielen unterschiedlichen Versionen seiner selbst, wie durch einen zersprungenen Spiegel in Facetten wahrgenommen werden. Wie in dem *trick photograph* bleiben am Ende mehrere Eindrücke ein und der selben Person: "I am writing about three of four different men, each one distinct, each one a contradiction of all the others. Fragments."³⁹

Die Suche des Sohnes nach dem Vater, ein Portrait des unsichtbaren Vaters zu erschaffen, ist insofern erfolgreich, als er ein Bild aus Bruchstücken formt. Carsten Springer fasst die Unerreichbarkeit des absenten Vaters für den schreibenden Sohn zusammen:

The speaker is driven by the hope of creating a portrait of the father which in itself, as a piece of art replacing the dead man, could become a model for identification. But memories, just like the photographs and newspaper clippings, can only approach the life of the 'invisible man', they can never grasp it. A 'truth', which the motto of the text, taken from the philosopher Heraclitus, seems to promise, cannot be found.⁴⁰

³⁷ *Invention* 68.

³⁸ *Invention* 68.

³⁹ *Invention* 61.

⁴⁰ Carsten Springer, *Crises: The Works of Paul Auster*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001, 87.

Doch dabei verkennt er, dass das Leben nie vollständig in einen Text übertragen werden kann. Autobiographische und biographische Texte sind *per se* darauf ausgerichtet, jeweils nur Fragmente einer Person im Text zu objektivieren. Eine textuelle 'Wahrheit' ist epistemologisch mehr als fragwürdig und speziell durch die Abkehr von dem Konzept des *unified self* auch nicht einzulösen.

Schon eher wird Gunnthorunn Gudmundsdottirs Fazit zu Austers Suche nach dem verlorenen Vater dem "Portrait of an Invisible Man" gerecht, wenn sie die einzelnen Bestandteile von Austers literarischem Portrait folgendermaßen zusammenfasst:

He tries various methods to capture his father's character, to paint his portrait in words. He describes memories of isolated events, lists of characteristics, includes a description of his father's work, of how he maintained his house, his attitudes to money, to his daughter, to his grandson, his life before marriage, his family, brothers, mother and of course the centre of it all, his grandfather's death. But the individual memories and facts refuse to construct a whole picture, their significance is doubtful, at times contradictory, and Auster refuses to provide the links, to go in for clichéd 'pseudo'-psychoanalytic explanations. By saying that his father was invisible, he is implying that there was more to his father than he can know, he refuses to believe that this is all there was.⁴¹

Die einzelnen Fragmente bilden kein einheitliches Ganzes, kein *unified self*. Doch das ist in diesem facettenreichen Portrait des "Unsichtbaren" auch nicht angelegt. Der Versuch, etwas Unsichtbares sichtbar zu machen, im Text zu objektivieren, kann immer nur durch Annäherungen erfolgen, nicht durch eine platte Abbildung und Doppelung. Dennoch muss Gudmundsdottirs Verdacht, Auster wünsche sich, dass etwas hinter dem empirisch Sichtbaren existiert, als durchaus berechtigt angesehen werden. Das wird immer wieder unterschwellig im Text suggeriert, nicht zuletzt durch die von ihm immer wieder wie eine falsche Spur ausgelegte Symbolik und Bildlichkeit des Faktualen.

Das Scheitern auf der Suche nach dem Anderen wie nach dem Selbst liegt für Ilana Shiloh in der Natur der Unternehmung begründet:

[T]he quest for the father is inextricably bound up with the quest for the word. In composing his autobiographical work, Auster was driven by his need to fathom the mystery of his father's self and capture it in his writing. He failed on both counts, because failure is built into the very nature of his endeavour. His epistemological quest failed because the self is impenetrable to itself and to the Other.⁴²

Sowohl das Selbst als auch das Andere sind nur in Annäherungen und Bruchstücken zu erfassen. Das liegt in der Natur des autobiographischen Projekts und Austers epistemologischer Herangehensweise.

Am Ende des ersten Teils steht Austers eigener Sohn Daniel. Der Versuch einer Rekonstruktion des Vaters wird beendet, der Blick auf eine neue Generation der Auster-Männer eröffnet:

⁴¹ Gudmundsdottir 217.

⁴² Ilana Shiloh, *Paul Auster and Postmodern Quest*, New York: Peter Lang, 2002, 27.

Past two in the morning. An overflowing ashtray, an empty coffee cup, and the cold of early spring. An image of Daniel now, as he lies upstairs in his crib asleep. To end with this.

To wonder what he will make of these pages when he is old enough to read them.

And the image of his sweet and ferocious little body, as he lies upstairs in his crib asleep. To end with this.⁴³

Dieses Ende legt den Text als etwas künstlich Geschaffenes offen: Es wird willentlich gesetzt und als solches markiert, ohne den Anschein zu erwecken, es handle sich um ein naturgegebenes Ende.⁴⁴

⁴³ *Invention 69*.

⁴⁴ Diese Markierung auf der Metaebene korrespondiert mit Hayden Whites Ausführungen zum *emplotment*, in welchen er feststellt, die Narrativierung verlange einen vom Historiographen künstlich geschaffenen Beginn, eine Mitte und ein Ende der Erzählung, welches je nach Interpretation des Faktischen an unterschiedlichen Punkten angesetzt werden könne.

2. Austers *Biographia Literaria* oder: “The Book of Memory”

Der zweite und vom “Portrait of an Invisible Man” gänzlich unabhängige Teil, “The Book of Memory,” ist um ein vielfaches stärker fragmentiert, als es der erste Teil gewesen ist. Eine durchgängige Handlung ist keinesfalls gegeben. Dieses Mosaik unterschiedlichster Fragmente ist durchaus kritisch beäugt worden. So schreibt beispielsweise W.S. Mervin in seiner Kritik “Invisible Father” in der *New York Times* vom 27. 2. 1983¹:

[W]hile it [“The Book of Memory”] contains some ambitious and illuminating passages, it is marred, and more than the first part, by recurrent pointless mannerisms apparently suggested by contemporary French “experimental” writing – among them a tendency toward ponderous and sententious notation. [...] The value of the book and above all of the second half emerges in spite of some of the means and flourishes employed to set it forth; even the most original and penetrating sections are sometimes impaired by the author’s urge to supply a final weighty generalization.²

Dieser Hang zu Manierismen, zu satzhafter Generalisierung und Schwerfälligkeit kommt zum Teil dadurch zustande, dass Auster den Text von sich distanziert, indem er von sich von nun an in der dritten Person als ‘A.’ schreibt: “He decides to refer to himself as A.”³ Die Perspektive wechselt ins Unpersönliche. Auster nimmt mehr Distanz ein, um sich durch den Abstand selbst zu finden: “A. realizes, as he sits in his room writing The Book of Memory, he speaks of himself as another in order to tell the story of himself. He must make himself absent in order to find himself there. And so he says A., even as he means to say I.”⁴ Trotz des Gebrauchs der unpersönlichen dritten Person wird eine für autobiographische Texte wesentliche Identität zwischen Autor, Erzähler und Erzählgegenstand hergestellt, indem *A.* und *I* als austauschbar markiert werden. Dieser Wechsel der Position des Erzählers dient, laut Barone, darüber hinaus einem anderen Zweck: Auster macht sich zum Zentrum der Reflexion seiner postmodernen Erinnerung, worüber Barone mit scheinbarer Verwunderung schreibt: “How odd that as the self becomes more centered, that self speaks of itself as other. [...] [I]n part 2 the self becomes centered in some way through its examination of memory yet centered only insofar as that self remains an other: a third person, a third term.”⁵ Diese Distanzierung und gleichzeitige Annäherung an das Zentrum des “Book of Memory,” Paul Auster, mag auch mit der oft bemühten postmodernen Denkfigur des leeren Zentrums und der Dezentralisierung (bzw. der Vertauschung von Zentrum und Peripherie) einhergehen,

¹ Zitiert nach der online verfügbaren Ausgabe unter: http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-solitude.html?_r=2&oref=slogin (26.01.2007)

² W.S. Merwin, “Invisible Father”, http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-solitude.html?_r=2&oref=slogin (26.01.2007).

³ *Invention* 75.

⁴ *Invention* 154.

⁵ Dennis Barone, “Auster’s Memory.” *The Review of Contemporary Fiction* 14/1 (Spring 1994): 32-34, here 32.

welche immer nur ein Kreisen um ein Zentrum zulassen, das nicht mehr besteht, höchstens als Leerstelle.

Trotz aller Unterschiede und Wechsel der Erzählperspektive gibt es einen verbindenden Faktor zwischen dem ersten und dem zweiten Teil der *Invention of Solitude*. Adams sieht das Kreisen um ähnliche Leitmotive ebenso wie die Vater-Sohn-Thematik beider Teile als Bindeglied der Texte:

[T]he second part, “The Book of Memory,” is connected contrapunctually to the first through such themes as solitude, memory, coincidence, differences between fictional and real selves, and and [sic] parallels between Auster as author and A. the character – all connected to other portraits, sometimes literal, of famous fathers and sons, including Rembrandt and Titus, Abraham and Isaac, Mallarmé and Anatole, and especially Gepetto and Pinocchio. However both sections of *The Invention of Solitude* are also united by a common narrative thread: Paul Auster’s drive to rescue his father so as to become himself both a better father and a better son.⁶

Es können noch weitere labyrinthisch wiederkehrende Motive ausgemacht werden. Zum einen wird der Prozess der Textgenese des “Book of Memory” metafictional reflektiert. A. verfasst den Text in der Einsamkeit seines Zimmers in der Varick Street, wie Thoreau in seiner Zurückgezogenheit in Walden.⁷ Diese intertextuelle Assoziation dürfte sich bei jedem, der mit der amerikanischen Literatur vertraut ist, unverzüglich einstellen. Immer wieder werden Passagen des von A. verfassten Textes eingestreut, die unvermittelt in andere Textebenen übergehen. Die diegetische Ebene, auf welcher sich A. befindet, wenn er über einzelne Motive reflektiert oder das “Book of Memory” schreibt, wird durch einmontierte Passagen des fragmentarischen *Book of Memory* durchbrochen. Um eine Unterscheidung treffen zu können zwischen dem Titel des zweiten Teils der *Invention of Solitude* und dem Text, den A. schreibt, soll der erste als “Book of Memory,” der zweite Fall als *Book of Memory* dargestellt und dadurch differenziert werden. Der sich erinnernde A. innerhalb des *Book of Memory* befindet sich dann auf der hypodiegetischen Ebene. Oft wird zwischen den diegetischen Ebenen unmarkiert hin- und hergesprungen, wodurch für den Leser ein nicht mehr identifizierbares Verwirrspiel der Erzählebenen entsteht. Um diesem Text eine nachvollziehbarere Struktur zu geben, soll im Groben der Verlauf von A.s *Book of Memory* rekonstruiert und anhand dessen einzelne dominierende Themenstränge herausgearbeitet werden.

Das Kernthema ist sicherlich die dem Gesamttext ihren Titel verleihende Einsamkeit in ihren verschiedenen Schattierungen, als Keimzelle der Inspiration und der künstlerischen Textgenese. Darüber hinaus beschäftigt sich “The Book of Memory” auf verschiedenen Textebenen mit der Problematik des Schreibens, des Gedächtnisses (auch im räumlichen

⁶ Adams, “Photography” 14.

⁷ Vgl. beispielsweise auch Barone, “Auster’s Memory” 33.

Sinn wird das Gedächtnis als Raum wahrgenommen)⁸ und somit auch mit dem Problem des Autobiographen, seine eigene Geschichte im autobiographischen Akt zu vertexten. Dieser Teil wirkt in einem verstärkten Maße metatextuell, da verschiedene Ebenen unmarkiert vermischt werden. So wird selbstreferentiell einerseits der autobiographische Akt thematisiert, in welchem das *Book of Memory* erschaffen wird, andererseits werden die fragmentarischen Kapitel des *Book of Memory* eingestreut. In einer Vielzahl intertextueller Referenzen fiktionaler und nichtfiktionaler Art wird ein Spiel eröffnet zwischen Fiktion und Autobiographie.

Eine durchgängige Teleologie kann auch in den einzelnen 13 Büchern des *Book of Memory*, außer dem Kreisen um die Thematik der Einsamkeit, nicht wirklich festgestellt werden. Das Zitat von Pascal “All the unhappiness of man stems from one thing only: that he is incapable of staying quietly in his room”⁹ verklärt ironisch die Isolation, die Austers Text überschattet. Glück scheint dabei jedoch keinen Platz zu finden. Das erste Buch fasst Erinnerungen aus der Zeit in New York um den 24. 12. 1979 zusammen, die geprägt sind von Einsamkeit in dem kleinen, spärlich eingerichteten Apartment: “[T]he fact is, there is no one he wants to talk to. Not in California, not in Paris, not in China. The world has shrunk to the size of this room for him, and as long as it takes him to understand it, he must stay where he is.”¹⁰ Diese Zeit um 1979 bezeichnet den Zeitraum, in welchem der Schreibprozess stattfindet.

Das zweite Buch besteht aus einem in Großteilen wörtlich zitierten Intertext: Israel Lichtensteins auf den 31.07.1942 in Warschau datiertes Testament, welches die Erinnerung an die Familie auch nach dem Holocaust bewahren will. Der Intertext wird, mit Anführungszeichen und Quellenangaben markiert, ohne weitere Kommentierungen einmontiert und fasst eine der wichtigsten Funktionen autobiographischen Schreibens zusammen – die Bewahrung der Erinnerung über die körperliche Auslöschung hinaus. In Lichtensteins Worten:

“I don’t want any gratitude, any monument, any praise. I want only a remembrance, so that my family, brother and sister abroad, may know what has become of my remains...I want my wife to be remembered. Gele Seckstein, artist, dozens of works, talented, didn’t manage to exhibit, did not show in public. [...] I want my little daughter to be remembered. Margalit, 20 months old today.”¹¹

Dieser elementare Aufruf zur Erinnerung an die Toten lässt Austers Projekt, gegen das Verschwinden einer Erinnerung an seinen Vater, in einem universellen Licht erscheinen. Sam Austers jüdische Vergangenheit als Emigrant aus Österreich spielt hierbei sicher

⁸ Vgl. “Memory as a room, as a body, as a skull, as a skull that encloses the room in which a body sits. As in the image: ‘a man sat alone in his room’“ (*Invention* 88)

⁹ *Invention* 76.

¹⁰ *Invention* 79.

¹¹ *Invention* 84.

auch eine Rolle. Der textuell vollzogene Sprung zurück in die Vergangenheit wird aufgefangen durch die Anführungszeichen, die diesen intertextuellen Rekurs als Zitat markieren. Die eindeutige Markierung des Fremdtextes rückt den Vorgang des Zitierens in den Vordergrund und damit wird dieser in die Gegenwart der Textgenese verschoben. Durch die Sichtbarmachung der Integration in das neu entstehende *Book of Memory* betont Auster die Prozesshaftigkeit der Zitation und überwindet gewissermaßen die Zeit. Das dritte Buch des *Book of Memory* vollzieht erneut einen Schritt zurück in die Vergangenheit, denn er befasst sich mit A.s Aufenthalt in Paris (1965), in welchem er die Bekanntschaft des Komponisten S. macht. Der Text ist in erster Linie auf dessen räumliches Umfeld fokussiert. Die "Traumwelt," mit der sich S. umgibt, trägt ähnliche Züge wie das Innere des Riesenfisches, ein Urbild, das im Laufe des Textes immer wieder leitmotivisch aufgegriffen wird:

[T]here was an entire universe in that room, a miniature cosmology that contained all that is most vast, most distant, most unknowable. It was a shrine, hardly bigger than a body, in praise of all that exists beyond the body: the representation of one man's inner world, even to the slightest detail. S. had literally managed to surround himself with the things that were inside him. The room he lived in was a dream space, and its walls were like the skin of some second body around him, as if his own body had been transformed into a mind, a breathing instrument of pure thought. This was the womb, the belly of the whale, the original site of the imagination.¹²

In diesem künstlerischen Raum vereint Auster unterschiedlichste Bildbereiche und versucht dabei, sich der Imagination räumlich anzunähern. Austers Begeisterung für das Räumliche tritt in dem Text immer wieder in den Vordergrund. So beschreibt er auch den eigenen Raum (in New York) und den Ort der Erinnerung. Die größtmögliche Isolation sieht der Text jedoch wohl in der totalen Abschirmung von der Welt im Bauch des Wals, respektive des Hais verwirklicht. Diese Bilder werden immer wieder aufgegriffen und variiert.

Das vierte Buch des *Book of Memory* setzt sich mit einem anderen Medium als der Sprache auseinander: mit der Möglichkeit, Menschen durch Gemälde oder Fotos zu portraituren, wenn Worte versagen. Dem Leser des fertigen *Book of Memory* soll durch freigelassene Seiten sogar eine Möglichkeit der Personalisierung eingeräumt werden, um ein individuelles "Erinnerungsbuch" interaktiv mitzugestalten.

The Book of Memory. Book Four.
Several blank pages. To be followed by profuse illustrations. Old family photographs, for each person his own family, going back as many generations as possible. To look at these with utmost care. Afterwards, several sequences of reproductions, beginning with the portraits Rembrandt painted of his son, Titus.¹³

¹² *Invention* 89.

¹³ *Invention* 97.

Der Text gibt genaue Anweisungen, wie die Portraits und Fotos in dem Buch zu arrangieren sind. Nach den Rembrandt-Reproduktionen sollten ein Bild von 1602 folgen, das Sir Walter Raleigh mit seinem Sohn Wat zeigt, danach Fotos von Malarmés Sohn Anatole, Anne Frank, Mur, Kindern aus Kambodscha und Atlanta: “Nothing but pictures. Because at a certain point, the words lead one to conclude that it is no longer possible to speak. Because these Pictures are the unspeakable.”¹⁴

Interessanterweise weicht hier der Text eklatant von seiner Aussage ab. Kein einziges Bild ist reproduziert. Das Medium der Sprache ersetzt das visuelle der Portraitmalerei und der Photographie. Dieser performative Widerspruch scheint das Primat der Sprache zu bestätigen, da das angeblich “Unsagbare” nun eben doch gesagt statt nur wortlos gezeigt wird. Es bleibt folglich dabei, dass die Sprache die Bedeutung für den Rezipienten schafft, nicht das photographische indexikalische Zeichen, auch wenn der Text vordergründig etwas anderes behauptet.

Die Thematik der Photographie wird in Buch fünf wieder aufgegriffen, in welchem Auster über den Zusammenbruch seiner Ehe im Jahre 1979, zwei Monate nach dem Tod seines Vaters, schreibt. Die Trennung von Frau und Kind manifestiert sich für ihn in der Photographie eines vermissten, sechsjährigen Jungen, Etan Paz, mit der die neue Nachbarschaft Austers geradezu tapeziert zu sein scheint. Die photographische Referenz scheint hier erneut fragwürdig.

Everywhere A. turned, there was a photograph of the boy (on lampposts, in shop windows, on blank brick walls), headlined by the words: LOST CHILD. Because the face of this child did not differ drastically from the face of his own child (and even if it had, it might not have mattered), every time he saw the photograph of this face he was made to think of his own son – and in precisely these terms.¹⁵

Für A. stellt das Photo keine Referenz zu dem spezifischen Jungen her, denn die Schrift dominiert in seiner Vorstellung und schafft dadurch für ihn eine assoziative Verbindung zum eigenen, durch die Trennung verlorenen Kind. Die sprachliche dominiert eindeutig die photographische Bezugnahme, welche derart in den Hintergrund rückt, dass für A. nicht einmal eine physiognomische Ähnlichkeit der Kinder vonnöten ist für diese assoziative Überblendung.

Das Motiv des verlorenen Vaters (1. Teil) und des verlorenen Sohnes¹⁶ (2. Teil) bilden Kernthemen in der *Invention of Solitude*. Als größtmögliche Steigerung der Einsamkeit und gleichzeitig der wundersamen Errettung greift Auster ein ständig wiederkehrendes,

¹⁴ *Invention* 98.

¹⁵ *Invention* 101.

¹⁶ Den Rekurs auf das Alte Testament untersucht speziell Derek Rubin in seinem Aufsatz über Austers autobiographischen Text, den er in eine intrinsisch jüdische Tradition stellt (vgl. Derek Rubin, “The Hunger Must be Preserved at All Cost: A Reading of the *Invention of Solitude*,” *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, ed. Dennis Barone, Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1995, 60-70, here 61.)

intertextuell verankertes Motiv auf: das Gefangensein im Bauch eines Wals (des biblischen Jonas) bzw. im Bauch eines Hais (bei Collodis *Pinocchio*): Das Fragment steckt voller intertextueller Bezüge und Errettungsphantasien, die Auster immer wieder fortsetzt und weiter elaboriert:

Life inside the whale. A gloss on Jonah, and what it means to refuse to speak. Parallel text: Gepetto in the belly of the shark (whale in the Disney version), and the story how Pinocchio rescues him. Is it true that one must dive into the depths of the sea and save one's father to become a real boy?¹⁷

Dieses Urbild drückt für Auster ein quasi religiöses Bedürfnis nach Errettung aus, wie auch Ilana Shiloh feststellt:

The quest for the father, real and symbolic, finds its fictional expression in two stories which haunt Auster and which present yet another variation on the image of the locked room – Collodi's children's tale of Pinocchio and the Biblical tale of Jonah. For Auster, these are parallel texts, different narrativizations of the same symbolic situation – life inside the whale [...]. Gepetto in the belly of the shark echoes Jonah in the belly of the great fish. Both heroes are initially entombed, yet both are saved and reborn – Gepetto saved by his son, Jonah by God, the symbolic father. In both stories entombment is the prerequisite for resurrection, (near) death the prerequisite for rebirth.¹⁸

Die Gefangenschaft im Bauch des Wals (oder Hais) ist die Voraussetzung für Auferstehung und Wiedergeburt; Themen die sowohl im ersten als auch im zweiten Teil der *Invention of Solitude* wiederkehren.

Das sechste Buch feiert das Überleben des nicht Ertrunkenen und die körperlichen Funktionen der Lungen, bevor das siebte Buch das Motiv von Jonas und dem Wal erneut aufgreift, und elaboriert den Intertext in Hinblick auf die Distanzierung vom Ich, der Einsamkeit und Sprachlosigkeit. Das achte Buch schließlich nähert sich dem Intertext des *Pinocchio* von einer anderen Perspektive: als Lektüre für den heranwachsenden Sohn A.s, Daniel. Der Intertext von der langen Suche nach einer glücklichen Vater-Sohn-Beziehung und der endgültigen Annäherung im Bauch des Haifisches, als Pinocchio seinem Vater Gepetto das Leben rettet, berührt A. aufgrund seiner eigenen schwierigen familiären Situation: "For A. and his son, so often separated from each other during the past year, there was something deeply satisfying in this passage of reunion. In effect, Pinocchio and Gepetto are separated throughout the entire book."¹⁹ Bestimmte die Absenz des Vaters den ersten Teil von *Invention of Solitude*, thematisiert "The Book of Memory" besonders durch den Intertext *Pinocchio*, der sich wie ein roter Faden durch den zweiten Teil zieht, die von Trennung bestimmte Beziehung zu Daniel, der nächsten Auster-Generation. Besonders geglückt wirkt die Referenz durch den altersgemäßen Faktor: Problematisiert Auster die Beziehung zu

¹⁷ *Invention* 79.

¹⁸ Shiloh 24.

¹⁹ *Invention* 131.

seinem Kind, wählt er dementsprechend ein Kinderbuch als Bezugspunkt. Dabei differenziert er immer wieder den ursprünglichen Text von Collodi von der trivialisierenden Comic-Version von Walt Disney. Das beginnt schon bei Pinocchios Schöpfung:

In Disney, Gepetto prays for a son; in Collodi, he simply makes him. The physical act of shaping the puppet (from a piece of wood that talks, that is *alive*, which mirrors Michaelangelo's notion of sculpture: the figure is already there in the material; the artist merely hews away at the excess matter until the true form is revealed, implying that Pinocchio's being precedes his body: his task throughout the book is to find it, in other words to find himself, which means that this is a story of becoming rather than of birth), this act of shaping the puppet is enough to convey the idea of the prayer, and surely it is more powerful for remaining silent.²⁰

Diese Passage mag stellvertretend stehen für viele weitere Seiten der intertextuellen Analyse, in welcher Auster *Pinocchio* haarklein zerlegt; nicht ohne weitere Bildungszitate wie beispielsweise Michelangelos Werkästhetik einfließen zu lassen. Dabei verliert er etwas seine eigene Geschichte aus den Augen, die durch seinen zur Schau gestellten Bildungschauvinismus in den Hintergrund rückt. In diesem Dickicht westlicher Bildungs- und Popkulturzitate droht der primäre Bezug zu verschwinden. Noch verschärft wird dieser Eindruck, wenn im Text sogar dezidiert Seitenangaben der amerikanischen *Pinocchio*-Ausgabe benannt werden. Illustrierend sei die Passage zitiert, in welcher A. die Rettung Gepettos durch seinen hölzernen Sohn behandelt:

Pinocchio [is] swimming through the desolate water, nearly sinking under the weight of Gepetto's body, making his way through the grey-blue night (page 296 of the American edition), with the moon shining above them, a benign smile on his face, and the huge open mouth of the shark behind them. The father on his son's back: the image evoked here is so clearly that of Aeneas bearing Anchises on his back from the ruins of Troy that each time A. reads the story aloud to his son, he cannot help seeing (for it is not thinking, really, so quickly do these things happen in his mind) certain clusters of other images, spinning outward from the core of his preoccupations: Cassandra, for example, predicting the ruin of Troy, and the thereafter loss, as in the wanderings of Aeneas that precede the founding of Rome, and in that wandering the image of another wandering: the Jews in the desert, which in turn, yields further clusters of images: "Next year in Jerusalem," and with it the photograph in the Jewish Encyclopaedia of his relative, who bore the name of his son.²¹

Diese *Tour de force* durch assoziativ verknüpfte Intertexte versucht, ein Panoptikum westlicher Kulturzitate heraufzubeschwören. Dieses Netzwerk der Verweise erzeugt einen Eindruck des universellen Intertexts im Sinne Kristevas, in welchem jeder Text mit jedem anderen verbunden ist. Darüber hinaus wird dieses Spiel der Assoziationen losgelöst von der autobiographischen Erfahrung und generalisiert. Fraglich bleibt jedoch, inwieweit die gemeinsame Lektüre mit dem Sohn – denn das war, wenn man sich erinnert, der autobiographische Ausgangspunkt– einen Zusammenhang zu den

²⁰ *Invention* 132.

²¹ *Invention* 133.

Errettungsphantasien des Vaters²² begründen kann. Und das ist sicherlich ein Kritikpunkt an Austers ausufernder Vorgehensweise: Autobiographische Fakten werden in seinem autoreferentiellen “Book of Memory” passagenweise zu bloßen Stichwortgebern für seine intertextuellen Exkursionen ins Reich der Assoziation.

Erst später versucht der Text, den Zusammenhang zu dem Ausgangspunkt wiederherzustellen und den Bogen zurück zu Daniel zu schlagen, jedoch in erster Linie spekulativ: “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.”²³ Dabei projiziert A. die eigene Rezeptionshaltung zu diesem Text auf das Kind, um den verloren gegangenen Kontext wiederherzustellen.

[F]or 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 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*.²⁴

A. verklärt die fiktionale Rettung zu einem Urbild der Vater-Sohn Beziehung, stellt sie in den Kontext der eigenen Entwicklung und bezieht sich sicherlich auch auf die im ersten Teil der *Invention of Solitude* erfolgte textuelle Rettung des Vaters, Sam Auster. Fraglich bleibt natürlich für den Rezipienten, inwieweit es einem kleinen Kind möglich ist, die “Erhabenheit” dieses Momentes der pathetischen literarischen Rezeption wahrzunehmen, oder inwieweit der Vater eine Erlösung durch den Sohn herbeisehnt. Die Rettung im Intertext spiegelt einen Erlösungswunsch auf der autobiographischen Ebene des Textes wider, und so bestimmt Ilana Shiloh die Funktion dieser intertextuellen Bezugnahmen zu *Pinocchio* und der Bibel als *mise-en-abyme*:

In the narrative of *The Invention of Solitude*, the stories of Pinocchio and of Jonah function as *mise-en-abyme*. *Mise-en-abyme* is defined by McHale as a nested representation, which occupies a narrative level inferior to that of the primary narrative world and which seems to duplicate the world. As a matter of fact, the two stories represent more than one salient aspect of the primary world. They reproduce the central motif of the quest for the father, which they provide with an optimistic ending; their parallel setting, the belly of the whale, presents a metaphoric analogy of the locked room, and they also echo the primary narrative in their method of composition.²⁵

²² Vgl. zu dem Erlösungsmotiv im Werk Austers die vergleichende Studie von Andreas Lienkamp “Mauern Levitationen und leuchtende Sterne,” *“As strange as the world“: Annäherungen an das Werk des Erzählers und Filmemachers Paul Auster*, ed. Andreas Lienkamp et al., Münster: Lit, 2002, 25-50, v.a. zu *Invention of Solitude* 32-33.

²³ *Invention* 133.

²⁴ *Invention* 134.

²⁵ Shiloh 25-26.

Der einsame, verschlossene Raum der künstlerischen Kreativität, den Auster immer wieder beschwört, ähnelt in seiner Funktion dem Bauch des Wals: Er ist der Ort des Schaffens und der Wiedergeburt. Während Austers Narration die suspendierende Wirkung für den Vater (1. Teil) und sich selbst (2. Teil) erst ermöglicht, bildet die Errettung aus dem Wal bildlich eine ähnliche Wiedergeburt ab: Durch den Sohn wird der Vater neu erschaffen. In beiden Fällen wird nicht nur der Tod, sondern auch die Einsamkeit überwunden.

Eine weitere Möglichkeit der Erlösung aus der Einsamkeit eröffnet das neunte Buch des *Book of Memory*, indem es versucht, die Einsamkeit der Tätigkeit des Übersetzers durch eine werkimmanente Verbindung zum Autor des zu übersetzenden Textes herzustellen: "A. sits down in his room to translate another man's book, and it is as though he were entering that man's solitude and making it his own. But surely that is impossible. For once a solitude has been breached, once a solitude has been taken on by another. [sic] it is no longer solitude, but a kind of companionship."²⁶ Die Variationen über die Einsamkeit haben einen denkbaren Ausweg eröffnet: die Literatur. Die verbindende Wirkung von Literatur ist für Auster durchgängig ein Thema in seiner *Invention of Solitude*. Nicht nur vertieft er durch die gemeinschaftliche Lektüre von *Pinocchio* das Verhältnis zu seinem Sohn Daniel, auch die Beziehung zu seinem Vater war durch das Erzählen von Abenteuergeschichten gefestigt worden, wie im ersten Teil deutlich geworden ist.²⁷ Aber das nur am Rande. Dieser verbindende Faktor der Literatur wird vom Text autoreferentiell auf A.s autobiographische Tätigkeit ausgedehnt. Eines der autobiographischen Leitkonzepte, *memory*, wird in verschiedenen Facetten beleuchtet. Besonders signifikant gilt für Auster das Gedächtnis, indem es beim Schreiben der Autobiographie eine Verbindung erschafft und die Einsamkeit überwindet:

A. has both a good memory and a bad memory. He has lost much, but he has also retained much. As he writes, he feels that he is moving inward (through himself) and at the same time moving outward (towards the world). What he experienced, perhaps, during those few moments on Christmas Eve, 1979, as he sat alone in his room on Varick Street, was this: the sudden knowledge that came over him that even alone, in the deepest solitude of his room, he was not alone, or, more precisely, that the moment he began to try to speak of the solitude, he had become more than just himself. Memory, therefore, not simply as the resurrection of one's private past, but an immersion in the past of others, which is to say: history – which one both participates in and is a witness to, is a part of and apart from.²⁸

Die autobiographische Tätigkeit kehrt das Innerste nach außen, objektiviert die Erinnerung im Text, *ergo* wird sie für die künftigen Leser nachvollziehbar. Dadurch entsteht aus der einsamen Existenz und das reflektierende Schreiben über diese eine

²⁶ *Invention* 136.

²⁷ Vgl. *Invention* 22.

²⁸ *Invention* 139.

Verbindung nach außen und die Einsamkeit wird bezwungen.²⁹ Diese selbstreferentielle, metatextuelle Passage stellt explizit eine Verbindung her zwischen einer Vielzahl an bisher meist unverbundenen Motiven: Einsamkeit, Gedächtnis, Text. Dabei spielt der oft beschworene Zufall eine Rolle in der Selektion der zu erzählenden Ereignisse: “Some things have been lost forever, other things will perhaps be remembered again, and still other things have been lost and found and lost again. There is no way to be sure of any of this.”³⁰

Im zehnten Buch des *Book of Memory* kehrt A. wiederum zu den Reflexionen über die Einsamkeit zurück, indem er sich allerdings von dem integrativen Medium der Sprache ab- und sich erneut dem der Malerei zuwendet. Diesmal jedoch nicht, wie bei den Familienportraits, um das verbindende Moment aufzuzeigen, sondern die Einsamkeit der dargestellten Räume in Vermeers *Woman in Blue*. Dieses Bild besticht durch die Selbstgenügsamkeit, die es für Auster und einen wörtlich zitierten Kunstkritiker³¹ ausstrahlt:

He thinks, for example, of Vermeer’s women, alone in their rooms, with the bright light of the real world pouring through a window, either open or closed, and the utter stillness of those solitudes, an almost heartbreaking evocation of the everyday and its domestic variables. [...] As one commentator has written: “The letter, the map, the woman’s pregnancy, the empty chair, the open box, the unseen window –are all reminders or natural emblems of absence, the unseen, of other minds, wills, times, and places, of past and future, of birth and perhaps of death – in general, of a world that extends beyond the edges of the frame, and of larger, wider horizons that encompass the fullness and self-sufficiency of the present moment that Vermeer insists upon – with such conviction that its capacity to orient and contain is invested with metaphysical value.”³²

Das markierte Zitat dieses kunsttheoretischen Textes verdeutlicht Austers Theoriebewusstsein. In dem Gemälde paaren sich Einsamkeit und räumliche Begrenztheit. Dessen ungeachtet bewerkstelligt die Kunst ein Überwinden der eigenen, begrenzenden Materialität. Diese Spannung, die durch diese Oppositionen der Begrenzung und Grenzüberschreitung entsteht, charakterisiert desgleichen das “Book of Memory.” Die Überschreitung des eigenen Rahmens ist dem Vermeer-Gemälde mit A.s autobiographischem *Book of Memory* gemein und bildet neben dem Text eine weitere Variation über Einsamkeit und ihre mögliche Bezwingung durch Kunst.

Das Buch elf des *Book of Memory* greift die Frage nach den unterschiedlichen semiologischen Herangehensweisen in der Realität und der Literatur auf, die bereits

²⁹ Vgl. auch Carsten Springer, *Crises*, 90: “The simultaneous quest toward the inside and the outside is reflected by the text’s alternating between episodes of personal experience and the stories of other people.” Die Interdependenz zwischen eigener und fremder Erfahrung wird durch dieses textuelle Netzwerk herausgearbeitet.

³⁰ *Invention* 139.

³¹ Am Ende des Textes werden die wörtlich zitierten Texte jeweils identifiziert. Das Zitat wird Edward A. Snow zugeschrieben und ist seiner *A Study of Vermeer* von 1979 entnommen.

³² *Invention* 140.

anlässlich des "Portrait of an Invisible Man" besprochen worden sind (man erinnere sich an das Bild des Tachometers). Der Text stellt wiederum einen Zusammenhang zwischen einzelnen Gegenständen her, die im Leben A.s eine zufällige Bedeutung gewonnen haben. In diesem Fall spielt ein *key* die mysteriöse Rolle:

He remembers returning home from his wedding Party in 1974, his wife beside him in her white dress, and taking the front door key out of his pocket, inserting the key in the lock, and then, as he turned his wrist, feeling the blade of the key snap off inside the lock.

He remembers that in the spring of 1966, not long after he met his future wife, one of the keys of her piano broke: F above Middle C. That summer the two of them travelled to a remote part of Maine. One day, as they walked through a nearly abandoned town, they wandered into an old meeting hall [...]. The hall was dusty and deserted, except for an upright piano that stood in one corner. His wife began to play (she played well) and discovered that all the keys worked except one: F above Middle C.³³

Die Gemeinsamkeit ergibt sich im Falle des *key* lediglich auf einer sprachlichen Ebene durch den homologen Begriff, der unterschiedliche Realien bezeichnet. Im Deutschen ergibt sich diese Homologie nicht. Die bedeutungsstiftende Funktion der Sprache wird durch diese Passage implizit thematisiert, ebenso wie die unterschiedlichen Rezeptionserwartungen, die der Leser an den Tag legt, wenn ein fiktionaler oder ein faktualer Text rezipiert wird und es gilt, dessen unterschiedliche Bedeutungsebenen zu erschließen. Hätte der Leser einen fiktionalen Text vor sich, würde er beginnen, über das bildliche Versagen des 'Schlüssels' oder der 'Taste' im Leben A.s zu spekulieren, Interpretationen bemühen und vielleicht den Schluss ziehen, dass diese Metaphern für A.s Unfähigkeit stehen, sich die Welt zu erschließen. Doch die Situation ist eine andere, zumal es sich eben nicht um einen fiktionalen Text, sondern um einen autobiographischen handelt. Es wurden Erinnerungen zusammengefasst, die sich alle um einen *key* drehen. Diese leitmotivisch assoziative Funktionsweise der Erinnerung A.s wird in einem eingestreuten Fragment nach dem Auszug aus dem Buch der Erinnerung weiterverfolgt und untersucht. Die semiologischen Betrachtungsweisen dürfen nicht vermengt werden:

The made-up story consists entirely of meanings, whereas the story of fact is devoid of any significance beyond itself. If a man says to you, "I'm going to Jerusalem," you think to yourself: how nice, he's going to Jerusalem. But if a character in a novel were to speak those same words [...], your response is not at all the same. You think, to begin with, of Jerusalem itself: its history, its religious role, its function as a mythical place.³⁴

Die Assoziationskette würde sich weiterziehen, um dann am Ende des Textes zu einer Interpretation zu führen. Die unterschiedliche Rezeptionshaltung zu fiktionalen und faktischen Texten ist ontologisch signifikant, wie die Literatur selbst am Beispiel des

³³ *Invention* 145-146.

³⁴ *Invention* 146.

Don Quijote vorführt. Semiologische Schwierigkeiten treten auf, wenn Fiktion und Realität im Lektüreakt verwechselt werden. Das gilt auch in der umgekehrten Richtung, wie A. an sich selbst beobachtet: “Now and then, A. finds himself looking at a work of art with the same eyes he uses to look at the world. To read the imaginary in this way is to destroy it.”³⁵

Diese Passagen sind deshalb so interessant, da Auster hier seine eigene Rezeptionsanweisung in den Text integriert. Es scheint so, als würde er bereits im ersten Teil der *Invention of Solitude* dem Leser eine Fährte legen (man denke an das Bild des Tachometers, das konvergiert mit der Lebenszeit des Vaters, oder die gerade besprochene Passage im elften Buch des *Book of Memory*), die ihn zu einer fiktionalen Lesart verleiten soll, um diese später zu dekonstruieren und vorzuführen. Das wirkt sehr wahrscheinlich. Doch lassen die Vielzahl der pathetischen Auslassungen über die Leere und Einsamkeit den Verdacht aufkeimen, der Autor hege die heimliche Hoffnung, es gäbe einen Bedeutungskern hinter all der weltlichen Kontingenz. Ist es möglich, dass die vielen Passagen, die der Natur des Zufalls gewidmet sind, auf eine ambivalente Hoffnung hindeuten, diesem einen Sinn zu geben und zu überwinden? Die Versuchung, durch fiktionale Bedeutungszuschreibungen der Bedeutungslosigkeit zu entkommen, im Leben ebenso wie in der Autobiographie, ist sicherlich groß für A., das durch die Verwendung der dritten Person zum Objekt der Untersuchung gemachte Ich Austers, wie der Text selbst einräumt:

There is also the [...] temptation to look at the world as though it were an extension of the imaginary. This, too, had sometimes happened to A., but he is not loathe to accept it as a valid solution. Like everyone else, he craves a meaning. Like everyone else, his life is so fragmented that each time he sees a connection between two fragments he is tempted to look for a meaning in that connection. The connection exists. But to give it a meaning, to look beyond the bare fact of its existence, would be to build an imaginary world inside the real world, and he knows it would not stand.³⁶

Der Verzicht auf fikionalisierende Bedeutungszuschreibungen des kontingenten, fragmentierten Lebens spiegelt sich sicherlich in der gewählten Form der *Invention of Solitude* wider. Unverbunden stehen die Textfragmente zumeist nebeneinander. Der Versuch, ähnlich wie in einem fiktionalen Text bestimmte Muster in einem Leben zu suchen und im autobiographischen Text herauszuarbeiten, kann nur scheitern: “For Auster, then, creating such a pattern of a life in autobiographical writing would only be an illusion as it would move to the level of fiction, although by pointing to these connections in his life, he comes very close to creating a ‘pattern’ of his life.”³⁷ Die

³⁵ *Invention* 147.

³⁶ *Invention* 147.

³⁷ Gudmundsdottir 29.

Verwendung dieser fiktionalen Muster würde für Gudmundsdottir einen autobiographischen Text in einen fiktionalen verwandeln. Auster reizt eben diese Grenze zwischen fiktionaler und faktualer Bedeutungszuschreibung immer wieder aus, wenn er selbstbezüglich darüber spekuliert oder im Spiel mit dem Rezipienten bestimmte Leseerwartungen vorführt, indem er sie zuerst aufruft und dann dekonstruiert.

Unzählige Variationen um den Begriff des Zufalls oder Glücks, *chance*, der in vielen Facetten beleuchtet wird, bilden das tragende Konzept dieses zweiten Teils der *Invention of Solitude*. Fragmente, Zufall und Bedeutungslosigkeit werden in einem Text zu einem Ganzen vereint, das ständig zu zerfallen droht, aber dennoch als autobiographisches Band eine wie auch immer geartete Einheit bildet. A. hat die Bedeutungslosigkeit anzuerkennen: “At his bravest moments, he embraces meaninglessness as the first principle, and he understands that his obligation is to see what is in front of him (even if it is also inside him) and to say what he sees. He is in his room on Varick Street. His life has no meaning. The book he is writing has no meaning.”³⁸ Doch das muss eingeschränkt werden: Der Text bezieht seine Bedeutung aus der Suche nach ihr.

Der narrative Akt besitzt auch im zweiten Teil eine lebenserhaltende Macht. Wurde im ersten Teil der tote Vater durch die Erzählung seines Sohnes präsent gehalten, ähnlich der Sheherazade aus *1001 Nacht*, wird dieser intertextuelle Rekurs nun in aller Breite aufgelöst und auch dem letzten Leser, der dieses Prinzip noch nicht erkannt hatte, bis ins Detail vor Augen geführt.³⁹ Konnte im “Portrait of an Invisible Man” diese Anspielung auf das orientalische Erzählwerk noch durch seine Unterschwelligkeit und angenehme Zurückgenommenheit überzeugen, wird nun diese offene intertextuelle Bezugnahme (ähnlich der *Pinocchio*-Bezüge) durch die detailverliebte epische Breite Austers derart erschlagen, dass sich die Frage aufdrängt, ob diese seitenlangen Exkurse einen anderen Zweck erfüllen, als A. als ausufernden Erzähler im Sterneschen Ausmaße zu charakterisieren. Man beginnt zu spekulieren, ob Auster versucht, sich durch die suspendierende Funktion seiner Erzählung selbst am Leben zu erhalten, die immer wieder postulierte Bedeutungslosigkeit des eigenen Lebens (trotz anders lautender Beteuerungen) mit fremder Bedeutung aus den Kreisen der östlichen und westlichen Literatur aufzufüllen: “Speak or die.”⁴⁰

Die Technik, seine eigene Sprachlosigkeit durch Intertexte zu ersetzen, führt auch das zwölfte Buch des Buchs der Erinnerung vor. Es greift fragmentarisch knapp das Leiden der Kinder auf, das ihnen von Erwachsenen zugefügt wird, um in Sprachlosigkeit zu

³⁸ *Invention* 147.

³⁹ Vgl. *Invention* 149-154.

⁴⁰ *Invention* 149.

versinken und diese erneut durch einen Intertext zu füllen, Dostojewskis *The Brothers Karamazov*.⁴¹ Dieser Umgang mit Zitaten ist typisch für “The Book of Memory.”

Aus der Verzweiflung über die Monstrositäten der Welt rettet sich A. im dreizehnten und letzten Buch des *Book of Memory* in eine Litanei von mehr oder weniger unverbundenen Kindheitserinnerungen, um sie am Verschwinden zu hindern. Die Erinnerung wird als Authentizitätsstiftendes Moment in jedem Satz aufgerufen und an den Beginn eines jeden Erinnerungsfetzens gestellt: “He remembers.” Hier ein kleines, willkürlich gewähltes Beispiel dieser Erinnerungskette:

He remembers running out of the house and lying in the middle of the road with his eyes shut, waiting for a car to run him over. He remembers that his grandfather gave him a large photograph of Gabby Hayes and that it sat in a place of honour on the top of his bureau. He remembers thinking the world was flat. He remembers learning how to tie his shoes. He remembers that his father’s clothes were kept in the closet in his room and that it was the noise of hangers clicking together in the morning that would wake him up.⁴²

Diese Liste ließe sich noch lange fortführen. Die ohne Bedeutungszuschreibung aneinandergereihten Erinnerungen, die zufällig in A.s Gedächtnis erhalten geblieben sind, stehen am Ende des *Book of Memory* für die kontingente Vergangenheit. A. setzt damit in die Tat respektive in den Text um, was er zuvor bereits in langen Meditationen über die Kontingenz der Wirklichkeit und die Semantik des Lebens herausgearbeitet hat. Ein nichtfiktionaler autobiographischer Text kann nicht zu fiktionalen Sinnstiftungen greifen, sondern lediglich die Erinnerungen wiedergeben. Darin sieht Gudmundsdottir auch die Essenz autobiographischer Texte: Die Erinnerung des Autobiographen unterscheidet Autobiographie von Fiktion, oder in ihren Worten: “One could say that memory is what is crucial to autobiography and must, therefore, help to define the border between autobiography and fiction. The statement ‘I remember’ has an unimpeachable status, others can challenge facts, not ‘memories’. It is also what makes autobiography a unique genre.”⁴³ A.s Erinnerungen und das beinahe wie ein Mantra wiederholte “He remembers” führt ein Kapitel lang, auf ein Minimum verkürzt, die Funktionsweise seines autobiographischen Schreibens vor: Die Erinnerung als Garant der eigenen Vergangenheit und Identität.

Das *Book of Memory* endet schließlich mit einem wörtlich zitierten Intertext, einem nie abgeschickten und auf den 22.10.1938 datierten Abschiedsbrief von Nadezhda Mandelstam an Osip Mandelstam. Der rührende Text gibt wohl auch Austers unaussprechliche Gefühle für seinen Sohn Daniel wieder, wenn er zur Erinnerung

⁴¹ Vgl. *Invention* 155.

⁴² *Invention* 166.

⁴³ Gudmundsdottir 12.

aufruft: “I have no words, my darling, to write this letter... I am writing it into empty space. Perhaps you will come back and not find me here. Then this will be all you have left to remember me by.”⁴⁴ Mit den Worten einer Fremden schließt Auster das *Book of Memory*, um in den letzten Zeilen der *Invention of Solitude* eine autoreferentielle Kreisbewegung einzuläuten. Das Ende verweist wiederum auf den Beginn des “Book of Memory”: “He finds a fresh sheet of paper. He lays it out on the table before him and writes these words with his pen. It was. It will never be again. Remember.”⁴⁵ Somit wird eine zirkuläre, autoreferentielle Bewegung geschlossen und beginnt gleichzeitig erneut. Der autobiographische Akt wird perpetuiert zu einem nicht enden wollenden Prozess. In der Logik der lebenserhaltenden Funktion von Narration muss das auch so sein, denn ein Ende des Textes könnte immer auch ein Ende des Lebens nach sich ziehen.

Die beiden auf den ersten Blick unverbundenen Teile der *Invention of Solitude* bilden trotz ihrer relativen Autonomie eine konzeptuelle Einheit, indem die Suche nach Identität auf zwei unterschiedlichen Ebenen unternommen wird. So stellt auch Carsten Springer fest:

[I]t [*The Invention of Solitude*] tells the story of two different stages in one person’s attempts to constitute his identity. After the failure of the speaker’s attempted identification with his father in “Portrait of an Invisible Man”, “The Book of Memory” represents the further quest for valid models of identification in a turn towards personal memory as the starting-point for the establishment of connections to others. The identity question, however, is not resolved. The diffusion of connections and potential models for identification remains too confusing, and the final message of the text is unclear.⁴⁶

Was Springer bei seinem ablehnenden Urteil über die Austersche Suche nach Identität außer Acht lässt, ist, dass in diesem Text der Weg das Ziel ist. Es gibt eben kein *unified self*, das es nur zu entdecken gilt. Lediglich eine Annäherung an die einzelnen Fragmente der eigenen Persönlichkeit ist möglich. Durch seinen Text führt Auster den Prozess der autobiographischen Rekonstruktion eines Schriftstellers vor, bei dem die gesteigerte Intertextualität auch die Bedeutung der Literatur für die Bildung und Abbildung der eigenen Persönlichkeit erkennbar wird. Man würde dem Text Unrecht tun, würde man versuchen, ihn, losgelöst von seinen eigenen Prämissen, im Lichte einer klassischen Autobiographie eines *dead white male* zu lesen und ihm seine Abweichungen von diesem Schema vorzuwerfen. Aber genau das scheint Springer in seiner Lektüre der *Invention of Solitude* zu tun.

Adams würdigt die Qualitäten des Textes, wenn er zusammenfassend über die Vielzahl der inkorporierten literarischen Gattungen urteilt:

⁴⁴ *Invention* 171.

⁴⁵ *Invention* 172.

⁴⁶ Springer, *Crises*, 95.

For all the book's postmodernism, *The Invention of Solitude* is profoundly relational and, in a sense, referential – if not reverential – gracefully performing a variety of the functions of life-writing, serving not just as biography, autobiography, memoir, portraiture, self-portraiture, and family album but also as confession, eulogy, and epitaph. A consideration of photography and *The Invention of Solitude* demonstrates that Eakin's call for reopening autobiography's reference file might profitably be expanded to include renaming and merging that file into other directories with the capability to include images as well as words. In thus thinking about reference in terms of both the visual and the verbal, we can arrive at an oddly affirmative and somewhat inside-out answer to de Man's famous question: "But are we so certain that autobiography depends on reference, as a photograph depends on its subject?"⁴⁷

Zwar erkennt Adams die Vielseitigkeit des Textes an, doch bleibt fraglich, ob die *Invention of Solitude* dazu geeignet sei, die Debatte um die Referentialität neu aufleben zu lassen, da gerade dieser Text durch sein erhöhtes Maß an Intertextualität und Autoreferentialität eben sehr auf die Textualität und seine eigene Machart verweist. Auch die Referenz der Photographie ist mehr als problematisch. Dennoch wirkt der emphatische Verweis auf die Vergleichbarkeit der photographischen und der textuellen Referenz sehr überzeugend. De Mans Argumentation der Differenz der beiden wird durch Austers Text systematisch untergraben.

Um das bereits Ausgeführte zusammenzufassen, sollen einige der Ergebnisse noch einmal kurz aufgegriffen werden, um sie zu funktionalisieren und in das Kategoriensystem einzubauen. Auster spinnt in *The Invention of Solitude* ein hoch komplexes Geflecht aus verschiedenen Episoden seiner Familiengeschichte. Er unternimmt dabei, wie gezeigt worden ist, unterschiedliche Authentifizierungsversuche durch nichtfiktionale Intertexte wie wörtlich zitierte Zeitungsausschnitte, Briefe und einen Lexikoneintrag zu dem verstorbenen Verwandten Daniel Auster. Daneben stehen Photographien, welche aber meistens nur vordergründig eine direkte Referentialisierung zulassen und in einem komplizierten Verhältnis zur außertextuellen Realität stehen, und eine große Bandbreite eindeutig fiktionaler Intertexte, welche passagenweise deutlich die Referenzen zur außertextuellen Realität überwiegen. Die akribische Markierung der Zitate erfolgt am Ende des Textes in Form einer regelrechten Bibliographie. Der Text legt damit seine Funktionsweise offen und thematisiert beispielsweise auch explizit die Probleme fiktionaler und faktualer Lektüre sowie die sich unterscheidende Rezeptionshaltung. Der Text zeigt in dieser Hinsicht ein gesteigertes Problembewusstsein bezüglich seiner Rezeption und der Gattungsproblematik, v.a. im Umgang mit Realitätsreferenzen (man erinnere sich an die Thematisierung des *key* und des Tachometers). Dieser autoreferentielle Charakter wird durch das vermehrte Auf-

⁴⁷ Adams, "Photography" 19-20.

sich-selbst-Verweisen des Textes gesteigert. Es entsteht eine komplexe Verweisstruktur innerhalb des Textes, beispielsweise durch die immer wieder aufgegriffenen Leitmotive oder die unzähligen selbstbezüglichen Referenzen im “Book of Memory.” Die Photographien werden nicht als direkter Zugang zur Vergangenheit betrachtet, sondern es wird vielmehr ihre manipulative Möglichkeit in den Vordergrund gerückt, speziell bei dem *trick photograph*, das den Vater vervielfacht, bricht und geisterhaft wiederauferstehen lässt. Das mystische Existieren in einer anderen Dimension, im Schattenreich der Photographie, scheint das Los der Auster-Männer zu sein, wodurch dem Medium eine beinahe esoterische Funktion zugeschrieben wird, keinesfalls eine platt referentielle.

Austers Suche nach einer Möglichkeit, den Vater durch den Text sichtbar zu machen, ebenso wie seine Reflexionen über Einsamkeit, Erinnerung und die Möglichkeiten der verschiedenen Medien der Kunst, die Einsamkeit zu überwinden, spielen sich fast ausschließlich auf der Vermittlungsebene ab. Die Thematisierung dieser Versuche, über den Vater oder auch sich selbst zu schreiben, bildet den Kern von Austers Text. Dabei wird der fragmentierte Text formell der tendenziell ereignislosen und durch den Zufall beherrschten Lebensgeschichte Sam und Paul Austers gerecht, der Fokus wird auf die Reflexion über Geschichte und Historiographie gerichtet. Die zu rekonstruierenden Leben werden in Bruchstücken präsentiert, oftmals assoziativ zusammengesetzt – ebenso, wie das Gedächtnis funktioniert. Dadurch wird der Fokus insbesondere auf den (in diesem Text lebenserhaltenden) Prozess der Rekonstruktion gerichtet und der Text primär in der Zeitebene der gegenwärtigen Textgenese generiert. Die Vergangenheit muss in kleinen Stücken zusammengesetzt werden, ohne dass jedoch die Bruchstellen zwischen den einzelnen Mosaiksteinchen der Erinnerung durch den Zement fikionalisierender Bedeutungsstiftung gekittet würden. Ebenso werden zeitliche Bezüge oftmals nicht hergestellt, wodurch ein Bild einzelner flotierender Punkte und Eindrücke entsteht, keine chronologisch geordnete Handlung. Dadurch wird der Eindruck von Gleichzeitigkeit erweckt: “It is as if everything existed simultaneously in the text, as chronological order is absent.”⁴⁸ Speziell im zweiten Teil, dem “Book of Memory” kann darüber hinaus eine zirkuläre Bewegung festgestellt werden. So belegt nicht nur der autoreferentielle Verweis des Schlusses auf den Anfang eine ewige Wiederkehr des Gleichen, sondern auch das Kreisen um einzelne Motive und Leitgedanken des Textes, das ihm zusätzlich ein zirkuläres Gepräge verleiht:

“The Book of Memory’ is not linear but circular. It does not move from one point to the next, but back and forth continuously, in the same room, very much like memory works. New associations are found, new glimpses of the same topics, and the constant

⁴⁸ Gudmundsdottir 29.

underlying theme is losing a father or losing a son. There is a moment in time, but it could be a hundred years, it could be tomorrow.⁴⁹

Die Funktion des Gedächtnisses findet in der assoziativ kreisenden Bewegung des Textes ihre formelle Entsprechung.

Die Textvermittlung erfolgt durch variierende Erzählformen. Auster bedient sich geschickt zweier Erzählsituationen. So wird im zweiten Teil von der ersten in die dritte Person gewechselt, um das autobiographische Subjekt des ersten Teils zum Objekt des dritten Teils zu machen. Damit bedient Auster auch auf der Ebene des Erzählers die unterschiedlichen Anforderungen der beiden Teile seiner Autobiographie. Drehte sich das "Portrait of an Invisible Man" in erster Linie um die biografische Rekonstruktion des Lebens des Vaters, wird er selbst das Untersuchungsobjekt in "The Book of Memory." Um eine nötige Distanz zu simulieren, erschafft er eine Distanzierungsebene durch das Zwischenschalten von A. Durch diese Wechsel, sowie durch die intertextuelle Integration einer Vielzahl von Stimmen (beispielsweise durch andere autobiographische Zeugnisse wie das Testament oder den Brief) entsteht Polyphonie.

Zwar können keine offensichtlichen kontrafaktischen Realitätsreferenzen ausgemacht werden, aber der Rezipient wird dennoch durch den Text dazu verleitet anzunehmen, der Autobiograph suche an manchen Passagen eine Bedeutungsebene, die den empirischen Gesetzen der Welt widerspricht. Die Fährten, mit denen der Leser dazu verleitet werden soll, die Bildlichkeit des Faktischen wie diejenige des Fiktionalen zu lesen, lassen vermuten, dass der Autor durchaus auch eine Bedeutungsstiftung jenseits der Empirie suggeriert. Damit werden darüber hinaus die Verfahrensweisen in der Rezeption autobiographischer Texte ebenso wie der realen Lebenswelt problematisiert. *The Invention of Solitude* weist dabei den Prozessen mehr Bedeutung zu als den Inhalten der Verfahrensweisen und gewinnt dadurch dominant selbstreflexive Züge.

Insgesamt kann eine Dominanz der sekundären Erzählillusion für den Gesamttext konstatiert werden, die sich speziell im zweiten Teil, im "Book of Memory," bemerkbar macht. Durch die extreme Fragmentarisierung des Textes tritt die Geschehensillusion stark in den Hintergrund und im Grunde entsteht der Eindruck, dass hier gar keine einheitliche Geschichte vorliegt, die durch eine Illusionsdurchbrechung verfremdet werden könnte.

Trotz einiger kleiner Abweichungen vom Idealtypus kann Paul Austers *Invention of Solitude* klar als meta-autobiographischer Text im Sinne des erarbeiteten Kategoriensystems bezeichnet werden.

⁴⁹ Gudmundsdottir, 30.

X. W.G. Sebalds Pilgerreise des Ichs durch die Ringe der kulturellen Zerstörung

W.G. Sebald, der 1944 im Allgäu geborene, durch einen Autounfall 2001 verstorbene Wahlengländer kann so gar nicht als typischer Fall eines schreibenden Literaturwissenschaftlers, der als "Exilgermanist" dürre "Professorenprosa"¹ verfasst hat, abgetan werden. Sein Oeuvre umfasst *Luftkrieg und Literatur*, sein sogenanntes 'Elementargedicht' *Nach der Natur*, sowie die Prosabände *Logis in einem Landhaus*, *Schwindel. Gefühle*, *Die Ausgewanderten*, *Die Ringe des Saturn* und *Austerlitz* und natürlich auch wissenschaftliche Veröffentlichungen. Darunter befinden sich Arbeiten zu Carl Sternheim und zur österreichische Literatur, die durch ihre Titelgebung bereits eine gewisse Prädisposition erkennen lassen: *Beschreibung des Unglücks* und *Unheimliche Heimat*. Sebalds literarisches Werk ist gekennzeichnet von der Kombination aus Faktischem und Fiktionalem, Reflexionen und Imagination. Seine Texte integrieren immer wieder Reproduktionen von Dokumenten, Bildern und Photographien und bieten dem Leser ein literarisch komplexes Gesamtkunstwerk. So sind oftmals autobiographische Ausgangsszenen durchsetzt mit Fiktionalisierungen, häufig auch im Sinne einer alternativen Geschichtsdarstellung. Der Photographie kommt ebenfalls im Spiel mit der Authentizität eine bedeutende Rolle zu. Insbesondere Sebalds Affinität zur Intertextualität eröffnet dem Leser ein kaleidoskopartiges Lektüreerlebnis, das Jahrhunderte der Kulturgeschichte in seiner Textur des Textpanoramas vor dem geistigen Auge des Lesers sich materialisieren lässt. Kafka, Conrad und Nabokov sind Widergänger seiner Textwelten, die in regelmäßigen Abständen unerwartet, manchmal auch *incognito* auftauchen. In der vorliegenden Arbeit soll Sebalds *Englische Wallfahrt*, wie er seine *Ringe des Saturn* im Untertitel bezeichnet (und das von Rüdiger Görner als sein 'englischstes' Buch gelobt wird),² untersucht werden, insbesondere die Frage nach dem Verhältnis der faktualen Ausgangslage und der Problematik historiographischer Repräsentation und damit einhergehende Fiktionalisierungen.

Immer wieder ist aufgrund der mnemotischen Struktur von Sebalds Texten eine unverkennbare Nähe zu den Texten Vladimir Nabokovs, insbesondere zu dessen bereits in der vorliegenden Arbeit besprochenen Autobiographie *Speak, Memory* festgestellt worden. Nicht nur der Schmetterlingsjäger geistert gerne als Widergänger durch Sebalds Texte, auch dessen sich an einzelnen Erinnerungsmotiven orientierende Chronologie

¹ Thomas Kastura, "Geheimnisvolle Fähigkeit zur Transmigration: W.G. Sebalds interkulturelle Wallfahrten in die Leere", *Arcadia* 31 (1996): 197-216, here 216.

² Rüdiger Görner, "Über W.G. Sebald in England", *Text + Kritik* 158 (April 2003): 23-29, here 27.

autobiographischen Schreibens findet sich in Sebalds Texten wieder. So stellt Franz Loquai in seinem Aufsatz zu Werk und Poetik Sebalds³ folgende strukturelle Analogien fest:

Die für Sebalds Erinnerungsbögen in manchem vorbildhafte Autobiographie Vladimir Nabokovs, *Erinnerung, sprich*, gibt uns einen Nachschlüssel in die Hand, mit dem wir Sebalds Erzählräume betreten können. Erinnerungsbruchstücke, Orakelsprüche, winzige Episoden und scheinbar nebensächliche Koinzidenzen ergeben, wenn lange und tief genug in den Dunkelräumen des Gedächtnisses gewühlt wird, jenes seidene Gespinnst, aus dem der rote Faden der Erinnerung gewonnen werden wird.⁴

Nabokovs kunstvolles Verknüpfen einzelner Motivstränge wird bei Sebald aufgegriffen und noch weiter ausgebaut, bis ein textuelles Gewebe entsteht, das an die Seidenweber erinnert, die er in seinem Text thematisiert. Es entstehen durch stets neue Kombinationen der Leitmotivstränge immer neue Variationen und Muster.

Sebalds *Die Ringe des Saturn* kann insofern als ein problematischer Text wahrgenommen werden, als er unterschiedlichste Textsorten unter dem Deckmantel einer Reisebeschreibung vereint, die als Ausgangspunkt dieser *englischen Wallfahrt* fungiert. Eine paratextuelle Markierung im Untertitel bleibt aus. Unsicherheiten herrschen dementsprechend in der Forschung über den Textstatus. So spricht beispielsweise Claudia Albes⁵ (ohne es zu problematisieren) von einem 'Roman' und dann von einem 'Reisebericht'⁶, Beatrice von Matt erst von einem essayistischen Roman, dann aber von einem "reisende[n] und meditierende[n] Autor"⁷ McCulloh von einem nicht identifizierten Ich-Erzähler, einem namenlosen Wanderer⁸, und bemerkt zu dem Text:

The Rings of Saturn is several things at once. It is the narrator's own story; it is an evocation of the lives and writings of literary figures and notable eccentrics connected with the region; it is an account and analysis of battles and natural disasters; and it is a braid of dazzling connections with Africa and the Far East, evoked by such phenomena as railroads, sugar, and silk.⁹

³ Franz Loquai, "Vom Beinhaus der Geschichte ins wiedergefundene Paradies: Zu Werk und Poetik W.G. Sebalds," *Sebald. Lektüren*, ed. Marcel Atze, Franz Loquai, Eggingen: Isele, 2005, 224-256.

⁴ Loquai, "Beinhaus" 248.

⁵ Claudia Albes, "Die Erkundung der Leere: Anmerkungen zu W.G. Sebalds 'englischer Wallfahrt' *Die Ringe des Saturn*." *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 46 (2002): 279-305.

⁶ Vgl. Albes 280.

⁷ Beatrice von Matt, "Archäologie einer Landschaft: Erkundungen um W.G. Sebalds neues Buch," *W.G. Sebald*, ed. Franz Loquai. Eggingen: Edition Isele, 1997, 102-108, here 103. Auch Jörg Drews geht davon aus, dass der Wanderer und Sebald ein und dieselbe Person sind, ohne dies jedoch zu problematisieren (vgl. Jörg Drews, "Gang über Leichenfelder: Der Pilger W.G. Sebald und seine ominösen Wanderungen in Suffolk," *W.G. Sebald*, ed. Franz Loquai. Eggingen: Edition Isele, 1997, 108-111, here 110).

⁸ Mark R. McCulloh, *Understanding W.G. Sebald*, Columbia: U of South Carolina P, 2003, 57.

⁹ McCulloh 60.

Dabei verkennt McCulloh aber eine Kleinigkeit.¹⁰ Es werden dem Leser in *Die Ringe des Saturn* Hinweise auf die Identität des Erzählers gegeben. Görner sieht den Autor Sebald bereits relativ früh im Text, als das Grab des heiligen Sebaldus, Sebalds Namenspatron, beschrieben wird, mit dem Ich-Erzähler „unzweideutig“ für den Leser verschmelzen.¹¹ Der autobiographische Bezug wird für den Rezipienten spätestens auf Seite 313 hergestellt, auf welcher ein Photo von Sebald reproduziert ist, das ihn als Autor mit dem Ich-Erzähler identifiziert. Diesem Photo kommt eine zentrale Rolle im Text zu, denn anders als den meisten reproduzierten Photographien wird diesem ein direkt kommentierender Text zur Seite gestellt. Dieser stützt die Verbindung zum Autor:

Diese Aufnahme wurde vor zirka zehn Jahren in Ditchingham gemacht, an einem Samstagnachmittag, als das Herrenhaus zu Wohltätigkeitszwecken für das allgemeine Publikum geöffnet war. Die libanesische Zeder, an die ich, in Unkenntnis noch der ungunstigen Dinge, die seither geschehen sind, gelehnt stehe, ist einer der bei der Anlage des Parks gepflanzten Bäume, von denen so viele sonst [...] schon verschwunden sind.¹²

Das reproduzierte Photo wird durch diesen textuellen Kommentar sowohl zeitlich als auch örtlich eingeordnet und damit konkret in der „Realität“ verankert. Nicht allen von Sebalds Bildern kommt diese Form der Konkretisierung zu. Sebald illustriert damit die bereits dargestellte Problematik der photographischen Referenz: Photos mögen als Beweis dienen, dass etwas existiert hat (man denke an die Ausführungen zu Barthes), die Bedeutung und der Sinn werden aber durch die Schrift, das textuelle Zeichen, das den Kontext oder *frame* herstellt, gestiftet. Nicht nur das Medium der Photographie, sondern auch das der Schrift wird herangezogen, um die für faktuale Texte entscheidende Identität von Autor und Erzähler (und in autobiographischen Texten auch vom Protagonisten) herauszustellen. Das Erzähler-Ich markiert der Text für den Leser damit als Sebald selbst. Seine Reiseerfahrungen werden dadurch spätestens seit diesem Photo nicht als fiktional, sondern als autobiographisch rezipiert. Diese im Text spät erfolgte Unterstreichung der Identität des Ich-Erzählers nimmt dem Leser den Zweifel über den Status der Erzählstimme, die ihn den Text über in einer ambivalenten Rezeptionshaltung verharren lassen hat. Das Genre des Reiseberichts, das Sebald hier als Ausgangspunkt

¹⁰ Auch Hannes Veraguth stellt zwar die Deckungsgleichheit von Autor und Erzähler in Frage, begründet diese Skepsis aber nicht (Hannes Veraguth, „W.G. Sebald und die alte Schule: *Schwindel. Gefühle, Die Ausgewanderten, Die Ringe des Saturn* und *Ansterlitz*: Literarische Erinnerungskunst in vier Büchern, die so tun, als ob sie wahr seien“, *Text + Kritik* 158 [April 2003]: 30-42.) überzeugend, so dass sich seine Feststellung, in den Ringen des Saturn käme „Sebald mit einem Ich-Erzähler aus, der selber der meist reisende Protagonist ist und mit seinem Autor nur scheinbar zur Deckung kommt.“ (Veraguth 33) nicht zu überzeugen vermag. Diese Skepsis verkennt nämlich, dass die Deckungsgleichheit von Autor und Erzähler in autobiographischen Texten nie textintern lösbar ist, man erinnere sich an die Ausführungen von Fish und Bode zum ästhetischen Status literarischer Texte, sondern ein rezeptionsästhetisches Phänomen darstellt.

¹¹ Görner 28.

¹² W. G. Sebald, *Die Ringe des Saturn: Eine Englische Wallfahrt*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002, 312-3.

seines experimentierfreudigen Textes wählt, gilt zwar zumeist als faktual, aber dennoch hatten weder ein klärender Untertitel noch andere Rezeptionssignale den Reisebericht bislang als eindeutig autobiographisch verankert markiert. Somit ist der Text, wenn schon keine Autobiographie im herkömmlichen Sinne, so doch zumindest autobiographisch.

Gleichzeitig dient das eben erwähnte Photo in geradezu exemplarischer Weise dazu, Baudrillards Diktum über die Photographie als “Kunst des Verschwindens” zu illustrieren: Die auf dem Photo abgebildeten Zedern, so zumindest Sebald, existieren größtenteils nicht mehr, obwohl sie durch das Photo herausgehoben sind aus dem allgegenwärtigen Verfallsprozess. Wir erinnern uns an Baudrillard:

Jeder fotografierte Gegenstand ist nur die Spur, die das Verschwinden alles übrigen hinterlassen hat. Es ist ein nahezu perfektes Verbrechen, eine nahezu vollständige Auflösung der Welt, die nichts als den Schein eines solchen Gegenstands erstrahlen läßt, aus dem Foto dann – in Abwesenheit des Rests der Welt, abgetrennt vom Rest der Welt – ein nicht greifbares Rätsel macht. Von den Höhen dieses rätselhaften Gegenstands herunter, da er, als radikale Ausnahme, mit nichts eine Ähnlichkeit und keinen Sinn hat, habt ihr eine unverstellbare Aussicht auf die Welt.¹³

Die Photographie als *Simulacrum* übernimmt die Dominanz über die zu bezeichnende Welt, simuliert eine Präsenz, die so nicht mehr existiert. Die Wirklichkeit tritt hinter dem Zeichen zurück und verschwindet. Die Schrift überdauert die Welt. Das ist eine der unterschwelligeren Erkenntnisse in Sebalds Text, der sich wundert über “das rätselhafte Überdauern der Schrift.”¹⁴ Die Welt wird zerstört, aber ihre Zeichen der Kulturgeschichte überdauern. Das gilt nicht nur für die abgebildeten Sachen, sondern auch für die abgebildeten Menschen. Doch das nur am Rande.

Das eigentliche Ziel der beschriebenen Reise wird bereits früh deutlich: Die Transmigration, welche die Zerstörung durch die Zeit überwindet, wie Sebald anhand der Ausführungen zu einer der biographischen Hauptfiguren seines Textes, dem Arzt und gelehrten Melancholiker Thomas Browne und dessen Schriften darlegt:

[V]on der Strömung der Zeit verschonte Dinge werden in der Anschauung Brownes zu Sinnbildern der in der Schrift verheißenen Unzerstörbarkeit der menschlichen Seele, an der der Leibarzt, so befestigt er sich weiß in seinem christlichen Glauben, insgeheim vielleicht zweifelt. Und weil der schwerste Stein der Melancholie die Angst ist vor dem aussichtslosen Ende unserer Natur, sucht Browne unter dem, was der Vernichtung entging, nach den Spuren der geheimnisvollen Fähigkeit zur Transmigration, die er an Raupen und Faltern so oft studiert hat.¹⁵

Eines der Hauptthemen der *Ringe des Saturn*, die “[D]istortion of reality by representational, realistic art”¹⁶ wird dadurch gespiegelt, dass sich das Ich beinahe

¹³ Baudrillard 256.

¹⁴ *Ringe* 116.

¹⁵ *Ringe* 38-9.

¹⁶ McCulloh 66.

komplett entzieht und sich dafür oftmals in die Biographien anderer Personen hineinversetzt, als wolle es sich nicht ebenso auslöschen lassen durch die Form realistischer Repräsentation. Die vielen eingestreuten Lebensläufe verschiedenster Jahrhunderte und Provenienzen führen zu einer merkwürdigen Verquickung der Zeitebenen. Wie im Sinne der Transmigration ergreift Sebald textuell von den fremden Leben Besitz. Die dadurch hergestellten Wahlverwandtschaften werden besonders im Falle seines langjährigen Freundes, des Übersetzers Michael Hamburger, explizit.

Über was für Zeiträume hinweg verlaufen die Wahlverwandtschaften und Korrespondenzen? Wie kommt es, daß man in einem anderen Menschen sich selber und wenn nicht sich selber, so doch seinen Vorgänger sieht? Daß ich dreiunddreißig Jahre nach Michael zum erstenmal durch den englischen Zoll gegangen bin, daß ich jetzt daran denke, meinen Lehrberuf aufzugeben, wie er es getan hat, daß er sich in Suffolk und ich mich in Norfolk mit dem Schreiben plage, daß wir beide den Sinn unserer Arbeit bezweifeln und daß wir beide an einer Alkoholallergie leiden, das ist nicht weiter verwunderlich. Aber warum ich gleich bei meinem ersten Besuch bei Michael den Eindruck gewann, als lebte ich oder als hätte ich einmal gelebt in seinem Haus, und zwar gradeso wie er, das kann ich mir nicht erklären.¹⁷

Sebald stellt dadurch eine Wahlverwandtschaft und eine Seelen-Transmigration her, die die Zeit überwindet und den Verfall aufhält durch die Fassung im überdauernden Medium der Schrift.

Die Melancholie¹⁸ ist eines der beherrschenden Themen des Textes, wie bereits durch die Titelgebung angedeutet wird: der Saturn, oder auch 'Hundsstern', wie er landläufig oft genannt wird, galt seit der Antike als Sinnbild der Melancholie und der Zerstörung. So führt auch McCulloh in einem kurzen Überblick über die Bedeutung des Saturn aus:

Saturn in astrology is associated with age and melancholia. [...] Saturn is portrayed much as the grim reaper, bringing death with his scythe. In one of the two mottos of the English edition [...], a *Brockhaus Enzyklopädie* entry is cited concerning the physical makeup of the rings of the planet Saturn. The key to understanding Sebald's allusion lies in the recognition that the origins of those awe-inspiring rings are origins posited by sentient beings who were not and could not have been present to witness their initiation. Nonetheless, according to modern ideas of planetary formation, immensely violent destructive forces were at work. The rings of Saturn are presumably the remnants of a moon destroyed by the great planet's tidal effect.¹⁹

Soviel zu den Bedeutungszuschreibungen, die für den Saturn im Kontext von Sebalds Text vorgenommen worden sind. Die Melancholie und Zerstörung sind zwei Motive, die im Text immer wieder thematisiert werden. Die Tradition melancholischer Schriftsteller

¹⁷ *Ringe* 217-218.

¹⁸ Eine besonders ausführliche Analyse des Melancholie-Diskurses liefert Martina Wagner-Egelhaaf in ihrer Habilitationsschrift (Martina Wagner-Egelhaaf, *Die Melancholie der Literatur: Diskursgeschichte und Textfiguration*, Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997). Sie zeichnet dort in ihrem diskurstheoretischen Teil überzeugend die Anfänge in den antiken Prätexten der Melancholie, über Dürers bekanntes Bild *Melencolia I* von 1524, Burtons Literarisierung in der *Anatomy of Melancholy* (1621) bis hin zu Walter Benjamins Schrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels* von 1928 nach. Viele dieser Stationen lassen sich auch in Sebalds *Ringe des Saturn* identifizieren. So hat sich beispielsweise Dürers Bild eingeschrieben, ebenso wie einige Anklänge an Walter Benjamin, der als einzelner melancholischer *flaneur* implizit wiederkehrt.

¹⁹ McCulloh 67-8.

ist eine alte und Sebald schreibt sich, nicht nur durch seine *Ringe des Saturn*, in deren Reihen ein, wie auch Sigrid Löffler²⁰ eloquent und durchaus mit einem Augenzwinkern kommentiert:

Sebald zählt sich zu den Melancholikern, einem Geheimorden der abendländischen Dichter seit jeher. Geschlagen mit der "Traurigkeit ohne Ursache", sind sie es, die überempfindlichen Trübsalbläser, die sich an den Schrecken der Welt unentwegt imaginativ anstecken, um ihr Leiden in der Kunst produktiv zu machen und um ihre depressiven Stimmungslagen in die schöne Kunst der Kopfhängerei umzumünzen, durchaus im Sinne des englischen Erzmelancholikers Robert Burton.²¹

Die Melancholie, das traditionsreiche literarische Motiv, das den Autor durchaus als tragendes Konzept einzubeziehen weiß, durchzieht Sebalds Text wie ein roter Faden. Sebalds Vorliebe für Melancholiker wird übrigens auch in seinen literaturwissenschaftlichen Arbeiten deutlich. So untersucht er beispielsweise Grillparzers Depressionen, Schnitzlers melancholische Anwendungen, Hofmansthals Fremdheitsgefühl, ebenso wie Musils Solipsismus und Joseph Roths Alkoholismus.²² Aber zurück zur Literatur und *Die Ringe des Saturn*. Der wandernde Ich-Erzähler blickt voll Grauen auf die Zerstörung in der Weltgeschichte. Nicht nur der Titel stellt somit diese Verbindung zur Melancholie her. Darüber hinaus bedient Sebald interessanterweise durch seine melancholischen Reisebeschreibungen ein jahrhundertealtes Klischee, das als Mittel zur Bekämpfung dieses Gemütszustands ausgedehnte Spaziergänge empfiehlt. Das Gehen als "probates Mittel zur Bekämpfung melancholischer Verstimmungen"²³ wird in der Literatur beispielsweise noch von dem Protagonisten einer Erzählung von Robert Walser in *Der Spaziergang* erprobt. Die Wanderungen Sebalds sind aufs Engste verbunden mit der beschriebenen Geschichte der Zerstörung, die bereits durch ihre saturnische Titulatur als weniger zielgerichtet und teleologisch, sondern vielmehr als kreisend charakterisiert werden können:

Die *Ringe des Saturn* stehen für konzentrisch verlaufende Reflexionskreise, die den Nukleus der Geschichte – die Wanderung durch Suffolk – umlaufen. Darüber hinaus verbirgt sich im Agrargott Saturn, der die Menschen den Ackerbau lehrte, eine akribisch vorgetragene Zivilisationskritik: Sebalds bittere Ernte des Evolutionsprozesses ist eine Beschreibung des Unglücks, so auch der Titel eines Essaybandes von 1985 [...]. Die Sense Saturns als Sinnbild der Zeit, die den Menschen zwar niederstreckt, die Artefakte seines fatalen Zerstörungstrieb aber stehen- und fortwirken lässt – darin steckt das anthropofugale Denken Ulrich Horstmanns, das auch in den Romanen Christoph Ransmayrs Gestalt annimmt.²⁴

²⁰ Sigrid Löffler, "Melancholie ist eine Form des Widerstands: Über das Saturnische bei W.G. Sebald und seine Aufhebung in der Schrift." *Text + Kritik* 158 (April 2003): 103-111.

²¹ Löffler 104.

²² Vgl. Löffler 106.

²³ Albes 285.

²⁴ Kastura 210-1.

Durch die literarisierten Wanderungen durch Suffolk verbindet Sebald die Melancholie und den Verfall mit der dagegen empfohlenen Medikation: den Spaziergängen im wörtlichen und den Seelenwanderungen im übertragenen Sinne. Die autobiographischen Ausgangssituationen, die der Text immer wieder bemüht, werden zum Ausgangspunkt von Sebalds weitschweifigen Reflexionen. Oder mit den Worten Kasturas:

Vor dem Hintergrund der Suffolk-Rahmengeschichte entfaltet sich ein wahrhaft enzyklopädischer Erinnerungs- und Recherchekosmos. Es geht um ruhelose und skurrile Schicksale, häufig um das Leben von Dichtern, die Randexistenzen führten wie Joseph Conrad, Algeon Charles Swinburne oder der in völlige Vergessenheit geratene Spätromantiker Edward FitzGerald, dessen Übersetzung des *Rubáiyat of Omar Khayyám* einer der meistgelesenen und –zitierten Gedichtzyklen des 19. Jahrhunderts war. Sie alle hielten sich irgendwann an dem spärlich besiedelten Küstenstrich von Suffolk auf.²⁵

Sebald wird dadurch zum Chronisten unterschiedlichster, zumeist exzentrischer Lebensläufe und zum Sammler unterschiedlichster Intertexte.²⁶ Diese Transmigration verwirklicht Sebald, indem er immer wieder von seiner mehrtägigen Reise ausgehend Fetzen, Biographeme anderer Menschen, zumeist Melancholiker oder Schriftsteller wie Joseph Conrad oder Swinburne, einflucht und sich in die Rolle der anderen imaginiert. Das Ich Sebalds wird dabei oftmals zu einem fremden Ich. Er migriert dadurch in fremde Leben, um eine Überwindung der Zeit und der Melancholie zu erreichen, das legt zumindest der oben zitierte Rekurs auf Brownes Gedankengut nahe.

Die Zerstörung der Welt ist sicherlich eines der Hauptthemen, die sich durch den Text verfolgen lassen. Dabei spielt der Mensch nicht immer eine rühmliche Rolle. Dieses Thema wird immer wieder variiert und soll anhand der von Sebald geübten Imperialismuskritik verdeutlicht werden. Sebalds narrative Vorgehensweise ist in *Die Ringe des Saturn* kapitelweise ähnlich. So beginnt er zumeist mit einer autobiographisch verankerten Ausgangssituation, die ihn auf einer der Stationen seiner Reise situiert. Davon ausgehend reflektiert er über die unterschiedlichsten Inhalte, wie die Zerstörung und den Verfall (durch den Menschen oder Naturkatastrophen wie Wasser oder Feuer), Massenvernichtung (der Menschen und Tiere) und ähnliche Themen und verknüpft einzelne Motivstränge immer wieder in neuen Variationen. Diese Technik sei kurz anhand des Kapitels V demonstriert.

Der Ausgangspunkt ist Sebalds Aufenthalt in einer Unterkunft in Southwold, wo er eine Fernsehberichterstattung über Roger Casement verfolgt:

Am Abend des zweiten Tages nach meiner Ankunft in Southwold brachte die BBC im Anschluß an die Spätnachrichten eine Dokumentation über den mir bis dahin unbekannt gewesenen, im Jahr 1916 in seinem Londoner Gefängnis wegen Hochverrats hingerichteten Roger Casement. Obschon die Bilder dieses teilweise aus seltenen

²⁵ Kastura 199.

²⁶ Diese sind in ihrer Streubreite recht mannigfaltig. Kastura analysiert detailliert Bezüge zu Borges und Analogien zu Hildesheimers *Zeiten in Cornwall* (vgl. Kastura, v.a. 203-207).

historischen Aufnahmen bestehenden Films mich sogleich in ihren Bann schlugen, bin ich in dem grünen Samtfauteuil, den ich vor den Fernseher gerückt hatte, bald schon in einen tiefen Schlaf gesunken. Zwar hörte ich durch mein allmählich sich auflösendes Bewußtsein hindurch mit größter Klarheit jedes der von dem Erzähler der Geschichte Casements gesprochenen und, so war es mir vorgekommen, eigens für mich bestimmten Worte, aber verstehen konnte ich sie nicht.²⁷

Die im Halbschlaf aufgenommenen Informationen gehen alle verloren, bis auf die Erinnerung daran, dass “der Schriftsteller Joseph Conrad Casement im Kongo kennen gelernt und ihn, unter den teils vom tropischen Klima, teils von ihrer eigenen Habsucht und Gier korrumpierten Europäern, denen er dort begegnete, für den einzigen geradsinnigen Menschen gehalten hat.”²⁸ Durch diese in einer autobiographischen Situation angelegte Erinnerung wird von Sebald über Roger Casement eine Reflexion über Joseph Conrad, oder vielmehr Teodor Joseph Konrad Korzeniowski, losgetreten, die sich von Conrads Biographie über dessen autobiographisches Kongo-Tagebuch und die literarische Verarbeitung der Ereignisse in fiktionalisierter Form in dessen *Heart of Darkness* erstreckt; nur am Rande sei bemerkt, dass in Conrads *Congo Diary*²⁹ lediglich folgende, viel weniger überschwängliche Notiz zu dem Kolonialismuskritiker Casement vermerkt ist: “Made the acquaintance of Mr. Casement, which I consider as a great pleasure under any circumstances and now it becomes a positive piece of luck. Thinks, speaks well, most intelligent and very sympathetic.”³⁰ Sebalds Versäumnis, diesen Fernsehbeitrag verschlafen zu haben, versucht er durch akribische Recherchen und Rekonstruktion aufzuwiegen, wie er selbst schreibt:

Da mir, bis auf diese paar Zeilen und einige schattenhafte Bilder Conrads und Casements, alles entfallen war, was der Erzähler, wie ich annehmen mußte, in der Folge berichtet hatte über die Lebenswege der beiden Männer, habe ich seither versucht, die von mir damals in Southwold (unverantwortlicherweise, wie ich meine) verschlafene Geschichte aus den Quellen einigermaßen zu rekonstruieren.³¹

Eben diese biographische Rekonstruktion beginnt Sebald im Folgenden, jedoch nicht, wie mancher Leser vermuten könnte, bei dem Zusammentreffen im Kongo, sondern bereits viel früher: bei dem Zeitpunkt, als Teodor Joseph Konrad Korzeniowski gerade fünf Jahre alt war. Sebald erfüllt zwar einerseits dadurch, dass er Conrads Biographie mit dessen Eltern beginnen lässt, eine biographische Konvention, gleichzeitig übererfüllt er sie durch diese übertriebene Genauigkeit und für den Leser stellt sich der Eindruck ein, er parodierte sie damit. Conrads Kongo-Tagebuch kann darüber hinaus auch aufgrund seiner gattungsimmanenten Ähnlichkeit zu Sebalds Reisebeschreibung als besonders

²⁷ *Ringe* 125-6.

²⁸ *Ringe* 126.

²⁹ Dabei wird auf folgende Ausgabe Bezug genommen: Joseph Conrad, *Heart of Darkness with the Congo Diary*, ed. Robert Hampson, London: Penguin, 1995.

³⁰ *Heart* 150.

³¹ *Ringe* 126-7.

signifikanter Intertext betrachtet werden. Noch interessanter aus intertextueller Sicht wird es, wenn Sebald Passagen aus Conrads *Heart of Darkness* zitiert; zwar wird das Zitat einerseits durch die kursive Schrift, andererseits natürlich durch den Wechsel der Sprache vom Deutschen ins Englische markiert, jedoch nicht konkret einem Text zugeordnet.

Damals war der Kongo nur ein weißer Fleck auf der Afrikakarte gewesen, über die er, die farbigen Namen leise vor sich hin murmelnd, gebeugt saß oft stundenlang. Fast nichts war im Inneren dieses Weltteils eingezeichnet, keine Bahnlinie, keine Straße, keine Stadt, und weil die Kartographen in solche Leerräume gern irgendein exotisches Tier, einen brüllenden Löwen oder ein Krokodil mit aufgesperstem Rachen, hineinmalten, machten sie aus dem Kongo-Fluß, von dem man nur wußte, daß sein Ursprung Tausende von Meilen von der Küste entfernt war, eine quer durch das immense Land sich ringelnde Schlange. Inzwischen freilich war die Karte ausgefüllt worden. *The white patch had become a place of darkness.*³²

Dieses Zitat findet sich in Conrads Prätext in der Erzählung Marlows nur in ähnlicher Form und liest sich folgendermaßen:

At that time [of his youth] there were many blank spaces on the earth, and when I saw one that looked particularly inviting on the map (but they all look that) I would put my finger on it and say, When I grow up I will go there. [...] True, by this time it was not a blank space any more. It had got filled since my boyhood with rivers and lakes and names. It had ceased to be a blank space of delightful mystery – a white patch for a boy to dream gloriously over. It had become a place of darkness. But there was in it one river especially, a mighty big river, that you could see on the map, resembling an immense snake uncoiled, with its head in the sea, its body at rest curving afar over a vast country, and its tail lost in the depths of the land.³³

Sebald recurriert zwar auf eine der signifikantesten Passagen von *Heart of Darkness*, verändert sie aber merklich, obwohl er in dem Marlowschen Bildbereich verhaftet bleibt. Die Inbesitznahme des unerforschten Afrika durch die Kolonialmacht Belgien erfolgt nicht nur durch die imperialistischen Handelsgesellschaften auf wirtschaftspolitischer Ebene, sondern sie nimmt für sich auch den Diskurs, die Macht der Zeichen in Anspruch. In seiner bekannten, dem *postcolonialism* verpflichteten Untersuchung *Culture and Imperialism* durchleuchtet Edward Said unter anderem den kolonialistischen Diskurs in Conrads *Heart of Darkness* und kommt zu folgendem Schluss:

Heart of Darkness works so effectively because its politics and aesthetics are, so to speak, imperialist, which in the closing years of the nineteenth century seemed to be at the same time an aesthetic, politics, and even epistemology inevitable and unavoidable. For if we cannot truly understand someone else's experience and if we must therefore depend upon assertive authority of the sort of power that Kurtz wields as a white man in the jungle or that Marlow, another white man, wields as narrator, there is no use looking for other, non-imperialist alternatives; the system has simply eliminated them and made them unthinkable. The circularity, the perfect closure of the whole thing is not only aesthetically but also mentally unassilable.³⁴

³² *Rings* 143.

³³ *Heart* 21-2.

³⁴ Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, New York: Knopf, 1993, 24.

Saids Position, dass der imperialistische Diskurs andere Möglichkeiten der Repräsentation eliminiert, kann jedoch noch modifiziert werden. Conrads Text dekonstruiert nämlich gleichzeitig auf besonders anschauliche Weise die immer wieder ideologisch verklarte Opposition von Schwarz und Weiß. Den Kolonialherrn diene sie als Rationalisierung des Verbrechens, wie die bei Sebald von König Leopold, dem Schirmherrn der belgischen Kongoerschließung, formuliert wird:

König Leopold [...] erklärt, daß die Freunde der Menschheit keinen edleren Zweck verfolgen könnten als den, der sie heute vereine: nämlich die Öffnung des letzten Teils unserer Erde, der bislang von den Segnungen der Zivilisation unberührt geblieben sei. Es ginge darum, sagte König Leopold, die Finsternis zu durchbrechen, in der heute noch ganze Völkerschaften befangen seien, ja es ginge um einen Kreuzzug, der wie kein anderes Vorhaben angetan sei, das Jahrhundert des Fortschritts seiner Vollendung entgegenzuführen.³⁵

Die Verbrechen an der Bevölkerung sowie die Ausbeutung des Landes, die aus diesem Vorhaben des Fortschritts resultierten, sind weitläufig bekannt. Wie bereits in einem früheren Zitat deutlich geworden ist, erfolgt die Besetzung der 'Finsternis' mehrschichtig: Im kolonialistischen Diskurs wird Afrika, in Conrads Text aufklärungskritisch auch Europa damit belegt; er ordnet also den Imperialmächten die Finsternis zu, die durch ihre menschenverachtende Ausbeutung nach Afrika getragen worden ist, indem sie "unbeschriebene" Landstriche im Zeichen instrumenteller Vernunft und Aufklärung unterworfen haben. Diese *darkness* stellt übrigens auch das düstere Ende der Novelle dar, die die europäischen Kolonialmächte überschattet: "[T]he tranquil waterway leading to the uttermost ends of the earth flowed sombre under an overcast sky – seemed to lead into the heart of an immense darkness."³⁶ Als Herz der Finsternis entpuppt sich nicht so sehr der Kongo, sondern der Inbegriff imperialer Macht: London.

Sebald variiert dieses bereits von Conrad angelegte Thema noch, indem er die Abscheulichkeit der Verbrechen im Namen des Kolonialismus auf die Physiognomie der Bewohner der Hauptstadt der früheren Kolonialmacht des Kongo projiziert: Brüssel. Sebald differenziert bei seinen intertextuellen Ausführungen zum Kongo nicht zwischen Conrads persönlichen Aufzeichnungen des *Congo Diary* oder seinen Briefen und dem fiktionalen *Heart of Darkness*. Dadurch entsteht eine Vermischung von Fakten und Fiktion, die auch für Sebalds Texte als charakteristisch gilt. Aber zurück zu Sebalds Version von Conrads Rückkehr aus der Kolonie:

Korzeniowski, der nach der Ankunft in Ostende sogleich [...] nach Brüssel fährt, empfindet jetzt die Hauptstadt des Königsreichs Belgien mit ihren immer bombastischer werdenden Gebäuden wie ein über einer Hekatombe von schwarzen Leibern sich

³⁵ *Ringe* 144.

³⁶ *Heart* 124.

erhebendes Grabmal, und die Passanten auf den Straßen kommen ihm vor, als trügen sie allesamt das dunkle, kongolesische Geheimnis in sich.³⁷

Sebald greift damit Conrads Vergleich der Stadt Brüssel mit einem Grabmal aus dessen *Heart of Darkness*³⁸ auf und reichert sie noch um eine eigene Beobachtung an:

Tatsächlich gibt es in Belgien bis auf den heutigen Tag eine besondere, von der Zeit der ungehemmten Ausbeutung der Kongokolonie geprägte, in der makaberen Atmosphäre gewisser Salons und einer auffallenden Verkrüppelung der Bevölkerung sich manifestierende Häßlichkeit, wie man sie anderwärts nur selten antrifft. Jedenfalls entsinne ich mich genau, daß mir bei meinem ersten Besuch in Brüssel im Dezember 1964 mehr Bucklige und Irre über den Weg gelaufen sind als sonst in einem ganzen Jahr.³⁹

Sebalds Technik, intertextuell sowohl Fiktionalität als auch historische Fakten zu verquicken, ist somit exemplarisch gezeigt worden. Die Assoziationskette Sebalds wird im Folgenden wieder autobiographisch geerdet. Der Besuch in Brüssel und das ästhetisch-moralische Fazit der Häßlichkeit der ehemaligen Kolonialmacht wird zum Ausgangspunkt für historiographische Reflexionen über die Repräsentation von Geschichte: “Der Inbegriff aber der belgischen Häßlichkeit ist für mich seit meinem ersten Besuch in Brüssel das Löwenmonument und die ganze sogenannte historische Gedenkstätte auf dem Schlachtfeld von Waterloo.”⁴⁰ Sebald beschreibt das dort in einer Rotunde ausgestellte Kriegspanorama der Entscheidungsschlacht Napoleons und die damit verbundene Perspektivierung:

Man befindet sich sozusagen im imaginären Mittelpunkt der Ereignisse. In einer Art Bühnenlandschaft unmittelbar unterhalb der hölzernen Balustrade liegen zwischen Baumstümpfen und Strauchwerk lebensgroße Rösser in dem von Blutspuren durchzogenen Sand, außerdem niedergemachte Infanteristen, Husaren und Chevaulegers mit vor Schmerzen verdrehten oder schon gebrochenen Augen, die Gesichter aus Wachs, die Versatzstücke, das Lederzeug, die Waffen, die Kürasse und die farbenprächtigen, wahrscheinlich mit Seegras, Putzwolle und dergleichen ausgestopften Uniformen jedoch allem Anschein nach authentisch.⁴¹

Die Schlacht wird von einer bestimmten Perspektive aus dargestellt, die der Marinemaler Louis Dumontin 1912 gewählt hat. Dadurch wird das historische Großereignis von Waterloo für spätere Generationen erfahrbar gemacht, aber auch in seiner Repräsentation verzerrt. Die sich in diesem Kriegspanorama manifestierende Sichtweise des Malers, der, wie anhand Sebalds Datierung zweifelsfrei festgestellt werden kann, aufgrund der zeitlichen Distanz das Schlachtgeschehen imaginativ entworfen haben muss, nimmt eine künstlerische Interpretation vor. Sebald kommentiert diese Form der Repräsentation der Geschichte problembewusst: “Das also, denkt man, indem man

³⁷ *Ringe* 148-9.

³⁸ Vgl. *Heart* 24.

³⁹ *Ringe* 149.

⁴⁰ *Ringe* 150.

⁴¹ *Ringe* 151.

langsam im Kreis geht, ist die Kunst der Repräsentation der Geschichte. Sie beruht auf einer Fälschung der Perspektive. Wir, die Überlebenden, sehen alles von oben herunter, sehen alles zugleich und wissen dennoch nicht, wie es war.”⁴² Dieses Problem der Repräsentation der Vergangenheit geht Sebald selbst dadurch an, dass er nicht versucht, sie direkt abzubilden, sondern die Ebene der Vermittlung immer mitschwingen lässt, um zu markieren, dass ein direkter Zugang durch die Kunst oder Literatur nicht ungebrochen möglich ist. Malerei manipuliert die Perspektive, Literatur neigt ebenso dazu. So wird Conrads kongolesische Erzählung implizit mit derjenigen Casements kontrastiert, der durch seine Erfahrungen in den Kolonien zum Kritiker des Imperialismus und damit letztendlich für die herrschende Klasse zum Staatsfeind wurde:

Casement ließ keinen Zweifel daran, daß alljährlich Hunderttausende von Arbeitssklaven von ihren weißen Aufsehern in den Tod getrieben wurden und daß Verstümmelungen, das Abhacken von Händen und Füßen und Exekutionen mit dem Revolver zu den im Kongo zur Aufrechterhaltung der Disziplin tagtäglich durchgeführten Strafmaßnahmen gehörten.⁴³

Die drastischen Schilderungen Casements und sein politisches Engagement führten in seinem Fall schließlich zur Exekution, in dem von Conrad zu einer weltweit gefeierten schriftstellerischen Karriere. Die Repräsentation derselben Ereignisse oder Zustände kann dementsprechend höchst unterschiedlich erfolgen und instrumentalisiert werden. Die Rezeption in der Gesellschaft ist ebenfalls höchst kontrovers. In seinem Tagebuch festgehaltene angebliche homosexuelle Abenteuer werden Casement zum Fallstrick, der ihn der letzten Unterstützung beraubt und damit der Justiz endgültig ausliefert. Sebald geht einen weniger tendenziösen Weg als andere Historiographen, indem er die fraglichen Seiten des Tagebuchs in reproduzierter Form in seinen Text integriert und dadurch vorgeblich ohne eine Veränderung der Perspektive dokumentiert. Die abgedruckten handschriftlichen Notizen sind in ihrer Unleserlichkeit jedoch wenig dazu angetan, dem Rezipienten Klärung zu verschaffen. Damit wird auch die Lesbarkeit und Reliabilität historischer Dokumente hinterfragt.

Das Thema der problematischen Repräsentation von Fakten variiert Sebald in *Die Ringe des Saturn* in unterschiedlichen Kontexten. So stellt er beispielsweise Betrachtungen über die Repräsentation der Seeschlacht vom 18. Mai 1672 in der Bucht von Southwold an. Ebenso wie bei den Reflexionen über Casement, Conrad und den Imperialismus wählt er einen autobiographisch verankerten Ausgangspunkt: einen Spaziergang am Meer, um dann folgende Schlussfolgerung zu ziehen:

Sind die Berichte von den auf den sogenannten Feldern der Ehre ausgefochtenen Schlachten von jeher unzuverlässig gewesen, dann handelt es sich bei den bildlichen

⁴² *Ringe* 151-2.

⁴³ *Ringe* 155.

Darstellungen der großen Seetreffen ausnahmslos um pure Fiktionen. Selbst gefeierte Seeschlachtenmaler wie Storck, van der Felde oder de Louthembourg, von denen ich einige der *Battle of Sole Bay* gewidmete Erzeugnisse im Marinemuseum von Greenwich genauer studiert habe, vermögen, trotz einer durchaus erkennbaren realistischen Absicht, keinen wahren Eindruck davon zu vermitteln, wie es auf einem der mit Gerät und Mannschaften bis zum Äußersten überladenen Schiffe zugegangen sein muß, wenn brennende Masten und Segel niederstürzten oder Kanonenkugeln die von einem unglaublichen Leibergewimmel erfüllten Zwischendecks durchschlugen.⁴⁴

Sebalds Einwand, das Wesentliche sei nicht repräsentiert, nimmt streng genommen selbst eine Perspektivierung des historischen Ereignisses vor und steht kontrastiv neben dem in verschwommener Qualität reproduzierten Gemälde einer Seeschlacht, die nicht näher durch den Text bestimmt ist und damit willkürlich austauschbar durch ein anderes Gemälde einer beliebigen Seeschlacht wäre. Heiner Boehncke⁴⁵ kommentiert Sebalds Umgang mit dem Medium der Malerei an dieser Passage folgendermaßen: “Drei Bildtechniken wechseln hier in rascher Folge: Die Vision der Schlacht auf dem Bildertheater, die Kritik der Seestücke im Text und das Belegfoto von minderer Qualität. Dreifach werden Augenschmaus und Bilderlust gegen die trübe Realität gehalten.”⁴⁶ Diese Form der Darstellung ist typisch für Sebalds Umgang mit in den Text integrierten Bildern und Photographien: Ihre Beweiskraft ist für den Leser immer fraglich, da sie selten wirklich textuell konkret bestimmt werden (mit Ausnahme der bereits besprochenen Photographie des Autors) und damit recht generalisierend daherkommen. Festgehalten werden kann, dass Sebalds Text bewusst mit den Fragen der Möglichkeiten und Begrenzung historiographischer Repräsentation umgeht und sie metatextuell reflektiert. John Beck⁴⁷ sieht in Sebalds Chronik der Zerstörung und speziell in ihrer Präsentationsform eine Kritik an der Aufklärung verwirklicht:

[The] aim is to challenge Enlightenment rationality, and the imperial and capitalist projects it legitimised, through the creation of a counter-system, a mirror world that reflects back the deformed 'truth' of historical experience. [...] The book, then, does not seek to offer another theory of history; instead, it is a poetics of history that contains even as it deforms the modes of domination it seeks to reject. *The Rings of Saturn* is a space of and for reading.⁴⁸

Dennoch wird die Macht der Photographie, historische Geschehnisse zu bezeugen, nicht gänzlich in Frage gestellt. Die zeitgenössische erkenntnistheoretische Skepsis macht, wie übrigens oft in ähnlichen Fällen, vor dem Genozid Halt. Anders als bei den meisten Reproduktionen verhält es sich mit einer Photographie, die von kroatischen Kriegsverbrechern im Zweiten Weltkrieg im Zuge “ethnischer Säuberungsaktionen” zu

⁴⁴ *Ringe* 95-7

⁴⁵ Heiner Boehncke, “Clair Obscur: W.G. Sebalds Bilder,” *Text + Kritik* 158 (April 2003): 43-62.

⁴⁶ Boehncke 47.

⁴⁷ John Beck, “Reading Room: Erosion and Sedimentation in Sebald’s Suffolk,” *W.G. Sebald: A Critical Companion*, ed. J.J. Long and Anne Whitehead, Edinburgh: Edinburgh UP, 2004, 75-88.

⁴⁸ Beck 77.

Erinnerungszwecken aufgenommen worden war und die der Text direkt beschreibt. Eine (zum Glück nicht abgebildete) Photographie zeigt, wie “die in bester Stimmung sich befindenden, teilweise in heroischen Posen sich präsentierenden Kameraden einem Serben namens Branco Jungić mit einer Säge den Kopf abschneiden. Ein zweites, spaßeshalber gemachtes Photo zeigt dann den bereits vom Leib getrennten Kopf mit einer Zigarette zwischen den vom letzten Schmerzenslaut noch halb geöffneten Lippen.”⁴⁹ Dieser Beschreibung der Photographien, die die Brutalität der Kriegsverbrechen dokumentieren, folgt eine weitere, die durch ein reproduziertes Photo belegt ist:

Ort dieser Handlung war der an der Sava gelegene Lager Jasenovac, in dem allein siebenhunderttausend Männer, Frauen und Kinder ums Leben gebracht wurden mit Methoden, die selbst den Fachleuten aus dem Großdeutschen Reich [...] die Haare zu Berge stehen ließ. Sägen und Säbel, Äxte und Hämmer und eigens in Solingen zum Halsabschneiden gefertigte, an den Unterarm zu schnallende Ledermanschetten mit feststehendem Messer waren, nebst einer Art von primitivem Quergalgen, an welchem die zusammengetriebenen volksfremden Serben, Juden und Bosniaken reihenweise wie Krähen und Elstern aufgehängt wurden, die bevorzugten Hinrichtungsinstrumente.⁵⁰

Auf dem Photo wird der Leser mit reihenweise aufgehängten Menschen konfrontiert, die auch ihm die Haare zu Berge stehen lassen. Die schlechte Qualität des Photos mag an der Technik der Reproduktion liegen oder daran, dass Sebald es, wie er das auch in anderen Texten öfters praktiziert, absichtlich “verunschärft” hat, um grausige Details unkenntlich zu machen, oder die Identität und Würde der Opfer zu schützen. Dieser ungewohnte Umgang des ansonsten sehr kritischen und theorieaffinen Textes mit den Mitteln historiographischer Repräsentation wirft die Frage auf, ob der Text mit den vormals getroffenen Aussagen bricht. Der Rezipient wundert sich, ob ungebrochene historiographische Repräsentation nun für Sebald doch möglich ist. Variiert die Bewertung der Rezeptionsvorgänge themengebunden? Das wiederum wäre inkonsequent und stellt die anders lautenden Zweifel bezüglich der Möglichkeiten historiographischer Überlieferung beinahe als zeitgemäße, modische Pose dar. Das Misstrauen dem Dokument gegenüber endet, wo humanitäre Fragestellungen betroffen sind.

Ähnliches gilt auch für die Photographie, die (auf einer Doppelseite reproduziert) Leichenberge von Opfern der Nationalsozialisten abbildet;⁵¹ dieses Photo wird nicht vom Text besprochen, denn es scheint, als wolle Sebald das Unsägliche nicht mit Sprache, sondern lediglich durch die Faktizität der dokumentierenden Photographie

⁴⁹ *Ringe* 119-20.

⁵⁰ *Ringe* 120-1.

⁵¹ Vgl. *Ringe* 78-9.

belegen. Auf annähernd dieselbe Art und Weise behandelt der im Text beschriebene, durch einen Zeitungsausschnitt aus einem englischen Regionalblatt verifizierte Exzentriker Major George Wyndham Le Strange das im Zweiten Weltkrieg bei der Befreiung von Bergen-Belsen Erlebte: durch beinahe völliges Schweigen für den Rest seines Lebens. So sieht auch McCulloh in der unbeschriebenen Photographie einen Weg, den Sebald einschlägt, um nichts mehr zu dem Schrecken sagen zu müssen, sondern lediglich das zu reproduzieren, was der Major wahrscheinlich gesehen und was ihm die Sprache verschlagen hat.⁵² Damit stechen die beiden Photographien als wenige direkte Repräsentationen eines Völkermords im Werk Sebalds hervor.⁵³

Nicht nur der Imperialismus im Kongo, auch derjenige in Irland und anderen Teilen der Welt wird immer wieder als Motiv in *Die Ringe des Saturn* aufgegriffen. Die Thematisierung der Ausbeutung beschränkt sich nicht nur auf Menschen, sondern wird auch auf das Tierreich ausgedehnt. Sebald reflektiert über die historische Entwicklung des Heringsfangs ebenso wie über die Entwicklung der Seidenproduktion im alten China, über deren Verbreitung nach Europa und sogar die generalstabsmäßige Nutzbarmachung durch die Nationalsozialisten.

Problematisch ist für viele, wenn Sebald in diesen Zusammenhang die Genozide des 20. Jahrhunderts wie die Shoa oder die wechselseitigen Morde an Serben und Bosniern einordnet. Den Völkermord, überspitzt formuliert, in die Tötung der Nutztierzucht einzureihen mag geschmacklos erscheinen.⁵⁴

Claudia Öhlschläger stellt in ihrer Untersuchung *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse: W.G. Sebalds Poetische Ordnung des Unglücks*⁵⁵ die Beziehung zwischen Fischfang und Holocaust immer wieder heraus (sie geht in den zwei Kapiteln, die sie über *Die Ringe des Saturn* schreibt, beinahe in unverändertem Wortlaut darauf ein). Die Fremdheit kann als verbindendes Glied verstanden werden:

Im Fall der Heringe geht es um den Tod einer als fremd und bedrohlich empfundenen Tiergattung, im Fall von Bergen-Belsen um den gewaltsam herbeigeführten Tod von Menschen in einem Konzentrationslager. Rückblickend gewinnt damit aber ein Satz, der zunächst nur auf die Heringe gemünzt zu sein schien, eine Fremdheit und Vielschichtigkeit, die nicht nur neue Lektüroptionen eröffnet, sondern neues Licht auf vermeintlich Bekanntes wirft.⁵⁶

⁵² Vgl. McCulloh 64-5.

⁵³ Elinor Shaffer betont in ihrem Aufsatz "W.G. Sebald's Photographic Narrative" (Elinor Shaffer, "W.G. Sebald's Photographic Narrative," *The Anatomist of Melancholy: Essays in Memory of W.G. Sebald*, ed. Rüdiger Görner, München: Iudicium, 51-62.) diese herausragende Stellung des Bergen-Belsen Photos: "[T]his is an almost unique example of a direct rendition of a deathcamp or any other scene of the Holocaust in Sebald." (Shaffer 58.)

⁵⁴ Vgl. beispielsweise McCulloh, 65-66.

⁵⁵ Claudia Öhlschläger, *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse: W.G. Sebalds Poetische Ordnung des Unglücks*, Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach Verlag, 2006.

⁵⁶ Öhlschläger, *Beschädigtes Leben* 169.

Gemeint ist folgender Satz Sebalds: “Dann nehmen die Güterwagen der Eisenbahn (so heißt es in dem Beiheft zu dem 1936 gedrehten Film, das ich unlängst habe auftreiben können) den ruhelosen Wanderer des Meeres auf, um ihn an die Stätten zu bringen, wo sich sein Schicksal auf dieser Erde endgültig erfüllen wird.”⁵⁷ Die Konnotationen sind (v.a. auch angesichts der Jahreszahl 1936, die den Film als nationalsozialistisch kennzeichnet – eine Kleinigkeit, die Öhlschläger nicht erwähnt) klar auf die erfolgten Deportationen im Holocaust, ebenso wie Ahasver, den so genannten “ewigen Juden”, gemünzt. Dazu bedarf es keiner weiteren Ausführungen. Jedoch ist diese im Text angelegte Analogie zutiefst fragwürdig. Sebald verstößt m.E. aufs Eklatanteste gegen das “Bilderverbot”, indem er provokant nicht nur textuell den Massenmord an den europäischen Juden gleichsetzt mit Fischfangtechniken. Auch auf einer intermedialen Ebene wird diese Überblendung vorgenommen, wie auch Öhlschläger bemerkt:

Um zu verdeutlichen, was mit einer Lektüre jenseits des Buchstäblichen gemeint sein könnte, möchte ich auf eine bereits genannte Passage verweisen, die sich unmittelbar an die Leidensgeschichte des Herings anschließt. Sebald fügt genau in jener Passage, in der von der Befreiung Bergen-Belsens die Rede ist, ein doppelseitiges Photo in den Text ein. Es zeigt Leichen, die in einem Waldstück liegen und mit Tüchern bedeckt sind. Zwischen der Geschichte des Heringfangs und dem gewaltsam herbeigeführten Tod von Menschen in einem Konzentrationslager wird mittels dieser freien Kombinatorik eine Koinzidenz gestiftet, die rätselhaft und provokant zugleich ist.⁵⁸

Ohne polemisch wirken zu wollen: besonders rätselhaft erscheint das nicht – provokant schon eher. Die bildliche Ebene, die das Photo der KZ-Leichen analog führt zu dem Photo des Heringfangs und den toten Fischen, kann als Geschmacklosigkeit verstanden werden, und nicht, wie Öhlschläger es positiv fasst als “andere Deutungsdimension durch die metonymische Verkettung von kreatürlicher und menschlicher Leidensgeschichte.”⁵⁹ Fraglich ist nämlich, ob man als Leser dadurch dem Sebaldschen Ich-Erzähler nicht in diese provokant an die nationalsozialistische Diktion erinnernde antisemitische Argumentationsfalle tappt. Die Degradierung der Juden als “Untermenschen” hat in diesem Sinne durchaus eine Tradition, die der Text (und die Bilder) aufrufen können. Einen weiteren Hinweis für die Distanzierung liefern markierte vorgenommene fiktionale Ausgestaltungen. Auch Öhlschläger erkennt die sprechenden Namen, die Sebald denjenigen verpasst hat, die in das Heringsmotiv verstrickt sind, und benennt

die Legende von der zähen Überlebensfähigkeit der Heringe, die dazu geführt habe, dass ein gewisser Noel de Marinière zu experimentellen Zwecken Verstümmelungen vorgenommen hat. Die sprechenden Namen, die Sebald einsetzt, wie “de Marinière”

⁵⁷ *Ringe* 71.

⁵⁸ Öhlschläger, *Beschädigtes Leben* 187.

⁵⁹ Öhlschläger, *Beschädigtes Leben* 187-8.

oder "Herrington" und "Lightbown" (RS, 76) verweisen auf das künstliche Arrangement der Befunde und ihre semantische Befrachtung.⁶⁰

Durch diese dem Leser auffallende fiktionalisierte Gestaltung des Heringsmotivs wird ein weiterer problematischer Punkt des Textes deutlich. Dieses illustriert die von Sebald thematisierte, verfälschende Repräsentation der Geschichte durch Kunst. In diesem kurzen Abschnitt vollzieht der Text, was Historienmalern oder auch textuellen Beschreibungen zum Vorwurf gemacht wird: er fiktionalisiert. Das führt nun aber, ob gewollt oder nicht, in gefährliches Fahrwasser. Wenn nämlich, könnte man argumentieren, die Leidensgeschichte des Herings so deutlich fiktionalisiert worden ist, kann dann nicht auch diejenige der jüdischen Opfer nationalsozialistischer Morde durch die historiographische Repräsentation verfälscht sein? Man sieht, diese hochgradig fragwürdige Analogie führt auch auf anderen Ebenen zu enormen Problemen und wäre besser unterlassen worden. Dadurch dass Sebald aber wenigstens den Schrecken von Bergen-Belsen "nur" durch die doppelseitige Photographie darstellt und damit dieses grässliche Kapitel menschlicher Zerstörungsgeschichte nicht weiter öffnet, wird Schlimmeres verhindert. Diese Ausführungen sollen nicht auf übertriebene Art und Weise den Text kritisieren, sondern lediglich auf die Probleme, die mit dieser Repräsentation von Geschichte verbunden sind, hinweisen.

Dieser Welt voller Zerstörung und allgemeiner Vernichtung stellt Sebald jedoch einen möglicherweise positiven Lichtblick gegenüber. So eröffnet Sebalds exzessiver Umgang mit Intertexten noch eine weitere Bedeutungsebene, die intertextuellen Spurensuchern nicht entgeht. Sebald rekurriert mehrmals in *Die Ringe des Saturn* auf die bekannte Fiktion von Borges "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"⁶¹. Ohne diesen Klassiker moderner Literatur hier erschöpfend untersuchen zu wollen, muss angemerkt werden, dass es in diesem Prätext darum geht, eine Welt fiktional zu erschaffen, die losgelöst von der Realität lediglich in der Fiktion besteht und diese zu ersetzen droht. John Beck weist extensiv auf diese intertextuelle Referenz hin und zieht daraus Schlüsse für Sebalds Texte:

This story ["Tlön, Uqbar, Orbis Tertium"] concerns the production of the entirely fictitious world of Tlön by experts in every field, an 'orderly planet' [...] that makes so much sense on paper that humanity, enchanted by its rigour, is willing to forget that Tlön is made up and substitutes the horrors of real uncertainty with the coherence of the imagined. Eventually, we are told, the world 'will be Tlön.'⁶²

⁶⁰ Öhlschläger, *Beschädigtes Leben* 186-7.

⁶¹ Jorge Luis Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," *Fiktionen: Erzählungen*, ed. Gisbert Haefs, Fritz Arnold, trans Karl August Horst, Wolfgang Luchting and Gisbert Haefs, Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2003.

⁶² Beck 80.

Durch diese intertextuelle Spur ist sicherlich erneut das Verhältnis von Leben und Fiktion um eine Nuance erweitert, jedoch deshalb den Text Sebalds als eine Fiktion sehen zu wollen, die ihre Parallelwelt erschafft, geht einen Schritt zu weit. Denn was Sebald tut, ist garantiert nicht mit geordnetem enzyklopädischem Eifer einen fiktionalen Weltentwurf zu erschreiben; das wird bereits deutlich, wenn man sich diese angesammelte Zerstörungshistorie vergegenwärtigt; man hat eher den Eindruck, er wolle die Auflösung und Selbstzerstörung dieser Welt dokumentieren. Auch muss der mögliche Ausweg aus dieser apokalyptischen Welt durch die Literatur in einem kritischen Licht betrachtet werden. Denn was Sebald intertextuell an fiktionalisierten Verarbeitungen der Geschichte in *Die Ringe des Saturn* versammelt, man denke beispielsweise an Joseph Conrad, scheint auch keine Alternative zu bieten. Ebenso ist fraglich, ob Sebald dadurch die Fiktionalität seiner Version von Southwold markieren wollte, wie Beck dies weiterhin annimmt: “If Southwold represents a simulacrum of pre-war England and is, like Tlön, a kind of orderly refuge from the disorder of historical contingency, *The Rings of Saturn* might be seen likewise as an uncanny representation of the ‘real’ reconfigured as the orderly labyrinth devised and deciphered by man.”⁶³ Beck kommt zu dem dennoch überzeugenden Schluss, dass Sebalds *Ringe des Saturn* eine Art Metakommentar zur Repräsentation von Geschichte darstellen:

Indeed, like Borges’ tale, *The Rings of Saturn* is a mode of metacommentary that produces order with a view to dismantling it from the inside. The text, so sensitive to processes of decomposition, piles up the sediment of history not in order to fill sandbags against the tide, but so that it can be scrutinised for signs of the processes that made it.⁶⁴

Dieser Kommentar zur Prozesshaftigkeit der Repräsentation der Vergangenheit wird durch den markierten Intertext jedoch nur angedeutet, nicht ausgeführt oder metatextuell erörtert.

Der Aspekt historiographischer Repräsentation kann, so zeigt Albes, um eine positive Konnotation erweitert werden. Anhand der Arbeit Alec Garrands in *Die Ringe des Saturn*, die beharrlich den Tempel von Jerusalem mit Streichhölzern nachzubauen versucht,⁶⁵ sieht Albes Erlösungshoffnung und Wiederholungsdrang verwirklicht, die für sie zentrale Merkmale der Sebaldschen Textkonstruktion bilden:

Die unermüdliche Arbeit des Tempelbauers, der sich nicht scheut, mitunter “das, was [er] für bereits vollendet gehalten hat, wieder einzureißen und von neuem anzufangen”, fungiert unübersehbar auch als Chiffre für die Lese- und Schreibarbeit des Sebaldschen Erzählers, die qua Wiederholung eine fundamentale Leere, ein fehlendes Erstes, das, wovon kein Mensch wissen kann, wie es war, durch immer neue Geschichten verstellt und zugleich sichtbar macht.

⁶³ Beck 81.

⁶⁴ Beck 81.

⁶⁵ Vgl. *Ringe* 286.

In einer solchen Rekonstruktionsarbeit, die im Bewußtsein einer nie zu erreichenden historischen Wahrheit und unter ständiger Beobachtung ihrer eigenen Mechanismen unermüdlich fortgeführt wird, hat die in den *Ringen des Saturn* immer wieder geäußerte Erlösungshoffnung augenscheinlich ihren Ort.⁶⁶

Die Rekonstruktion von etwas, das der gegenwärtige Mensch nicht erfahren kann, da er nicht selbst bei einem Ereignis dabei war, verbindet den Erzähler mit dem Tempelbauer. Die ewige Prozesshaftigkeit steht damit dominanter im Mittelpunkt des Interesses als das zu erzielende Ergebnis, das immer nur eine mögliche Version, nie die Sache an sich nachkonstruieren kann.

So ist es Sebald möglich, in seiner Textur der *Ringe des Saturn* die Prozesse und Motivstränge und damit die "Gemachtheit" des Textes mehr in den Vordergrund zu rücken als die zu erzählenden einzelnen Ereignisse. Das Motiv der Seidenverarbeitung kann dabei nicht nur als eine weitere Variation Sebalds zum Thema der industriellen Ausbeutung und Zerstörung verstanden werden, sondern steht auch für seine Art, immer wieder verschiedene Motivstränge im Text, wie die Weber, zu neuen Mustern zu verschlingen. So urteilt auch Catling in dem Aufsatz "W.G. Sebald's Landscapes of Memory"⁶⁷ über Sebalds artifiziellen Text:

As so often in Sebalds fiction, the echoes and coincidences weave a varied, densely textured web, a kind of labyrinth always ready to ensnare the reader (and perhaps the narrator) in its spellbinding array of images and reflections, resonances and paradoxes, the shimmering interplay of memory, dream and reality encountered in and through the narrator's peregrinations.⁶⁸

Sebalds bereits beschriebene Beschäftigung mit der Zerstörung und Auslöschung spiegelt sich auch in dessen Betrachtungen von Gräbern und ähnlichen Denkmälern Verstorbener wider. So berichtet der Autor von einem früheren Ausflug zum Grab seines Namenspatrons, des Heiligen Sebald, in Nürnberg. Auch dieser Namenspatron teilt Sebalds Vorliebe fürs Reisen, wie die Anekdote nahe legt:

Siehe, so wird berichtet, habe er zu seiner Braut gesagt, heute sind unsere Leiber geschmückt und morgen sind sie eine Speiße der Würmer. Vor dem Morgengrauen noch ergriff er die Flucht, wallfahrte hinab nach Italien und lebte dort so lange in der Zurückgezogenheit, bis er in sich die Kraft wachsen spürte, Wunder zu wirken.⁶⁹

Der im frühen 16. Jahrhundert gefertigte Messingschrein wird nicht nur als Photographie dem Leser gezeigt, sondern auch wortreich beschrieben und erklärt. Das beinahe fünf Meter hohe Monument ist derart überladen, dass es den gesamten heilsgeschichtlichen

⁶⁶ Albes 303.

⁶⁷ Jo Catling, "Gratwanderungen bis an den Rand der Natur: W.G. Sebald's Landscapes of Memory," *The Anatomist of Melancholy: Essays in Memory of W.G. Sebald*, ed. Rüdiger Görner, München: Iudicium, 19-50.

⁶⁸ Catling 46.

⁶⁹ *Ringe* 106-7.

Kosmos abzubilden versucht. Sobalds Beschreibung ist, wie Kastura herausarbeitet, dem Faltblatt für Kunsttouristen entnommen:

Aus dieser intertextuell unmarkierten Spur lässt sich nun der Schluß ziehen, daß Sebald die Zeugnisse seiner Reise, in diesem Fall ein Faltblatt für Kunsttouristen, teilweise bruchlos in seinen Text übernimmt. Auf den naheliegenden Vergleich mit einem Geisteswissenschaftler, der seine Primärquellen heranzieht wie ein Reiseschriftsteller seine gesammelten Materialien, braucht wohl kaum hingewiesen werden.⁷⁰

Sebalds intertextueller Bezugsreichtum bezieht sich eben nicht nur auf fiktionale, sondern auch faktuale Texte, wie dieses Beispiel seiner Vorgehensweise illustriert. Kastura sieht in dem Schrein die Textur von Sebalds *Die Ringe des Saturn* und dessen Erzählstoffe verwirklicht:

Stützbeine in Form von Schnecken und Delphinen repräsentieren die Erzählungen vom Raubbau an der Natur (Seidenwurm, Hering etc.). Die von Fabelwesen bedrängten Kardinalstugenden Klugheit, Mäßigkeit, Gerechtigkeit und Tapferkeit an der Basis des Grabmals könnten das wissenschaftliche Ethos, mit dem Sebald seine Recherchen betreibt und fiktionalisiert, symbolisieren – aber auch den immer wieder thematisierten Sündenfall einer rein zweckrational orientierten Vernunft. Die darüber befindlichen Figuren aus der Sagenwelt (Nimrod, Herkules, Simson, Apollo) nebst Darstellungen von Wundern stehen für die phantastischen, “übernatürlichen” Träume, die Sebalds Trauerarbeit wiederholt unterbrechen bzw. ergänzen. Dann kommen die Apostel stellvertretend für die exemplarischen Einzelgängerbiographien, ebenfalls eine Stringenz in Sebalds Prosa. Jerusalem schließlich als Überdachung und heilsgeschichtlicher Überbau repräsentiert das Motiv der Wallfahrt und damit Sebalds Suche nach dem Metaphysischen [...].⁷¹

Das titelgebende Motiv der Wallfahrt kann sicher gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Insoweit kann Kastura gefolgt werden. Fraglich bleibt jedoch, ob das Grabmal nicht noch einen ganz anderen Sinn verfolgt. Denkt man an die Namensgleichheit, die den Autor mit dem Heiligen verbindet, ebenso wie dessen wallfahrerische Reise, die ihn in diesem Motiv auch Sebalds Text verbindet, der seine Reise durch Suffolk wiederum als strukturgebendes Gerüst der *Ringe des Saturn* verwendet, kommt dem Leser noch ein anderer Verdacht. Es scheint, als habe sich Sebald im übertragenen Sinne sein eigenes Grabmal geschrieben, seinen autobiographischen Text als wallfahrerische Suche nach sich selbst verfasst. Mit den autobiographischen Reisebeschreibungen und Reflexionen sich selbst ein Epitaph erschrieben, und (im Sinne der de Mansas Ausführungen zur Prosopopeia) der Stimme auch jenseits des Grabes eine Figuration verliehen. Dabei schließt er nicht nur sich, sondern auch gleichzeitig andere Einzelgänger und Denker mit ein, die er durch die immer wieder fiktionalisierte Transmigration der Ich-Erzählerstimme in seinem Text auferstehen lässt. Das Ich geht in den anderen Leben auf und spielt sein Spiel von Figuration und Defiguration im Bewusstsein postmoderner Theoriebildung. Will man noch einen Schritt weitergehen, könnte man behaupten, die

⁷⁰ Kastura 213.

⁷¹ Kastura 216.

enorme Ansammlung von Textfragmenten und Motiven, die das Sebaldsche Ich als Textzentrum umkreisen, gleichen den Partikeln der Ringe des Saturn; das Zentrum, das autobiographische Ich, bleibt jedoch unheimlich absent, in größten Teilen eine Leerstelle.

Versucht man nun, die *Ringe des Saturn* anhand des oben erarbeiteten Schemas einzuordnen, wird man nicht umhin kommen, die extreme Streubreite intertextueller Referenzen, sowohl zu faktualen als auch zu fiktionalen Texten (beispielsweise Conrads *Heart of Darkness*), zu bemerken, die über die Elemente der außertextuellen Realität der Reisebeschreibung eindeutig überwiegen. Diese dienen Sebald, wie bereits dargestellt worden ist, lediglich als Ausgangspunkt seiner kulturpessimistischen Reflexionen und Assoziationsketten. Zumeist sind die Intertexte deutlich markiert durch den Kontext, in dem sie stehen, oder bei wörtlichen Zitaten durch Kursivdruck. Sebald geht es weniger darum, die Einzelheiten und Erlebnisse seiner Reise minutiös zu erzählen, sondern erstellt in seinen Reflexionen vielmehr die Prozesse und Probleme historiographischer Repräsentation an sich in den Vordergrund. Auch Kasturas Fazit zu Sebalds Umgang mit unterschiedlichsten Bezügen lautet:

Fest steht, daß die Fotografien, Gemäldereproduktionen, Faksimileabzüge, Landkarten u.v.m. weit mehr als Illustrationen oder "Dokumente" der Beglaubigung sind, sondern Ausdruck eines erweiterten Textbegriffs: als eigenständige Bildgeschichten, die das Geschriebene nicht nur ergänzen, sondern interpretieren. Es ist, als ob Sebald den Dingen lange, von einem monströsen Wissen belastete Blicke schenkt. Wie ein der Zeit enthobener Archäologe zieht er auf der Bahn des melancholischen Saturn seine Kreise [...]. Da ist man schnell mit der Platitude des "fotografischen" Erzählens bei der Hand – auf Sebald trifft es zu, und zwar in einem virtuosen und originären Sinne.⁷²

Sebalds intermediale Schreibweise, die den Text ständig mit Reproduktionen von Dokumenten, Zeitungsausschnitten, Gemälden oder Photographien durchsetzt und intertextuelle Bezüge zum Strukturprinzip erhebt, stellt damit ein kulturgeschichtliches Panorama her, das die Grenzen der Zeit überwindet. So beurteilt auch Sven Meyer Sebalds Verfahren als eine Überwindung der Zeitlichkeit:

Eines [der] Verfahren zur Fiktionalisierung von Texten, das dem literarischen (Kunst-)Werk Gültigkeit auch jenseits seiner eigenen Zeit verschaffen soll, indem es einem Gedächtnis zuarbeitet, ist der Einsatz von Zitaten. Sie verzahnen vergangene und Jetzt-Zeit [...]. Durch intertextuelle Verfahren und Verweise auf andere Werke der Literatur, wird das Ahistorische überwunden, dem weiteren Verstreichen der Zeit Einhalt geboten, die vergangene Zeit zurückgeholt ins Jetzt.⁷³

Sebalds verknüpft jedoch in seinen Texten auch, besonders in *Die Ringe des Saturn* – das dürfte deutlich geworden sein – Autobiographisches und Biographisches mit einem

⁷² Kastura 216.

⁷³ Sven Meyer, "Fragmente zu Mementos: Imaginierte Konjekturen bei W.G. Sebald," *Text und Kritik* 148 (April 2003): 75-81, 76.

historischen Kontext. Ruth Klüger, selbst eine bekannte Germanistin und Autobiographin,⁷⁴ fasst Sebalds Vorgehensweise im Zusammenhang mit *Logis in einem Landhaus* treffend zusammen:

Sebald verbindet unbekümmert Leben und Werk, denn das eine ist ihm Ausdruck des anderen. Nur weiß er auch das Leben paradigmatisch zu gestalten, so dass es den historischen Kontext zum Werk abgibt. Genau dieses Prinzip überträgt er auf sein eigenes literarisches Werk: Da erzählt er Biographien, die teils authentisch, teils erfunden sind, und bringt sich selber mit ein. Das Werk ist sozusagen ein holistisches Unternehmen, in dem die Entwicklung Europas eingefangen wird in die Geschichte seiner verschiedenen Epochen und diese in die Biographie des Einzelnen, die sich ihrerseits wiederum ausweitet in die Geschichte Europas.⁷⁵

Im Hinblick auf *Die Ringe des Saturn* möchte man noch ergänzen: die Geschichte Europas, Afrikas und Asiens. Aber ansonsten können Ruth Klügers klare und überzeugende Ausführungen zum Verhältnis des Einzelnen zur Geschichte bei Sebald nur unterstrichen werden.

Die Zeitebenen sind verzahnt und gehen oftmals unvermittelt ineinander über. Besonders durch die unzähligen Abweichungen und Reflexionen spielt sich die Erzählung in erster Linie auf der diegetischen Ebene der Rekonstruktion, nicht so sehr auf der der zu erzählenden Ereignisse ab. Die vielen Rekurse und Bezüge intratextueller Art, das immer erneute Aufgreifen der Leitmotive führt, wie bereits gesagt, zu einer gewissen Zirkularität, die von Zilcosky bereits als eine Art Wiederholungszwang freudianischen Ausmaßes gedeutet worden ist.⁷⁶ Auch Albes stellt die Wiederkehr nicht nur einzelner Motive fest. Sie zeichnet die Struktur der Wanderungsebene mit ihren einzelnen Stationen nach,⁷⁷ um dann eine Zirkularität dieser Wallfahrt festzustellen:

Unschwer ist zu erkennen, dass die Wanderung eine raumzeitliche Zirkelstruktur aufweist, denn sie beginnt mit der Ankunft des Erzählers aus Norwich und endet mit seiner unmittelbar bevorstehenden Rückkehr dorthin, und zwar jeweils an einem Spätnachmittag. Die Erzählung verfährt insofern diskontinuierlich, als sie in einer Reihe von Exkursen nicht nur die Geschichte der unterwegs besichtigten Orte referiert, sondern zum Beispiel auch frühere Reiseerlebnisse des Erzählers in aller Ausführlichkeit nachträgt. Was dabei entsteht ist ein Sammelsurium disparater historischer und autobiographischer Fragmente, die keiner raumzeitlichen Ordnung mehr gehorchen, sondern sich als gegeneinander austauschbare Allegorien einer universalen Verfallsgeschichte erweisen.⁷⁸

⁷⁴ Ihre überzeugende und anrührende Holocaust-Autobiographie *Weiter Leben* ist nicht nur im deutschsprachigen Raum bekannt, sondern wird auch in den USA rege rezipiert.

⁷⁵ Ruth Klüger, "Wanderer zwischen falschen Leben: Über W.G. Sebald." *Text + Kritik* 158 (April 2003): 95-102, here 99.

⁷⁶ Vgl. z.B. John Zilcosky, der auf diesem freudianischen Erklärungsmodell die Texte Sebalds, besonders aber *Schwindel. Gefühle* untersucht (John Zilcosky, "Sebald's Uncanny Travels: The Impossibility of Getting Lost," *W.G. Sebald: A Critical Companion*, ed. J.J. Long, Anne Whitehead, Edinburgh: Edinburgh UP, 2004, 102-120).

⁷⁷ Vgl. Albes 287-8.

⁷⁸ Albes 288.

Durch die assoziative Erzählung des Wanderers werden Orte mit allen möglichen Ereignissen, Zeiten oder anderen Orten verknüpft und damit wird eine raumzeitliche Ordnung durchbrochen. Albes stellt darüber hinaus noch bemerkenswerte Strukturelemente des Textes fest, die seine Artifizialität klar in den Vordergrund rücken:

Das diskontinuierliche Erzählverfahren bewirkt eine permanente Umsortierung der Hierarchie von Schauplätzen und Ereignissen. So rücken die vom Erzähler aufgesuchten Orte in Suffolk zwar wiederholt ins Zentrum des Erzählerinteresses, werden aber im Verlauf der Diskurse ebenso oft wieder an den Rand gedrängt. Bemerkenswert ist, daß sich das Erzählen ausgerechnet in den beiden mittleren Kapiteln V und VI am weitesten vom vordergründig zentralen Schauplatz Suffolk entfernt, indem es die äußerste Peripherie in Gestalt der Länder Kongo und China ins Zentrum holt.⁷⁹

Diese Vertauschung von Peripherie und Zentrum vollzieht der Text auf struktureller Ebene. Die Zeitstruktur, die in ihren Grundzügen zwar eigentlich durch die Wanderung vorgegeben ist, wird, wie bereits gezeigt worden ist, zerstückelt durch Einschübe und zirkulär durch sich ständig variierende Leitthemen, die regelmäßig wiederkehren.

Historical Time for Sebald is not the narrative of progressive, linear unfolding associated with Enlightenment conceptions of history, including literary modes of representation – the novel, biography, or autobiography – that rely upon the teleological structure of a unified, unidirectional time, but is a tidal, temporal ingress and egress. Late twentieth-century cultural collapse is not, then, the end-time of an apocalyptic reading of linear history but a phase of decay that repeats and monstrously mirrors other such phases.⁸⁰

Eine teleologische Geschichte der Gesellschaft und des Einzelnen ist nicht möglich, nur ein Spiegelbild des Untergangs. Einem der Hauptthemen, der Verfälschung der Realität durch repräsentierende Kunst, wird damit Rechnung getragen. Durch die Versuche des Ich, durch die immer neue Verknüpfung einzelner Motive eine Art erklärenden Zusammenhang zu erschaffen, der gegen die Kontingenz der Zerstörung ankämpft, wird lediglich eine Zirkularität und Selbstreflexivität erzielt, die stets auf sich selbst verweist, keinen Ausweg schafft. Geschichte wird nicht als Fortschrittsgeschichte präsentiert, sondern als Verfallsprozess, der sich wie eine Spirale dem Untergang entgegenschraubt.

Die Textgestalt ist geprägt von unzähligen intertextuellen Verweisen, biographischen Einschüben, Reisebeschreibungen etc. und bekommt durch die vielfach in Rezensionen bemerkte „altertümliche“ Sprache eine besonders artifizuell anmutende Form.

Das Verhältnis der *Ringe des Saturn* zur Historiographie ist hinreichend erläutert worden. Die Problematisierung der historiographischen Vorgehensweise ist in diesem Kapitel bereits deutlich geworden, ebenso wie die vorgenommenen Fiktionalisierungen (man denke an die sprechenden Namen in der Geschichte des Herings). Auch die eigene Vorgehensweise Sebalds ist dadurch implizit in ihren Verfahren betroffen.

⁷⁹ Albes 289.

⁸⁰ Beck 82.

Dieses Oszillieren zwischen primärer Geschehensillusion (den Reiseeindrücken) und sekundärer Erzählillusion (besonders durch die extensiven Abweichungen und Reflexionen gekennzeichnet) gibt dem Text sein unverwechselbares Erscheinungsbild. Gerade die unmarkierten, schleichenden Übergänge bilden den Reiz dieser autobiographisch verankerten Erzählung. Dennoch wird durch diese illusionsdurchbrechenden Einschübe die zu erzählende Geschichte der Wanderung in Suffolk entwertet und in den Hintergrund gedrängt. Demzufolge können Sebalds *Ringe des Saturn* eindeutig als meta-autobiographischer Text bezeichnet werden.

XI. Carolyn Steedmans problematische Situierung im zentralen Diskurs

Im folgenden Kapitel soll ein Text einer Frau untersucht werden, die sich nicht durch fiktionale Texte, sondern durch ihre wissenschaftlichen Veröffentlichungen als Professorin für Geschichte in Warwick einen Namen gemacht hat. Carolyn Steedman (geb. 1947) hat vor allem aus feministischer Sicht von der Forschung eher vernachlässigte Bereiche erforscht, wie beispielsweise *Childhood, Culture and Class in Britain: Margaret McMillan (1860-1931)* (1990), *Strange Dislocations: Childhood and the Idea of Human Interiority* (1994) oder das 1983 mit dem Fawcett Society Book Award ausgezeichnete *The Tidy House* (1983). Darüber hinaus hat sie auch den Versuch unternommen, im Lichte zeitgenössischer Theoriebildung ihre eigene Kindheit textuell zu fassen in dem 1986 erstmals erschienenen *Landscape for a Good Woman*.

Carolyn Steedmans *Landscape for a Good Woman* kann als ein bemerkenswertes Beispiel betrachtet werden, in welchem unterschiedliche Textformen verbunden werden, um eigene autobiographische Erfahrungen zu verorten.¹ Im Mittelpunkt des Interesses stehen die Geschichte der Mutter und das Verhältnis der beiden Frauen zueinander. Es handelt sich folglich um eine weibliche *relational autobiography*. Eakin führt hierzu aus:

If any text deserves to be identified as an “autogynography,” surely this one does, yet, instructively, it defies narrowly conceived expectations of the gendered text, transgressing the familiar polarities: *Landscape* is female and relational, yet also individualist and narrative in conception. [...] Steedman conceives of identity as relational, and the autobiography she writes is relational as well, for she believes that her mother’s self and story provide the key to her own.²

Dass es sich bei Steedmans *Landscape for a Good Woman* nicht um eine Autobiographie handelt, die sich an das typische biographische Schema anlehnt, wird bereits auf den ersten Seiten erkenntlich: So beginnt der Text nicht chronologisch mit der eigenen Geburt oder Kindheit, sondern mit einem Tod, wie das Kapitel “Death of a Good Woman” anzeigt, um mit der Kindheit zu enden im Kapitel “Childhood for a Good Woman.” Um wessen Ableben es sich handelt, wird erst nach einem langen und Abschnitt erkennbar: Es wird der Tod der eigenen Mutter beschrieben. Doch es wird nicht nur das Verschwinden einer der Hauptfiguren in diesen exponierten Passagen

¹ Umso erstaunlicher ist es daher, dass dieser Text in der Forschung kaum Beachtung gefunden hat, obwohl die Welle wissenschaftlicher Veröffentlichungen zu weiblicher Autobiographik in den letzten Jahrzehnten ansonsten nicht zu unterschätzen ist. Ein Grund mag darin bestehen, dass Steedman sich in ihrem Text der eigenen Vergangenheit derart theoriebewusst annähert, dass sie weitere Untersuchungen überflüssig zu machen scheint. Dass das ganz und gar nicht der Fall ist, soll im folgenden Kapitel gezeigt werden.

² Eakin, “Relational Selves” 68.

eingeführt, überdies erfolgt bereits in den ersten Zeilen des Textes eine gewisse Zurücksetzung der eigenen Person und des persönlichen Zeugnisses: "She died like this. I didn't witness it. My niece told me this."³

In diesen ersten Sätzen tritt bereits eine gewisse Spaltung zwischen der Autobiographin und deren Mutter zu Tage, welche sich als Unterton durch den gesamten Text zieht. Ähnliches klingt auch in den folgenden Feststellungen an:

We'd known all our childhood that she was a good mother: she'd told us so: we'd never gone hungry; she went out to work for us; we had warm beds to lie in at night. She had conducted a small and ineffective war against the body's fate by eating brown bread, by not drinking, by giving up years ago. To have cancer was the final unfairness in a life measured out by it. She'd been good; it hadn't worked.⁴

Die Versorgung der Kinder spielt für die Mutter in der Bewertung ihrer Mutterschaft die entscheidende Rolle, emotionale Fürsorge wird hierbei generell ausgeblendet. Auch die Tatsache, dass die Mutter arbeiten geht, um die Kinder ernähren zu können, verweist bereits auf eines der Leitmotive, die Steedman in ihrer Autobiographie untersucht: die Rolle der Frauen in der englischen Arbeiterklasse und die damit verbundenen Ungerechtigkeiten des Lebens, welche die Mutter stetig empfindet, die fortwährend das Gefühl plagt, das Schicksal habe sie nicht fair behandelt.

Nicht zuletzt der Tod dieser Arbeiterklasse-Frau unterscheidet sich vom Tod einer Angehörigen der Oberschicht, wodurch ihr Leben sogar noch durch die finale Ungleichheit beschlossen wird. Um dies zu belegen, montiert Steedman eine Passage aus einem Text Simone de Beauvoirs⁵ ein, in welchem diese das Ableben ihrer eigenen Mutter beschreibt:

Simone de Beauvoir wrote of her mother's death, said that in spite of the pain it was an easy one: an upper-class death. Outside, for the poor, dying is a different matter.

And then in the public wards when the last hour is coming near, they put a screen round a dying man's bed: he has seen this screen round other beds that were empty the next day: he knows. I pictured Maman, blinded for hours by the black sun that no one can look at directly: the horror of her staring eyes with their dilated pupils.

Like this: she flung up her left arm over her head, pulled her knees up, looked out with an extraordinary surprise. She lived alone, she died alone: a working-class life, a working-class death.⁶

Die Differenz zwischen den verschiedenen Gesellschaftsschichten und die daraus resultierenden Ungleichheiten der beiden Lebensweisen sind jedoch nicht die einzigen Aussagen, die durch diesen intertextuellen Bezug getroffen werden. Unschwer stellt sich Steedman bereits an dieser frühen Stelle ihrer Autobiographie in die Tradition der

³ Carolyn Steedman, *Landscape for a Good Woman*, London: Virago Press, 2003, 1.

⁴ *Landscape* 1.

⁵ Sie zitiert nach eigenen Angaben aus Simone de Beauvoirs *A Very Easy Death* (1964), 83.

⁶ *Landscape* 2.

großen feministischen Autobiographin Simone de Beauvoir und deutet eine gewisse meta-autobiographische Reflexion des eigenen Textes an.

In einem ersten Teil, der mit "Stories" überschrieben ist, wird dessen Intention folgendermaßen zusammengefasst:

This book is about lives out on the borderlands, lives for which the central interpretative devices of the culture don't quite work. It has a childhood at its centre – my childhood, a personal past – and it is about the disruption of that fifties childhood by the one my mother had lived out before me, and the stories she told about it. Now, the narrative of both these childhoods can be elaborated by the marginal and secret stories that other working-class girls and women from the recent historical past have to tell.⁷

Worum es Steedman geht, ist zwar auf der einen Seite, die eigene Kindheit in ihrer Marginalität und dem Grenzgängertum zu ergründen, sie unternimmt aber auf der anderen Seite den Versuch, auch diejenige der Mutter und anderer Frauen in einer ähnlichen Situation einfließen zu lassen, um neue Beschreibungsmuster für deren Biographien zu entwickeln, die ansonsten in der Forschung und wohl auch in der Literatur zu kurz gekommen sind. Es geht nicht in erster Linie um eine Rekonstruktion bestimmter Ereignisse im Leben Steedmans, sondern um die Untersuchung beschreibender Interpretationen, die sowohl im Sinne wissenschaftlicher Diskurse wie beispielsweise der Psychologie, der Psychoanalyse, der Soziologie und Historiographie, aber auch im literarischen Umfeld der Autobiographie oder Fiktion geleistet werden. So fährt sie fort:

This book, then, is about interpretations, about the places where we rework what has already happened to give current events meaning. It is about the stories we make for ourselves, and the social specificity of our understanding of those stories. The childhood dreams recounted in this book, the fantasies, the particular and remembered events of a South London fifties childhood do not, by themselves, constitute its point. We all return to memories and dreams like this, again and again; the story we all tell of our own life is reshaped around them. But the point doesn't lie there, back in the past, back in the lost time at which they happened; the point lies in interpretation. The past is re-used through the agency of social information, and that interpretation of it can only be made with what people know of a social world and their place within it.⁸

Die Interpretation der Ereignisse aus der Perspektive der Gegenwart steht im Mittelpunkt des Interesses von Steedmans Autobiographie, viel weniger eine chronologische Erzählung erinnelter Kindheitserinnerungen. Hierdurch wird bereits an dieser frühen Stelle des Textes die Gegenwartsorientiertheit von *Landscape for a Good Woman* markiert sowie das *foregrounding* der Prozesse der Bedeutungszuschreibung der eigenen Vergangenheit. Durch die Bloßlegung dieser Sinnzuschreibungsprozesse, welche durch verschiedenste Diskurse auf unterschiedlichste Weise oft versteckt, manchmal aber auch offen funktionalisiert werden, versucht Steedman, einen eigenen Diskurs der

⁷ *Landscape* 5.

⁸ *Landscape* 5.

Lebensbeschreibung zu erschaffen; dieser soll nicht allein für ihr Leben, sondern vielmehr auch als Vorlage für andere weibliche *working-class*-Kindheiten funktionieren, ohne auf verallgemeinernde Glorifizierungen oder Stereotypen zurückzugreifen. "It is a proposition of this book that the specificity of place and politics has to be reckoned with in making an account of anybody's life, and use of their own past."⁹ Die Einzigartigkeit der Umstände in Steedmans eigenem Leben soll nicht untergehen in ihrer soziologischen Erörterung verschiedener Arbeiterklasse-Kindheiten. So grenzt sie in wenigen Sätzen auch das Verhältnis zu ihrer Mutter von anderen, ikonographischen Darstellungen berufstätiger Mütter ab:

My mother was a single parent for most of her adulthood, who had children, but who also, in a very particular way, didn't want them. She was a woman who finds no place in the iconography of working-class motherhood that Jeremy Seabrook presents in *Working-Class Childhood*, and who is not to be found in Richard Hoggart's landscape. She ran a working-class household far away from the traditional communities of class, in exile and isolation, and in which a man was not a master, nor even there very much. Surrounded as a child by the articulated politics of class-consciousness, she became a working-class Conservative, the only political form that allowed her to reveal the politics of envy.¹⁰

Die analytische Darstellung der eigenen Kindheit wird vor der Folie markiert zitierter soziologischer Prätexte, welche zur Problematik von Arbeiterklasse-Kindheiten Stellung nehmen, im Text realisiert. Dadurch setzt sich Steedman wie in einer wissenschaftlichen Arbeit damit auseinander. Sie stellt jedoch fest, dass diese soziologischen Prätexte aufgrund ihrer verallgemeinernden Unschärfe auf ihre persönliche Vergangenheit nur schwer anwendbar sind und deswegen verworfen werden müssen. Das Projekt Steedmans versucht, auch Widersprüchlichkeiten aufzuarbeiten wie beispielsweise die konservative politische Einstellung der Mutter sowie den zentralen Fragen nach *class* und *gender* unter den spezifischen historischen Voraussetzungen gerecht zu werden. In diesem Zusammenhang sollen darüber hinaus die Tauglichkeit bestimmter feministischer Theoriebildung für die Untersuchung des eigenen Lebens auf den Prüfstand gestellt werden:

So the usefulness of the biographical and autobiographical core of the book lies in the challenge it may offer to much of our conventional understanding of childhood, working-class childhood, and little-girlhood. In particular it challenges the tradition of cultural criticism in this country, which has celebrated a kind of psychological simplicity in the lives lived out in Hoggart's endless streets of little houses. It can help reverse a central question within feminism and psychoanalysis, about the reproduction of the desire to mother in little girls, and replace it with a consideration of women who, by refusing to mother, have refused to reproduce themselves or the circumstances of their exile. The personal past that this book deals with can also serve to raise the question of

⁹ *Landscape* 6.

¹⁰ *Landscape* 6-7.

what happens to theories of patriarchy in households where a father's position is not confirmed by the social world outside the front door.¹¹

Biographische Passagen über das Leben von Steedmans Mutter oder auch die autobiographischen ihres eigenen Lebens werden stets verknüpft mit der diskursiven Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Theoriebildung, die dem Leben und der Kindheit sowohl über die Geschlechterdifferenz als auch über die Klassenzugehörigkeit einen Sinn und damit eine bestimmte Bedeutung zuschreiben. Insofern koexistieren die autobiographischen Ausführungen synergetisch mit der hochgradig intertextuellen Bestimmung der eigenen Position im Diskurs der Zeit.

Die Suche nach der verlorenen Zeit und Vergangenheit sowie die dabei involvierten Rekonstruktionsprozesse werden in *Landscape for a Good Woman* stets problematisiert und in ihrer Prozesshaftigkeit vorgeführt. Die Tatsache, dass Vergangenheit lediglich als eine Konstruktion zugänglich gemacht werden kann, die durch verschiedene Revisionen stets der Veränderung durch unterschiedliche Interpretationen und Bedeutungszuschreibungen unterworfen ist, wird bereits früh im Text hervorgehoben:

This is not to say that this book involves a search for a past, or for what really happened. It is about how people use the past to tell the stories of their life. So the evidence presented here is of a different order from the biographical; it is about the experience of my own childhood, and the way in which my mother re-asserted, reversed and restructured her own within mine.¹²

Für Steedman, die selbst auch Geschichte studiert hatte und als Professorin an einem historischen Institut arbeitet, ist wohl speziell die Frage nach der Zuverlässigkeit von Dokumenten und anderen historischen Spuren, auf welche sich sowohl Historiker als auch Historiographen und damit in gewissem Sinne auch Autobiographen bei ihren Recherchen stützen, essentiell. Die Annahmen, mit welchen Steedman ihre eigene Position in der Gesellschaft in ihren Kindheitstagen bestimmt hatte, stellen sich nach und nach als falsch heraus.

Later, in 1977, after my father's death, we found out that they were never married, that we were illegitimate. In 1934 my father left his wife and two-year-old daughter in the North, and came to London. He and my mother had been together for at least ten years when I was born, and we think now that I was her hostage to fortune, the factor that might persuade him to get divorced and marry her. But the ploy failed.¹³

Die Tatsache, dass die Eltern unverheiratet waren, wirft rückblickend ein neues Bild auf ihre Kindheit. Auch das Faktum, dass der eigenen Existenz durch die Mutter eine bestimmte Bedeutung zugeschrieben worden war – nämlich die der sozialen Absicherung und der Bindung des Kindsvaters – und dass diese Zielsetzung enttäuscht

¹¹ *Landscape* 7.

¹² *Landscape* 8.

¹³ *Landscape* 39.

worden ist, wird in mehreren Passagen aufgegriffen, ebenso wie die mangelnde emotionale Bindung der Mutter zu den Kindern, die diese als Fehlschläge betrachtet.

Die bedeutende Rolle von Dokumenten für diese Autobiographie wird auch an anderer Stelle thematisiert. Im Zuge der Feststellung der eigenen Illegitimität wird Steedman auch der Tatsache gewahr, dass die Geburtsurkunden der Kinder manipuliert worden sind: "We have proper birth certificates, because my mother must have told a simple lie to the registrar, a discovery about the verisimilitude of documents that worries me a lot as a historian."¹⁴ Die Möglichkeit der einfachen Manipulation wichtiger Dokumente zur Authentifizierung des Selbst ist deshalb so erschreckend, da sie die tiefsten Wurzeln der Existenz betreffen. All diese Ausführungen lassen ein erhöhtes Bewusstsein Steedmans für die Problematik von Dokumenten als referentiell zu lesende Texte und Realitätsreferenzen im Allgemeinen erkennen.

Die enthüllte gesellschaftliche Außenseiterposition als uneheliches Kind in einer konservativen Gesellschaft lässt Steedman einerseits die eigene Sicht auf sich in ihren Kindertagen sowie andererseits die Perspektive anderer Menschen auf sich selbst neu überdenken.

The first dramatic enactment of the idea that I should not embarrass people with my presence came in 1954 when the children we played with in the street suggested that I go to Sunday school with them. It is a measure of the extreme isolation of our childhood that this event took on the status of entering society itself. Tremulous for days, I then stood reluctantly on the doorstep after Sunday dinner when they called for me, clutching the hot, acrid penny that I'd been told I'd need for the collection, saying: they might not want me to come; they won't want me.¹⁵

Das Nicht-Dazugehören und Ungewolltsein ist als eines der ständig wiederkehrenden Motive der Autobiographie zu betrachten, die ihrerseits diese Gefühle der marginalisierten Existenz diskursiv zu erfassen versucht. Nicht so sehr der juristische Aspekt der gefälschten Geburtsurkunden belastet die Autobiographin und Historikerin, sondern die fehlende Autorisation: "It wasn't I think, the legal impropriety that I knew about, the illegitimacy; rather I felt the wider disjuncture of our existence, its lack of authorization."¹⁶

Nicht nur die Mutter, auch der Vater spielt eine entscheidende Rolle in der Interpretation der eigenen Kindheitserinnerungen aus der Perspektive gegenwärtiger Theoriebildung. Eine der wenigen Textpassagen, welche sich nicht mit abstrakter theoretischer Auseinandersetzung, sondern mit sehr persönlichen Erinnerungen befasst, handelt von einer emotional aufgeladenen Begebenheit im Frühjahr 1951, in welchem

¹⁴ *Landscape* 40.

¹⁵ *Landscape* 40.

¹⁶ *Landscape* 41.

Carolyn Steedmans jüngere Schwester geboren wurde. Steedmans Vater und die Autobiographin waren im Wald, um Blumen zu pflücken, als es zu einer sinnfälligen Konfrontation kam zwischen der Position des Vaters in der Gesellschaft und dem Bild, das Steedman als Kind von ihm in seinem familiären Umfeld hatte:

The arrival of the forest-keeper was a dramatic eruption on this scene, jarring colour descending on a shady place, a hairy jacket in that strange orange tweed that park-keepers still sometimes wear, plus-fours, brown boots and a pork-pie hat. He was angry with my father, shouted at him: it wasn't allowed. Hadn't he read the notice, there'd be no bluebells left if people pulled them up by the roots. He snatched the bunch from my father's hand, scattered the flowers over the ground and among the ferns, their white roots glimmering, unprotected; and I thought: yes; he doesn't know how to pick bluebells.¹⁷

Der Vater ist kein stereotyper Vater der Arbeiterklasse, wie er oftmals in der Literatur als tyrannischer, alkoholkranker Patriarch dargestellt worden ist,¹⁸ sondern wird vielmehr als Opfer statt als Täter präsentiert. Im Gegensatz zum brutalen Ausbruch des Vertreters der Obrigkeit wirkt er für Steedman in ihrer Erinnerung schwach und verletzlich. Sie fährt in ihrer Ausführung zu diesen Ereignissen interpretierend fort:

My father stood, quite vulnerable in memory now. He was a thin man. I wonder if I remember the waisted and pleated flannel trousers of the early 1950s because in that confrontation he was the loser, feminized, outdone? They made him appear thinner, and because of the way the ground sloped, the forest-keeper, very solid and powerful, was made to appear taller than him. In remembering this scene I always forget, always have to deliberately call to mind the fact that my father retaliated, shouted back; and that when we retreated, made our way back down the path, the tweed man the victor, watching our leaving.¹⁹

Diese Passagen werden deshalb so ausführlich untersucht, da sie exemplarisch für die Funktionsweise von Erinnerungen und dem problematischen Zugang zur eigenen Vergangenheit verstanden werden können. Schließlich wird hier die akzentuierende Interpretation der eigenen Erinnerung unter dem Lichte der gegenwärtigen Reflexion deutlich. Da der Vater als Opfer des dominanten Forstaufsehers betrachtet wird, erscheint er im geistigen Bilde in dieser Situation als kleiner und dünner, sogar die Kleidung, in welcher der Vater erinnert wird, wird möglicherweise als verfälschende Illusion der eigenen psychischen Verfasstheit in Frage gestellt.

Diese Begebenheit im Wald wird von Steedman im Sinne einer symbolischen Szene betrachtet. Sie bezieht ihre Bedeutung weniger aus dem Moment des Geschehens, sondern vielmehr aus dem Moment, in welchem sie Verwendung findet. Die Demonstration der Machtlosigkeit des Vaters im sozialen Raum kollidiert mit der Vorstellung des Kindes von der Macht des Vaters im familiären Umfeld. Die Mythen der

¹⁷ *Landscape* 50.

¹⁸ Man denke beispielsweise an die teilweise autobiographischen Texte Frank McCourts.

¹⁹ *Landscape* 50.

working-class Autobiographie bedürfen einer Umarbeitung, um dem individuellen Leben Steedmans gerecht zu werden, ohne in Stereotypen abzusinken. Die Kollision unterschiedlicher Autoritätssysteme wie jene zwischen dem Vater und dem Mann in Uniform unterliegt für Steedman einer gewissen Tradition in Arbeiterklasse-Autobiographien, welche sie kritisch hinterfragt:

The conventions of working-class autobiography, the positioning of an articulated solidarity (of family and friendship, of street and factory) against an external authority of school, the Guardians, the Assistance Board, or the police, make it difficult to represent this dislocation of class and economic relations within the household.²⁰

Der Problemkomplex häuslicher Solidarität wird jedoch in *Landscape for a Good Woman* ständig hinterfragt, denn die emotionale Kälte im Elternhaus überschattet den gesamten Text. Auch die Rolle der Autobiographin, welche sich in ein Genre einschreibt, das in erster Linie von Männern entwickelt worden ist, muss neu definiert und gefunden werden in einer neuen Art der klassen- und *gender*-bewussten Autobiographie, die Steedman nach eigenen Worten zu entwickeln versucht. Hierbei wird auch der Mythos der Arbeitermütter, der *angels in the household*, angegriffen.

It is also much more difficult for women to make a representation of such dislocation, for the conventions of the literary form, which has been largely developed by men, demand that the mother be embraced as 'the best woman who ever lived' if the father is in any way exposed or condemned.²¹

Als Ausnahmen nennt Steedman Texte wie Kathleen Woodward's *Jipping Street* von 1928 und Kathleen Dayus' *Her People* (1982). Diese beiden Texte dienen für Steedman als markierte autobiographische Intertexte als Beispiele für einen differenzierteren Umgang mit der sozial problematischen Vergangenheit in ihrer Kindheit. In ihrer eigenen Autobiographie versucht Steedman differenzierter als viele Vorgänger der *working-class*-Autobiographie vorzugehen. Sie ist der Ansicht, die generischen Mythen umgehen zu können, um eine eigene Bedeutung der vergangenen Ereignisse herauszuarbeiten:

In my own account, the official psychoanalytic myths ignore the social powerlessness that the scene in the bluebell wood reveals, speak to other matters: to the illegal picking of the flowers, the vulnerability of their white roots. But the point of the symbolic scene lies at the moment of its use, not in historical time; its point is perhaps the place where it enables me to watch John Pearmen's children watch the play of class relations on the road to Winkfield in 1867, to understand that both scenes show men whose meaning for their children is altered and restrained by the position they occupy in a class society.²²

Die bereits angeführten, akzentuierenden Irreführungen des Gedächtnisses durch die eigene Bedeutungszuschreibung bestimmter vergangener Ereignisse und die damit verbundene Hinterfragung des eigenen Gedächtnisses kann im Kontext der

²⁰ *Landscape* 74.

²¹ *Landscape* 74.

²² *Landscape* 74-75.

Problematisierung der Zugänglichkeit von Vergangenheit verstanden werden. Nicht nur Dokumente können Illusionen hervorrufen oder eine Authentizität vortäuschen, die im strengen Sinne keine Verweisfunktion auf die außertextuelle Realität erfüllt. Auch die eigene Erinnerung kann im Sinne eines Zeugenbeweises nicht als reliabel gelten. Hierdurch werden die Grundpfeiler des dokumentarischen Anspruches autobiographischer Texte unterlaufen und in einem weiteren logischen Schritt auch die Möglichkeiten von Realitätsreferenzen an sich angezweifelt. Ähnliches wird durch die extensive Verwendung intertextueller Verweise auf fiktionale Texte erzielt, die hier exemplarisch anhand der von Steedman funktionalisierten Märchentexte Andersens dargestellt werden sollen.

Die erste Identifizierung der Autobiographin mit einer Figur aus der fiktionalen Welt der Märchen erfolgt bereits unterschwellig auf der zweiten Seite der Autobiographie durch die partielle Namensgleichheit zwischen Steedman, deren zweiter Vorname Kay, benannt nach ihrem Vater, und einer der Hauptfiguren aus Hans Christian Andersens Märchen "The Snow Queen."²³ Interessanterweise findet durch die Lektüre des Märchens eine *cross-gender*-Identifikation statt: Steedman assoziiert sich mit Kay, dem Jungen, der durch den Glassplitter zu Eis zu werden droht, und dessen Namen. Dieses äußerst bekannte Märchen wird im Verlauf des Textes zu einer der bedeutendsten Referenzen auf einen fiktionalen Prätext, neben einem anderen Märchen von Hans Christian Andersen, *Die kleine Meerjungfrau*. Anhand dieser beiden fiktionalen Intertexte soll beispielhaft Steedmans Verwendung von Fiktionalitätsreferenzen betrachtet werden.

Ihre intensivste Beschäftigung mit den Märchentexten verortet Steedman explizit im Sommer ihres siebten Lebensjahrs.

My intensesst reading of the fairy-tales was during the summer of my seventh year. The feeling of nostalgia and regret for how things actually are was made that June as Gerda in 'The Snow Queen' looked for Kay along the river banks that were eventually to lead to the queen's frozen palace, and she came to the place where the old woman, the witch, made all the rose trees sink into the dark ground so that Gerda would stay with her, not be reminded by the flowers of Kay, for whom she is searching.²⁴

Die Märchentexte werden zur Folie der Beschreibung eigener Lebenserfahrung für Steedman. Speziell die Auseinandersetzung mit der Sexualität ihrer Eltern wird auf diese Weise aufgearbeitet. So verbindet Steedman eine Episode der "Scheekönigin," in welcher

²³ Steedman gibt in ihrer Bibliographie, die dem Text zusätzlich ein wissenschaftliches Gepräge verleiht, folgende Textausgabe an: Hans Christian Andersen, *Fairy Tales*, 2 vols., trans. H.L. Braekstad, intr. Edmund Gosse, Heinemann, 1900.

²⁴ *Landscape* 53-54.

ein Räubermädchen sich mit einem Messer ins Bett legt, mit der Vorstellung von der Körperlichkeit ihrer Eltern:

The South London back gardens pressed up against the open window like a sadness in the dusk, and I lay on my bed, and read, and imagined what it was they were doing downstairs. The wireless was playing and I saw this picture: they both sat naked under the whitewood kitchen table, their legs crossed so that you couldn't really see what lay between. Each had a sharp knife, sharp edged with a broad yet pointed blade, and what they did with the knife, what the grow-ups did, was cut each other, making thin surface wounds like lines drawn with a sharp red pencil, from which the blood poured.²⁵

Diese schemenhafte Erinnerung, die in der Imagination eine Verbindung von Sexualität und Gewalt evoziert, wird durch eine markierte Referenz zu Andersens Märchen in Form eines wörtlichen Zitats aus der "Snow Queen," parallel geführt zur Sexualität der Eltern. Hierbei fällt ins Auge, dass die zitierte Stelle im Prätext jedoch auf eine kindliche homoerotische Erfahrung in ihrer Beschreibung abzielt, da es sich um zwei Mädchen handelt, die gemeinsam mit einem Messer lachend das Bett besteigen. Die phallischen Konnotationen des Messers liegen hierbei auf der Hand. Durch den Märchenprätext soll wohl eine Art Brücke geschlagen werden zwischen der für das Kind schwer ergreifbaren Sexualität der Welt der Erwachsenen und der Erfahrungswelt des Kindes. Auch der Vergleich der Oberflächenwunden mit den Linien eines roten Stiftes suggerieren diese Verknüpfung von Schrift und Erfahrung. Märchentexte dienen Kindern seit jeher als Mittel der Initiierung, da sie bildhaft archetypische Situationen erfahrbar machen, die noch nicht dem Erfahrungsschatz der Kinder angehören, diese aber bereits in einem frühen Entwicklungsstadium auf solche vorbereiten.

Verlassen wir nun die Märchenwelt und kehren zurück in die Erfahrungswelt der Autobiographin: "Downstairs I thought, the thin blood falls in sheets from my mother's breasts; she was the most cut, but I knew it was she who did the cutting. I couldn't always see the knife in my father's hand."²⁶

Auch in dem Märchen von der kleinen Meerjungfrau wird der Übergang eines Mädchens in die Welt der Sexualität der Erwachsenen versinnbildlicht. Die kleine Meerjungfrau versucht die Welt oberhalb des Meeresspiegels zu erreichen, um dort die Erfüllung ihrer Liebe zu dem Prinzen zu finden, den sie nach einem Schiffbruch vor dem Ertrinken gerettet hat. Steedman geht wiederum ausführlich auf dieses Märchen mit seiner blutigen Initiationsbildlichkeit ein.

It is love that will help her enter this world, desire for the prince whom she watches obsessively, as she swims round his ship, night after night. To enter this world of adult sexuality, to gain two legs instead of a fish's tail, she strikes a bargain with the Sea Witch: she must feel every step as if walking on the edge of knives, and her tongue must be cut out. In pain, dumb and silenced, she makes her sacrifice in vain, for the prince does not

²⁵ *Landscape* 54.

²⁶ *Landscape* 54.

love her back; and when the day of his marriage with a mortal dawns, the Little Mermaid must die. Her sisters of the sea offer her the chance of life: by killing the prince and having his warm blood fall on her feet, her legs will join together again, into a fish's tail. But instead she sacrifices herself, flings away the knife, and is dissolved into the foam of the waves.²⁷

Dieses Märchen suggeriert jungen Mädchen, die später einmal in die Welt der Frauen übergehen, verschiedene Aspekte erwünschten weiblichen Verhaltens. Zum einen gilt, dass Frauen ihre eigene Lebenswelt verlassen müssen, um in die des Mannes einzutreten, und im selben Moment ihre Stimme verlieren; sie haben buchstäblich nichts zu sagen und sind auf Gedeih und Verderb von der Zuwendung des Mannes abhängig. Die phallische Bildlichkeit des Messers, welches zum Durchtrennen des Fischunterkörpers Verwendung findet, um zwei unabhängige Beine für die Frau zu schaffen, impliziert wiederum einen brutalen Gewaltakt, dem sich junge Frauen zu unterwerfen haben und der bereits eine spätere Defloration vorwegnimmt. Ab diesem Zeitpunkt hat die kleine Meerjungfrau, die nun eine Menschenfrau geworden ist, keinen Entscheidungsspielraum mehr, da sie ihr Schicksal dem Mann unterworfen hat und dessen Willkür ausgeliefert ist. Eine Verschmähung kommt einem Entzug der Lebensgrundlage und dem Tod gleich. Durch das Opfer wird sie zum Bild der stumm erduldenen Frau, zu einer Ikone der Selbstaufgabe. Die Entscheidung der Märchenfigur, lieber das eigene Leben zu beenden, anstatt dem geliebten Mann Schaden zuzufügen, wird von Steedman wiederum auf die Ehe der eigenen Eltern im Sinne einer Interpretationsfolie übertragen. Der Beschluss sollte jedoch nicht wie im Märchenprätext im Sinne weiblicher Selbstaufopferung getroffen werden. Steedman äußert den Wunsch nach einer anderen Alternative: Der Verbannung und Entfernung des Vaters.

The fairy-tales always tell the stories that we do not yet know. Often, a few years later, I would long for my mother to get rid of my father, expel him, kill him, make him no more, so that we could lead a proper life. And what I know with hindsight about that summer of the fairy-tales, is that a new drama was in process of enactment.²⁸

Die Vertreibung des Vaters erfolgt durch die Geburt von Steedmans kleinerer Schwester. Die Parallele zwischen dem Märchen und der Mutter wird an dieser Stelle nicht expliziert. Jedoch wird im Gesamtkontext von *Landscape for a Good Woman* klar, dass auch Steedmans Mutter den Vater mit einer anderen Frau, dessen Ehefrau, teilen musste und den Kampf verlor. Mit zwei unehelichen Kindern als alleinerziehende Mutter war sie ebenso gesellschaftlich marginalisiert.

Steedman zieht jedoch die Folgerung, dass ihre Mutter nicht das Opfer für ihren Vater gebracht hat, sondern dass das Opfer der Mutter anderer Natur war:

²⁷ *Landscape* 54-55

²⁸ *Landscape* 55.

The Little Mermaid was not my mother sacrificing herself for a beautiful prince: I knew her sacrifice: it was not composed of love or longing for my father, rather of a fierce resentment against the circumstances that were so indifferent to her. She turns me into the Little Mermaid a few years later, swimming round and round the ship, wondering why I was not wanted, but realizing that of course, it had to be that way: 'How could he do it,' she said, 'leave two nice little girls like you?'²⁹

Die Mutter, die sich stets als Opfer unglücklicher und ungerechter Umstände sieht, drängt die Tochter in die Rolle des nicht gewollten Mädchens, das stets um Anerkennung kämpft. Sie wird durch die Mutter zum Opfer männlicher Pflichtvergessenheit stilisiert. Andersens Märchen dient somit in Steedmans Text in zweierlei Hinsicht als Beschreibungsfolie der eigenen Lebenserfahrung: Zum einen wird durch die Identifikation der Mutter mit der kleinen Meerjungfrau deren Situation beleuchtet und in eine archetypische Form gepresst, zum anderen durch die Identifikation Steedmans mit der Märchenfigur auch deren Beziehung zu den Eltern, die sie beide niemals wollten, unter die Lupe genommen. Das Verlangen des Kindes nach elterlicher Liebe wird dabei überblendet mit dem erotischen Begehren des Fabelwesens, wodurch sicherlich auch freudianische Deutungsmuster anklingen.

Damit aber noch nicht genug. Der Märchentext über die kleine Meerjungfrau, die das Opfer ihres eigenen Lebens erbringt, wird noch zu einer anderen Problemkonstellation in Steedmans Leben als Interpretationsfolie herangezogen. Im Märchen wird dem seelenlosen Wasserwesen eine Chance auf Erlösung in Aussicht gestellt: Nachdem sie dreihundert Jahre danach gestrebt hat, gut zu sein, wird ihr eine unsterbliche Seele gewährt und der Eingang ins Himmelsreich versprochen. Diese Bewährungsfrist kann jeweils um ein Jahr verkürzt werden, wenn sie ein gutes Kind findet, das seinen Eltern Freude bereitet und deren Liebe verdient. Sollte sie ein Kind finden, das seinen Eltern Kummer bereitet, wird ein Jahr auf die Frist aufgeschlagen. Steedman zitiert diese Passagen wörtlich in ihrer Autobiographie und stellt wiederum eine markierte Referenz zu dem fiktionalen Intertext her. Dem zitierten Ausschnitt aus dem Märchen wird eine direkte Parallele im Leben der Autobiographin gegenübergestellt: die emotionale Enttäuschung der Mutter darüber, dass die Kinder nicht ihren primären Zweck erfüllen konnten, den Kindsvater an sich zu binden.

All children who are brought into the world for some particular purpose will find their own guilt for not bringing happiness to those who produced them, however little they consciously understand of those purposes at the time, and however difficult it is to work out what it might be that would bring about that happiness. The mirror breaks, just as the clock strikes five, and a lump of ice is lodged in the heart. Downstairs, the Little Mermaid turns the knife towards herself. The child watches, reads the book, not sure whose is the mermaid's face, her mother's or her own.³⁰

²⁹ *Landscape* 55.

³⁰ *Landscape* 96-97.

Die Überblendung der Mutter, die sich selbst durch ihr vorgebliches Opfer foltert und selbst die Tochter zum Opfer macht, verweigert sich einfacher Erklärungsmuster und versucht nicht, die Komplexität menschlicher Beziehungen durch unterkomplexe Interpretationen zu simplifizieren. So bleibt ein mehrschichtiges Bild weiblicher Verletzung und emotionaler Gewalt zurück, ohne in vereinfachte Schuldzuweisungen zu flüchten. Der Märchentext wird erneut benutzt, um Bilder für die eigene Lebensgeschichte zu generieren, wobei diese Bilder jedoch mehrfach mit persönlicher Bedeutung und Bezügen zur Erfahrungswelt der Autobiographin aufgeladen werden.

Ähnlich geht Steedman auch bei dem bereits erwähnten Märchenintertext der "Snow Queen" vor. Die Bezüge werden markiert und reflektiert. So führt die Autobiographin zur Bedeutung der "Schneekönigin" in Bezug auf die emotionale Kälte ihrer Mutter aus:

[R]eading the fairy-tales can give a child a way of seeing what is happening, and a means of analysis. Part of my rage at my mother's accusation of coldness was due to the image of Kay in 'The Snow Queen', with a lump of ice in his heart, and quite accessible to my imagination ever since I had read the story seven years before. There was a simple fear that she might be right, that there might really be that lump of ice there; but pride too, that I *had seen* this a long time ago, that I had an image, an explanatory device. It seems that once intellectual endeavour is specified, that is, once a real child in a real situation is seen making these efforts (reading books, thinking, furnishing an imagination) then it becomes impossible to separate intellectual life from emotional life.³¹

Die Bedeutung der Beschreibungskraft der Bilder, die aus Märchen, also aus fiktionalen Texten gezogen werden, wird durch die Verschmelzung mit rationalen Reflexionen zu einem allumfassenden Konzept möglicher Erklärung verschiedenster Lebenslagen gesteigert.

Steedman reflektiert über die kulturelle Gebundenheit von Metaphorik:

It is generally recognized in literary accounts of metaphor, that the connective device on which metaphor turn, that is, on the perception of real similarities between entities in the real world, is often in actuality no more than the recognition of culturally highly specific contingent relations: we are used to comparing certain things with particular other things, and metaphor often works through this connection, rather than perceived similarity.³²

Die Metaphorik der zitierten Märchen kann auch im Kontext von Freuds psychoanalytischen Fallstudien betrachtet werden. Steedman verwendet ausgedehnte Passagen ihres Textes auf die Frage der diskursiven Behandlung von Kindheit. Sie stellt hierbei Freuds bekannte Fallstudie der aus der oberen Mittelklasse stammenden Hysterikerin Dora Henry Mayhews Beschreibung des achtjährigen *watercress girl* im Londoner *East End* des Winters 1849/50 gegenüber, um verschiedene

³¹ *Landscape* 106.

³² *Landscape* 137.

Beschreibungsmodi unterschiedlicher sozialer Schichten herauszuarbeiten und die fließenden Übergänge zwischen Kindheit und Weiblichkeit zu demonstrieren.

This uncertainty about development and sexuality also extended to very young girls – to children – and to those of the working class. Henry Mayhew, collecting material for a series of articles in the *Morning Chronicle* in 1849/50, and transcribing the conversations that were later to make up *London Labour and the London Poor*, interviewed an eight-year-old street-trader in watercresses, and frankly recorded his confusion about her place on the developmental map: ‘the little watercress girl...although only eight years of age had already lost all childish ways, was indeed, in thoughts and manner, a woman...’. The little girl herself knew that she occupied some place between childhood and adulthood and told the social investigator that ‘I ain’t a child, and I shan’t be a woman till I’m twenty, but I’m past eight, I am.’³³

Dieser Schwebestand zwischen Kindlichkeit und Fraulichkeit stellt ein Zwischenstadium dar, welches für Steedman, die sich in *Landscape for a Good Woman* mehrfach mit Übergängen beschäftigt, von besonderem Interesse ist. Als Vergleichstext zieht Steedman zu dem *working-class*-Schicksal des Mädchens den von Freud vorgestellten bekannten Fall von Dora gegenüber, um verschiedene Strategien narrativer Sinngebung zu vergleichen. Dieser Vergleich ist deshalb für den Gesamttext von beachtlichem Interesse, da er Mechanismen autobiographischen Erzählens und Prozesse der Sinngebung aufdeckt und in ihrem gesellschaftlichen Kontext unterschiedlicher Klassenzugehörigkeit differenziert. Sie kommentiert ihre Vorgehensweise metatextuell:

Dora and the little watercress girl are of use here because they both told stories, that is, each of them had an autobiography to impart, and they did so through the agency of the interest and inquiry of two investigators of the human condition. They are divided by age, by class, by time and geography, and the content of their stories seems different too, in so far as each represents a different social reality. They are held together, however, not only by the dichotomous nature of their two narratives and the way in which one illuminates the other, but by being young girls, occupying the contradictory and categorically diffuse place between infancy and womanhood.³⁴

Sowohl die Geschichte Doras als auch die des Arbeitermädchens sind von Steedman aufgenommen worden, da sie seltene autobiographische Belege weiblicher Selbstäußerung darstellen; speziell die des achtjährigen Mädchens kann als einzigartige Quelle zum Thema der Kindheit in der Arbeiterklasse verstanden werden und ist als Vergleichsfolie zum Fall von Dora von besonderem Nutzen, um durch eine thematische Zuspitzung die Kernthemen von *Landscape for a Good Woman* herauszupräparieren.

The two accounts taken together bring into focus certain themes of this book; and in the making of history what evidence presents itself must be used, in spite of the chronological disturbance it suggests (London in the 1850s, Vienna in the 1900s); the making of history might, in fact, be seen as the theorization of such disruption and dislocation. This final chapter, then, is concerned with the relationship between the autobiographical account (the personal history), case-history, and the construction and writing of history. It is about women’s history, as indeed this book is, about the

³³ *Landscape* 126.

³⁴ *Landscape* 127.

difficulties of writing it, the other stories that get in the way, and different kinds of narrative form.³⁵

Diese intensiv betrachteten Passagen sind exemplarisch zu sehen für die explizite Selbstreflexivität von Steedmans Text, welcher sich durch ein hohes Maß an Theoriebewusstsein auszeichnet und welcher sich der Problematik autobiographischen Schreibens und des historiographischen Anspruches bewusst ist, ohne die damit verbundene Problemstellung narrativer Vermittlung auszuklammern. Der Fokus auf eine dezidiert feministische Betrachtungsweise liegt hierbei in der Natur der Sache, wenn eine Autobiographin versucht, ihre eigene weibliche autobiographische Stimme zu finden und ein narratives Paradigma von *working-class* Kindheiten aufzuzeigen. Speziell der zuletzt genannte Punkt ist Steedman ein Anliegen, da seit der Mitte des 19. Jahrhunderts Arbeiterklasse-Kindheiten oftmals pathologisiert oder durch romantische oder literarische Reinterpretationen zumeist de-historisiert, d.h. aus ihrem geschichtlichen Kontext gerissen worden waren. Als Fazit der Fallstudie Freuds zur narrativen Verarbeitung kann Folgendes festgehalten werden:

[T]here is a clear implication that narrative truth, order and sequence does not much signify in the eliciting of a life history, for it must remain the same story in the end, that is, the individual's account of how she got to be the way she is. To concentrate on narrative sequence is to ignore the transactional nature of individual narratives. Narratives are a means of exchange. People may remember the past, and may verbalize their recollections, but to become a story what they say must 'achieve a coherence and point which are the same for the hearer as the teller'.³⁶

Die Kohärenz einer Erzählung spielt somit (in Steedmans Freud-Exegese) eine größere Rolle als die Chronologie der erzählten Sequenz. Die Forderung, eine Erzählung müsse immer, unabhängig von ihrer Präsentation, dieselbe bleiben, ist jedoch fragwürdig. Hayden White hat das, wie bereits gezeigt worden ist, aus gutem Grund verneint. Die Präsentation gibt dem Erzählten Bedeutung und Sinn durch die Form der Darstellung. Die intertextuelle Darstellungsweise der eigenen Vergangenheit verleiht Steedmans Autobiographie eben ein anderes Gesicht und damit eine andere Bedeutung, als es beispielsweise frühere *working-class*-Autobiographien getan haben, von denen sich die Autorin strikt abgesetzt hat. Die Texte Andersens als Folie kindlicher Erfahrungen und die soziologisch eingefärbte feministische Betrachtungsweise geben *Landscape for a Good Woman* ein unverwechselbares Gepräge. Die besondere Bedeutung der Intertexte wird deutlich, wenn Steedman in dem vorletzten Absatz ihrer Autobiographie die Wirkung Andersens auf sich zusammenfasst und damit das von White aufgestellte Theorem der

³⁵ *Landscape* 127.

³⁶ *Landscape* 132.

formgebenden Wirkung der Narration auf die Historiographie bzw. in diesem Fall die Autobiographie bestätigt:

Once a story is told, it ceases to be a story: it becomes a piece of history, an interpretative device. Long, long ago, the fairy-stories were my first devices. [...] Women are the final outsiders, and Andersen wrote his own drama of class using their names, thus demonstrating a rare reversal of a common transformation of gender in reading, whereby girls have to read themselves as boys in order to become active heroines in the text.³⁷

Frauen sind immer Außenseiter, *de-centered selves*. Andersens Texte reflektieren Steedmans Situation, indem sie diese Außenseiterposition zu reflektieren in der Lage sind: Steedman sieht sich durch ihre Illegitimität, die soziale Zugehörigkeit in ihrer Kindheit und durch ihr Geschlecht mehrfach an den Rand der Gesellschaft und des Diskurses gedrängt. Ihr *Landscape for a Good Woman* gilt ihr als Versuch, dieser Marginalisierung etwas entgegenzusetzen und als paradigmatisches Beispiel für andere Frauen in ähnlichen Positionen zu dienen. Die narrativen Fallstricke vereinfachender diskursiver Verortung des Selbst in herkömmlichen, schematisierten Arbeiterautobiographien gilt es zu überwinden, da sie dem individuellen Einzelfall am Rande der Gesellschaft nicht gerecht werden können. Über das eigene Schreiben aus der Marginalität gegen die institutionalisierte Tradition der Arbeiterklassen-Autobiographie reflektiert sie:

I know that the compulsions of narrative are almost irresistible: having found a psychology where once there was only the assumption of pathology or false consciousness to be seen, the tendency is to celebrate this psychology, to seek entry for it to a wider world of literary and cultural reference; and the enterprise of working-class autobiography was designed to make this at least a feasible project. But to do this is to miss the irreducible nature of all our lost childhoods: what has been made has been made out on the borderlands. I must make the final gesture of defiance, and refuse to let this be absorbed by the central story; must ask for a structure of political thought that will take all of this, all these secret and impossible stories, recognize what has been made out on the margins; and then, recognizing it, refuse to celebrate it; a politics that will, watching this past say 'So what?'; and consign it to the dark.³⁸

Sich nicht vom zentralen Diskurs vereinnahmen zu lassen, genausowenig wie eine vereinfachende Glorifizierung der an den Rand gedrängten Position zuzulassen, sind Steedmans Ziele, die sie in dem Text zu verwirklichen sucht. Somit wird der Text zu einem paradigmatischen Fall neuen autobiographischen Schreibens von Frauen: formal experimentell und auch inhaltlich geprägt durch das Gefühl der problematischen Situierung im zentralen Diskurs.

Um das bereits Herausgearbeitete nochmals zusammenzutragen, können folgende Schlussfolgerungen gezogen werden: Carolyn Steedmans *Landscape for a Good Woman* kann als Beispiel für die historiographische Meta-Autobiographie gelesen werden, wie

³⁷ *Landscape* 143-144.

³⁸ *Landscape* 144.

anhand des erarbeiteten Kategoriensystems gezeigt werden kann. Vergegenwärtigt man sich die Selektionsstruktur, so muss diese Autobiographie als dominant autoreferentiell bezeichnet werden, da ihre Bezüge zu anderen Texten aller Art – seien es fiktionale Texte wie Andersens Märchen oder auch faktual wissenschaftliche oder autobiographische – eindeutig gegenüber denjenigen auf die außertextuelle Welt überwiegen.

Der Hauptfokus des Textes ist zweifellos auf der Vermittlungsebene anzusiedeln, nicht so sehr auf der Ebene der vergangenen Ereignisse. Die Reflektion möglicher Beschreibungsprozesse und Diskurse steht im Zentrum des Interesses. Diese Überlegungen zu einer möglichen Vermittlung nehmen, wie evident geworden ist, in erdrückendem Maße mehr Raum ein als die Passagen, in denen die autobiographische Vergangenheit narrativiert wird. Diese den Text dominierenden theoretischen Reflexionen machen einen Großteil des Textes aus, die Erzählung von konkreten Ereignissen wird lediglich illustrierend eingeschoben. Somit wird auch keineswegs eine chronologische, nach dem biographischen Muster ausgerichtete Lebensgeschichte erzählt, sondern vielmehr die Frage nach Interpretationsmustern und nach der Situierung der eigenen Existenz in verschiedenen Diskursen. Diese Verfahrensweise legt eine deutliche Gegenwartsorientierung von *Landscape for a Good Woman* vor, welche lediglich stellenweise durch kleine Rückblicke auf die Vergangenheit Steedmans, und dabei in erster Linie durch die auf ihre Kindheit, durchbrochen wird. Es kann festgehalten werden, dass es sich damit offensichtlich primär um eine diskursiv-expositorische Vermittlungsform handelt, wobei immer wieder Bezüge zur gegenwärtigen kulturhistorischen, psychologischen, soziologischen und historiographischen Theoriebildung hergestellt werden. Intertextuelle Bezüge zu fiktionalen Texten werden meist eindeutig markiert und sowohl durch Fußnoten als auch am Textende in einer Bibliographie aufgelistet. Demgemäß können fiktionalisierende Textelemente, welche zumeist im Sinne von archetypischen Interpretationsmustern Verwendung finden, ebenso wie metafiktionale Elemente durch die Markierung deutlich identifiziert werden. Durch diesen Umgang mit Quellen wird dem Text ein wissenschaftliches Gepräge verliehen. Realitätsreferenzen werden, wie bereits gezeigt worden ist, problematisiert und auch die Ambiguität vermeintlicher historischer Quellen und Zeugnisse, welche als Grundlage der Authentifizierung der eigenen Lebensgeschichte und damit der Autobiographie dienen. Damit wird an den Grundfesten historiographischer Texte gerüttelt und die Frage der theoretischen Rekonstruktion von Geschichte gestellt. Der Akzent von *Landscape for a Good Woman* liegt auf der Sekundär- und Erzählillusion, wobei

oftmals auf illusionsdurchbrechende Reflexionen und metahistoriographische Einlassungen zurückgegriffen wird.

Insgesamt kann dieser Text als Beispiel für historiographische Meta-Autobiographik gelesen werden, in welcher zeitgenössische Fragestellungen aufgegriffen und abgearbeitet werden und in welcher der eigenen autobiographischen Tätigkeit ein hohes Problembewusstsein und ein erhöhtes Maß an Selbstreflexivität entgegengebracht wird.

XII. Überleben in der Zukunft: Federmans *The Twofold Vibration*

Der 1928 in Frankreich geborene Autor und Literaturwissenschaftler Raymond Federman emigrierte 1947 in die Vereinigten Staaten. Neben fünf Gedichtbänden, drei Essaysammlungen und zahlreichen Schriften über das Werk von Samuel Beckett hat er zahlreiche Texte publiziert, die immer wieder um die selbe autobiographische Situation kreisen: das Überleben des Holocaust. So kombiniert Federman artifiziell Fiktion und Autobiographie, was in diesem Kapitel anhand seiner *Twofold Vibration* gezeigt werden soll.

1. Vorbemerkung: *Surfiction* und Autobiographie

Federmans Werk ist geprägt von seiner kritischen Haltung im Sinne postmoderner Theoriebildung, speziell im Hinblick auf die Möglichkeiten zeitgenössischer Fiktion. Er stellt in seinem wohl bekanntesten Aufsatz "Surfiction: A Postmodern Position"¹ die für ihn einzig mögliche Form von Fiktion, in seiner Diktion *Surfiction*, dar, welche er wie folgt beschreibt:

[F]or me, the only fiction that still means something today is the kind of fiction that tries to explore the possibilities of fiction beyond its own limitations; the kind of fiction that challenges the tradition that governs it; the kind of fiction that constantly renews our faith in man's intelligence and imagination rather than man's distorted view of reality; the kind of fiction that reveals man's playful irrationality rather than his righteous rationality.

This I call SURFICTION. However, not because it imitates reality but because it exposes the fictionality of reality.²

Federmans Postulat an Fiktion enthält eine Absage an mimetische Literaturästhetik und stellt den Anspruch einer konstanten Brechung mit konventionellen Lesegewohnheiten. Somit fordert er auch eine Form von Literatur, welche sich stetig an ihren eigenen Begrenzungen bricht und abarbeitet. Die Erfahrung der Realität kann nur in vermittelter Form durch die Sprache transportiert werden, nur durch sie werden Sinn und Bedeutung gestiftet:

The experiences of life gain meaning only in their recounted form, in their verbalized versions, or as Louis-Ferdinand Céline stated, some years ago, in answer to those who claimed that his novels were barely disguised autobiographies: "Life, also, is fiction...and a biography is something one invents afterwards."³

¹ Raymond Federman, "Surfiction: A Postmodern Position," *Critifiction: Postmodern Essays*, Albany: State University of New York Press, 1993, 35-47.

² Federman, "Surfiction" 37.

³ Federman, "Surfiction" 38.

Diese Position der nachträglichen Sinnstiftung realer Ereignisse durch die sprachliche Aufarbeitung geht konform mit Hayden Whites bereits besprochenen Ausführungen zur Bedeutungsstiftung in historiographischen Texten. Die Bedeutung wird im Akt des Schreibens produziert, besteht nicht bereits vorher:

To write, then, is to PRODUCE meaning, and not REPRODUCE a preexisting meaning. To write is to PROGRESS, and not REMAIN subjected (by habit or reflexes) to the meaning that supposedly precedes language. As such fiction can no longer be reality, or a representation of reality, or even a re-creation of reality; it can only be itself a reality – an autonomous reality whose only relation to the real world is to improve that world. To create fiction today is, in fact, to transform reality, and to some extent even abolish reality, and especially abolish the notion that reality is truth.⁴

Literatur produziert Bedeutung und wird damit zu einer autonomen Entität, welche Federman jedoch in moralischer Hinsicht funktionalisiert, um eine Verbesserung der Welt zu erzielen. Damit stellt er eine ethische Rückbindung des Textes an die Welt her, welche überraschen mag. Andere Funktionalisierungen früherer Ästhetiken lehnt Federman für seine *Surfiction* ab: “It [surfiction] will simply BE, and its primary purpose will be to unmask its own fictionality, to expose the metaphor of its own fraudulence and simulacrum, and not pretend any longer to pass for reality, for truth, or for beauty.”⁵ Das Demaskieren der eigenen Fiktionalität soll diesen Texten eine ästhetische Autonomie verleihen, welche ihnen einen Eigenwert jenseits überholter Kategoriensysteme einräumen soll; so postuliert Federman:

As a result, Surfiction will no longer be regarded as a mirror of life, as a pseudorealistic document that informs us about life, nor will it be judged on the basis of its social, moral, psychological, metaphysical, or commercial value, but only on the basis of what it is and what it does as an autonomous art form in its own right – just as poetry, music or the plastic arts are autonomous.⁶

Diese einleitenden Gedanken Federmans zur zeitgemäßen Rolle der Literatur werden gefolgt von vier Propositionen, die er durchaus dogmatisch im Sinne eines Manifestes verstanden wissen möchte.⁷ Die erste betrifft das Lesen der Bücher, welches für Federman eine höhere Beteiligung des Lesers wünschenswert macht, die durch das Aufbrechen der Syntax erfolgen soll, um eine einheitliche Leserichtung zu untergraben. Auch eine lineare Narration kommt für Federman nicht in Betracht, wie er in seiner zweiten Proposition ausführt, da auch das Leben selbst nicht linear empfunden wird:

If life and fiction are no longer distinguishable one from the other, nor complementary to one another, and if we agree that life is never linear, that in fact life is always discontinuous and chaotic because it is never experienced in a straight line or an orderly

⁴ Federman, “Surfiction” 38.

⁵ Federman, “Surfiction” 39.

⁶ Federman, “Surfiction” 39.

⁷ Vgl. Federman, “Surfiction” 40.

fashion, then similarly linear, chronological, and sequential narration is no longer possible.⁸

Die Absage an lineare Erzählweisen beinhaltet auch eine Ablehnung einer vorgeblichen Ordnung der Dinge in der Realität. Dies bezieht sich nicht nur auf eine raum-zeitliche Anordnung der Textelemente, sondern auch auf deren Kausalnexus. Logische Überleitungen und Ursache-Wirkungs-Zusammenhänge weichen einer Ästhetik der Digression. Inhaltlich sind der *Surfiction* ebenso wie formal keine Grenzen gesetzt, denn “[t]he writer will simply materialize (render concrete) experiences into words. As such there will be no limits to the material of fiction – no limits beyond the writer’s power of imagination, and beyond the possibilities of language.”⁹

Dadurch dass der Text ein Eigenleben entwickelt, verändert sich auch der Realitätsstatus der darin vorkommenden Figuren für Federman. Sie sollen, ebenso wie reale Personen, unberechenbar, widersprüchlich und irrational agieren, nicht dem Diktum der *well-made characters*¹⁰ unterworfen sein, sondern größere Freiheiten genießen: “They will not appear to be what they are: imitations of real people; they will be what they are: word-beings.”¹¹ Abgelöst von den Normen sozialer Rollen, historischer Verortung, äußerem Erscheinungsbild oder gar einem Namen, kann sich das Textgeschöpf in seiner Rolle des grammatischen Wesens frei entfalten. Die Textwesen, welche die surfiktionalen Texte bevölkern sollen, gelten lediglich dem fiktionalen Diskurs verpflichtet und ihrer Rolle im Text als fiktionale Elemente. Kohärenz und Bedeutung werden als vom Text erschaffen verstanden und gelten in der Programmatik von Federmans *Surfiction*, so die vierte Proposition, als mehr oder minder überflüssig:

Surfiction will be seemingly devoid of meaning, it will be deliberately illogical, irrational, unrealistic, non sequitur, digressive, and incoherent. And of course, since the surfictional story will not have a beginning, middle, and end, it will not lend itself to a continuous and totalising form of reading. It will refuse resolution and closure.¹²

Durch die Verweigerung eines Anfangs, einer Mitte und eines Schlusses soll der totalisierenden Wirkung dieses Aufbaus ein Riegel vorgeschoben werden und der Diskurs in seiner Offenheit erhalten bleiben. Dem Rezipienten wird somit eine größere Freiheit in der Bedeutungszuschreibung gewährt, dem Autor ähnlich, da beide der Sprache eine Bedeutung abzuringen versuchen.¹³

Federmans Forderungen an eine neue Form der Literatur, der *Surfiction*, dürften hiermit skizziert sein. Fraglich bleibt jedoch, inwieweit er seinen eigenen programmatischen

⁸ Federman, “Surfiction” 42.

⁹ Federman, “Surfiction” 44.

¹⁰ Vgl. Federman, “Surfiction” 44.

¹¹ Federman, “Surfiction” 44.

¹² Federman, “Surfiction” 46.

¹³ Vgl. Federman, “Surfiction” 46.

Anspruch in seinem zu untersuchenden Text *The Twofold Vibration*, verwirklicht und inwieweit er die Problematik der Verschriftlichung eigener Lebenserfahrung in diesem Fall löst, dieses Mal nicht aus Sicht des Theoretikers, sondern als Schriftsteller. In seiner autobiographischen Tätigkeit kann seine Sinnstiftung durch den Text jedoch nicht als abgeschlossen betrachtet werden, da die Bedeutung nicht, wie er in seinem Aufsatz "Critifiction: Imagination as Plagiarism"¹⁴ postuliert, feststehend in diesem verankert wird, sondern erst im Rezeptionsakt durch den Leser diskursiv aktualisiert wird.¹⁵ Texte gelten für Federman immer als Prätexte:

[R]eading means learning to read a text while reading it, and in so doing making it pregnant with meaning; it is reading that renders a text meaningful.

One could say then that it is the act of reading that gives meaning to a discourse, then the act of writing can only be a PRE-TEXT to the eventual meaning the reader will give to the discourse. The text, the completed text, the final text will not only be what is written on the paper, but what is also read into the written text. As such, all modern discourses can be called pre-texts – pre-texts in the sense that they precede their eventual meaning, pre-texts because they are reasons, excuses, justifications, springboards, for the ultimate texts.¹⁶

Da die Bedeutungszuschreibung durch den Akt der Lektüre erfolgt, kann sie individuell von anderen Lesarten abweichen, ist nicht stabiler und konstanter, sondern diskursiver Fluktuation unterworfen. Der einzelne Text ist ständig in den Diskurs eingebunden und kann nicht für sich alleine, als durch Imagination originell aus dem Vakuum erschaffen stehen, sondern er bezieht sich immer mehr oder weniger auf andere Texte, die ihm vorausgegangen sind. *Plagiarism* wird für Federman zum demokratischen Prinzip der Literatur,¹⁷ an dem jeder teilhaben kann. Der Schreibprozess beinhaltet somit immer ein Maß an Plagiarismus:

To write then becomes a surplus, an excess of what has already been written, or what already exists in writing. Thus in contemporary literature all considerations of model, influence, causality, and of course originality, are rendered vain. This means that the act of plagiarism cannot come after a text given as initial or original, even if such a text were to exist, for it would itself have been priorly reproduced or imitated or plagiarized. There are no original texts because the first original text has been lost, misplaced, forgotten.¹⁸

Federman rekurriert demzufolge offensichtlich auf einen ausnehmend weit gefassten und generellen Begriff von Intertextualität, wie es beispielsweise auch Julia Kristeva getan hat. *Surfiction* zeichnet sich dementsprechend durch einen hohen Grad an Intertextualität aus. Dadurch dass die Stoßrichtung der neuen Literatur nicht mehr auf Originalität abzielt, sondern sich ihrer Verortung im Diskurssystem bewusst ist, kann sie in

¹⁴ Raymond Federman, "Critifiction: Imagination as Plagiarism," *Critifiction: Postmodern Essays*, Albany: State University of New York Press, 1993, 48-64.

¹⁵ Vgl. hierzu auch ähnlich in Bezug auf *Surfiction* Jerzy Kutnik, *The Novel as Performance: The Fiction of Ronald Sukenick and Raymond Federman*, Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois UP, 1986, 161.

¹⁶ Federman, "Critifiction" 50.

¹⁷ Federman, "Critifiction" 57.

¹⁸ Federman, "Critifiction" 57.

gesteigertem Maße selbstreflexiv operieren und sich auf die eigene Medialität, ihre Sprache, fokussieren. Damit tritt automatisch das Konzept des Autors als bedeutungsstiftendes Zentrum des Textes in den Hintergrund und wird auf eine Stufe gestellt mit dem Leser, welcher am Sinnstiftungsprozess in gleichem Umfang beteiligt ist. Somit muss auch das Kriterium der Fiktionalität in diesem Kontext betrachtet werden: “Fiction (or poetry) is therefore not to be found within texts of a given (conventional) type, but virtual and diffuse within language itself, that is, in the relationship between writer and writing, reading and reader, and even more generally, in the play of all communication.”¹⁹ Fiktion spielt sich damit für Federman auf einer Kommunikationsebene ab und ist keine feste, vom Autor intendierte Textgröße. Der Leser entscheidet ebenfalls, was er als Fiktion rezipieren will und was nicht. Das geht konform mit den theoretischen Ausführungen der Zuschreibungsästhetik. Ebenso verhält es sich mit Federmans autobiographischen Texten. In seinem Aufsatz “Federman on Federman”²⁰ gibt der Autobiograph bezüglich möglicher Fiktionalisierungen zu bedenken:

Because of the unreliability of language, I cannot deny or affirm that the facts related in my autobiography have or have not been distorted from the truth. Similarly, an artist who paints a self-portrait cannot claim that he has really painted himself since he knows that the medium he uses (paint) only creates an illusion. Autobiographies and self-portraits are always distortions of reality because they are created on the basis of memory or an image, with words or with paint.²¹

Das unzuverlässige Medium der Sprache in Verbindung mit der Unsicherheit des menschlichen Gedächtnisses verhindert *per se* eine unverfälschte Übertragung eigener Lebenserfahrung in die Form eines Textes. Die Unsicherheiten der frühen Jahre Federmans und die Gefährdung des eigenen Lebens durch den Holocaust beeinflussen sein Werk unausweichlich, wie er selbst feststellt: “[I]t is true that my work has been marked by this uncertain, incoherent, doubtful, discontinuous beginning, and that in order to be recorded in history, or better yet in order to be able to record my life in a story, I had to lie – to lie so that I could survive, and not die.”²² Dieses Dilemma wird auch seinen Text *The Twofold Vibration*²³ bestimmen, welchen es im Folgenden zu untersuchen gilt. Die Prozesse, die Autobiographeme in fikionalisierte Texte überführen, faszinieren Federman:

What is interesting in the relationship between fiction and autobiography is the mechanism by which a writer transforms elements of his life into stories. What is

¹⁹ Federman, “Critifiction” 61.

²⁰ Raymond Federman, “Federman on Federman: Lie or Die (Fiction as Autobiography/Autobiography as Fiction),” *Critifiction: Postmodern Essays*, Albany: State University of New York Press, 1993, 85-104.

²¹ Federman, “Federman on Federman” 91.

²² Federman, “Federman on Federman” 95.

²³ Raymond Federman, *The Twofold Vibration*. København & Los Angeles: Green Integer, 2000.

fascinating is the process which makes it possible for a life to become fiction, or vice versa for fiction to make it possible for a writer to have a biography – real or imagined.²⁴

Federman verwischt die Grenzen zwischen Fiktion und Leben und konzentriert sein Interesse auf die Mechanismen, welche hierbei am Werke sind. Somit gilt auch für die autobiographischen Texte das für die Texte der *Surfiction* postulierte Diktum der Selbstbezüglichkeit und der Fokussierung und Auslotung der Grenzen, welche die Gattung konventionellerweise setzt. Neue avantgardistische Tendenzen zeitgenössischer Autobiographik begrüßt Federman enthusiastisch:

However, if the idea of autobiography and avant-garde fiction seems contradictory, the contradiction is often resolved by innovative techniques. Many contemporary writers use elements of their own life to create their fiction, but at the same time they undermine the credibility of these elements with irony, self-reflexiveness, authorial intrusions, and deliberate digressions and contradictions, and in so doing blur the line between facts and fiction, between the past, the present, and the future.²⁵

Die Verbindung unterschiedlicher Zeitebenen, den vergangenheitsorientierten autobiographischen Elementen und den zukunftsgerichteten progressiven Elementen avantgardistischer Fiktion, stellt für Federman den Reiz dieser Texte dar und eröffnet neue Wege der Narration:

The combination of the past and the future in these experimental autobiographical novels indicates a variety of changes in the relationship of art and life. On the one hand, these novels emphasize the close interaction of life and art in modern culture, and point to the increasingly impossible separation of fact and fiction. On the other hand, this changed nature of reality also implies the changed nature of narration as far as the conception of the self is concerned.²⁶

Wie sich diese in der Theorie geforderte, experimentelle Form der Autobiographik in Federmans eigener schriftstellerischer Praxis gestaltet, soll nun im nachfolgenden Abschnitt anhand von *The Twofold Vibration* untersucht werden.

2. *The Twofold Vibration*

Die Narration ist in *The Twofold Vibration* eine komplexe Konstruktion. So wird der Text von der Stimme eines Ich-Erzählers getragen, welcher zugibt, den alten Mann und damit den Protagonisten, um den seine Erzählung kreist, nicht wirklich gut zu kennen und sich auf zwei weitere Erzählstimmen, die von Namredef und Moinous zu stützen: “Namredef and Moinous, inseparable narrators of my story”²⁷. Sich selbst charakterisiert der Ich-Erzähler als einen Erzähler aus zweiter Hand,²⁸ wie er im dritten Kapitel einräumt:

²⁴ Federman, “Federman on Federman” 100.

²⁵ Federman, “Federman on Federman” 102.

²⁶ Federman, “Federman on Federman” 103.

²⁷ *Twofold Vibration* 67.

²⁸ Vgl. auch *Twofold Vibration* 128.

Perhaps I should have clarified this sooner, though it has been implicit all along, that my role here is merely that of a scribe, that of a detached reporter, and that in fact I am only an intermediary figure in the telling of this story, a secondhand teller if you wish, as I have been on several occasions in the past, that this is so will become evident, as we proceed, self-explanatory even, since I have lost touch, in a manner of speaking, with the old man for many years now²⁹

Damit untergräbt er nicht nur seine Autorität über die Fakten seiner Erzählung, sondern schränkt auch die eigene Erzählkompetenz ein. Dies wird noch gesteigert, denn der Ich-Erzähler kann beide Erzählstimmen nicht restlos auseinander halten, sie verschwimmen ineinander:

[N]amredef and Moinous have a disorienting way of talking at the same time, interrupting each other, which makes it difficult to keep their stories straight, especially the chronology, sometimes one of them starts relating something, begins to articulate a sentence, and right in the middle of it the other will take over as if they were one mind, one mouth, often wandering into endless digressions, surprising detours and circumvolutions, in English, in French, doesn't matter, they are both bilingual, they weave in and out of words as though language for them were a rumor transmissible ad infinitum in any direction, that's how they function, how close, how inseparable they are, two voices within a single voice interloping³⁰

Beide schildern dem Ich-Erzähler die Geschichte des alten Mannes, wobei der Erzählfluss für den Rezipienten ebenfalls eine Unterscheidung meist nicht zulässt, außer der Ich-Erzähler markiert eindeutig, wem die jeweilige Passage zuzuordnen ist. Hinzu kommt erschwerend, dass der Status der Stimmen von Namredef und Moinous zusätzlich vom Ich-Erzähler untergraben wird, wenn er über sie und ihre tragende Rolle reflektiert:

It's maddening, but after a while one gets used to their way of speaking, and in any event I doubt I can go on without them, bring this project to a satisfactory conclusion without their help and their wisdom
no I'm sure I can't, and besides in this lonely business of ours one does not choose one's collaborators, melancholic or rambunctious as they may be, they simply appear, usually in the middle of a sleepless night, and you're stuck with them³¹

Der Erzähler streut hierdurch beim Leser den Verdacht, es könne sich um Stimmen im Bewusstsein des Erzählers handeln, die als multiple Persönlichkeiten in seinem Kopf existieren und ihn in schlaflosen Nächten heimsuchen.³² Damit wäre auch der verbleibende Rest an Glaubwürdigkeit der Erzählerfigur im herkömmlichen Sinne unterminiert. Ebenso wirkt die spätere Erklärung zu Namredef und Moinous desillusionierend, wenn der Ich-Erzähler seine Konstruktion der mehrstimmigen

²⁹ *Twofold Vibration* 68.

³⁰ *Twofold Vibration* 88-9.

³¹ *Twofold Vibration* 89.

³² Dass es sich bei Namredef und Moinous um die schizophrenen Stimmen oder multiplen Persönlichkeiten eines psychisch kranken Erzählers handeln könnte, wird auch an einer späteren Passage angedeutet. Beide verlieren den alten Mann in dem Moment, als er aus seinem Hotelzimmer in Hamburg verschwindet und eine Notiz mit der Aufschrift "Temporarily Sane" (171) hinterlässt. Im Moment geistiger Gesundheit verschwinden die Stimmen.

Narration offenlegt: “[T]hey have been introduced simply for the convenience of the narrative, to help along, to allow some shifts of point of view and some creative free play.”³³ Darüber hinaus widersprechen sich die Erzählstimmen teilweise, wie beispielsweise bei der Schilderung eines Pariser Treppenhauses: “[T]here was a sharp smell of overcooked cauliflower in the staircase, No it was the smell of rancid piss, Moinous corrected Namredef, Okay the smell of piss if you prefer.”³⁴

Die Schachtelung der Erzählebenen wird um eine weitere ergänzt, als die beiden Erzählstimmen von Namredef und Moinous ihrerseits eine Episode aus dem Liebesleben des alten Mannes erzählt bekommen, welcher beispielsweise seinerseits in der ersten Person von den Erlebnissen mit June berichtet:

Moinous [...] went on recounting what the old man had told my two narrators about his love affair with June Fanon
it was hard to concentrate on the words she was speaking now, between her voice and the sound of the waves something kept sending me back, yes her voice especially with its subliminal pull, into old movies and faded dreams, her reflection becoming mine, You know you are even more beautiful in reality than you appear on the screen, I told her³⁵

Der Ich-Erzähler dieser Passage ist nicht deckungsgleich mit dem Ich-Erzähler früherer Abschnitte, sondern es muss sich um den alten Mann handeln, der wiederum durch den Filter von Moinous’ Erzählung vermittelt wird.

Im siebten Kapitel wird endgültig klar, wer sich hinter dem Ich-Erzähler, der von sich behauptet hatte, stets nur ein Erzähler aus zweiter Hand zu sein, verbirgt: es ist Federman.³⁶ Damit wird ein Spiel eröffnet zwischen der Person des realen Autors, dem Textkonstrukt Federman und dem Protagonisten, um dessen drohende Deportation die Story kreist, welcher autobiographische Züge des Autors trägt. Federman reflektiert in einem Aufsatz über das Spiel, sich selbst als fiktionales Textkonstrukt in den Text einzuschreiben im Sinne einer radikalen Erzähltechnik zur Verwischung der Grenzen von *fact* und *fiction*:

Probably the most interesting and most radical technique used to blur or even erase the line between fact and fiction is the intrusion of the author himself into the fiction, very often under his own name. [...] As such the real author is fictionalized as he inscribes himself in the text. [...] The fictitious author who appears in several of my novels is called FEDERMAN (spelled either with a capital F or a small f). But the author is also known as HOMBRE DELLA PLUMA, HOMME DE PLUME, PENMAN, FEATHERMAN, or NAMREDEF. However, the fact of inscribing one’s name in one’s

³³ *Twofold Vibration* 154. Marcel Cornis-Pope misst dem mehrstimmigen, kooperativen Erzählen noch eine weitere Funktion zu, da er sie als die einzige Möglichkeit versteht, die unfassbare Geschichte des Holocaust zu vermitteln, vgl. Marcel Cornis-Pope, “From Cultural Provocation to Narrative Cooperation: Innovative Uses of the Second Person in Raymond Federman’s Fiction,” *Style* 28 (1994): 411-431, here 426-7.

³⁴ *Twofold Vibration* 214.

³⁵ *Twofold Vibration* 94.

³⁶ Vgl. *Twofold Vibration* 234.

fiction is only one way of subverting the factual and abolishing the boundary between reality and imagination – between the truth and the lie.³⁷

Damit wird Federman als realer Autor außerhalb des Textes durch eine fikionalisierte Version seiner selbst innerhalb des Textes verdoppelt. Da er aber auch als Namredef sich selbst als fiktionale Erzählstimme integriert, ebenso wie als Moinous, multipliziert sich der Autor in fiktionaler Form. Die Vervielfältigung Federmans in diffundierende Elemente des Textes begründet einerseits eine Aufspaltung seiner Selbst in unterschiedliche Instanzen, andererseits erfüllt sie darüber hinaus gleichzeitig, wenn auch fragmentiert und spielerisch gebrochen, die generische Forderung autobiographischer Texte, die Person des Autobiographen müsse mit ihrem Erzähler und dem Protagonisten des autobiographischen Textes identisch sein. Auf diese Weise experimentiert Federman originell mit der Gattung der Autobiographie und erschafft sich eine neue Form, ausgehend von der alten.

Die Erzählstimmen Moinous und Namredef werden im letzten Kapitel vom fikionalisierten Ich-Erzähler Federman selbstreflexiv als Funktionen des Textes entlarvt, indem er einräumt:

[O]ur story could not function any other way, because you see what counts in this final report is not so much what you have thought of this or that, what you have or have not seen or heard, but what immediately systematizes you within the sequence of events, or if you prefer what fictionalizes you now he tells us, what a bastard you are, according to you then we're just two broken-down puppets who have no will of our own, in fact it's not even sure if we exist³⁸

Die eigene narrative Strategie bezüglich der historischen Ereignisse setzt der fikionalisierte Federman in einem Dreierschritt fest:

[A]t first it was a matter of observing and classifying, then it became a matter of rationalizing and explaining, we failed in both instances, and now, at the stage where we are, desperate as we are of ever being able to assert the facts, it's a matter of imagining and projecting, that's the only thing we can do, the only hope left³⁹

Da die beiden ersten Stufen der Beobachtung und Rationalisierung nicht von Erfolg gekrönt waren, bleibt als letztmögliche Strategie Imagination und Projektion, oder anders formuliert: Fikionalisierung. In einer existentiell bedrohlichen und unerklärlichen Situation wie dieser bleiben in jedem Fall keine zu begutachtenden Fakten, sondern lediglich Hypothesen: “[O]nly hypotheses to be set up, no choices of words will express the truth, for one has only a choice of rhetorical masks in a situation like this one.”⁴⁰ Angesichts der Gefahr der unbegründeten und unerklärlichen Deportation versagt auch die sinnstiftende Wirkung der Sprache und wird herabgesetzt zu leeren Worthülsen.

³⁷ Federman, “Federman on Federman” 103.

³⁸ *Twofold Vibration* 304.

³⁹ *Twofold Vibration* 305.

⁴⁰ *Twofold Vibration* 306.

Federmans Text ist an einem genau festgelegten Tag, dem 31.12.1999, der Schwelle zum 21. Jahrhundert verortet, die ironischerweise zum gegenwärtigen Zeitpunkt für den Rezipienten bereits Vergangenheit ist, aber dennoch zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Textes im Jahre 1982 eine nahe Zukunft darstellt und Züge der *Science Fiction* trägt. Es herrscht eine faschistoide Gesellschaftsordnung. Die *Space Colonies*, zu welchen der Protagonist, der *old man*, deportiert werden soll, erinnern deutlich an KZs der Nationalsozialisten. Auch die Eroberungspolitik des herrschenden Systems lässt Assoziationen zu der des Dritten Reichs entstehen. Die Kolonien im Weltall werden nicht näher spezifiziert und abstrakt als eroberte Himmelskörper beschrieben: “[T]hey are conquered planets, moons, satellites in the solar system, and even beyond, in the galaxy, the Milky Way, which were explored and civilized during the last part of the 20th century.”⁴¹ In diesen Kolonien werden unerwünschte Elemente der Gesellschaft ausgesetzt. Das System der Zukunft entledigt sich nicht nur der älteren Bevölkerung, der nicht der Norm konformen Homosexuellen, sondern auch der experimentellen Künstler, die nicht den ästhetischen Vorgaben des Systems entsprechen. Die Abtransporte der Unerwünschten zu den Kolonien finden einmal jährlich an Silvester statt. Über die Details der Raumkolonien kommentiert der Erzähler metafikcional seine eigene Erzählweise:

I don't go much into the details of how that system, superb utopic system, as people call it, was established, but it works, believe me, it works, nor do I explain how the planets, moons, and other such once distant places were first explored, conquered, rendered livable, civilized, and subsequently turned into colonies, oh that's too bad you say because it might weaken the scientific premise of our story, not at all, that's left to the imagination of those who read, or will eventually read this story, imagination is far from being dead, in spite of what has been rumoured lately, imagination dead imagine⁴²

Federmans Anklänge an sein literarisches Vorbild sind unübersehbar. Die Einbeziehung eines Rezipienten, eines Lesers in den Erzählprozess, dynamisiert den Erzählfluss ebenso wie die metafikcionalen Betrachtungen der Erzähltätigkeit und markiert den Text als etwas Gemachtes, als ein von einem Erzähler fikcional entworfenes sprachliches Gebilde. Dieses *foregrounding* der Prozesshaftigkeit lässt immer wieder die metanarrative Ebene des Erzählprozesses vor die der erzählten Ereignisse treten.⁴³ Das inhaltliche Interesse am Erzählten wird nicht zuletzt moralisch, ethisch motiviert und der Erzähler ist

at any rate interested above all in the reasons why he is being sent, banished rather to the colonies, thrown out of our world like a piece of trash, a useless burnt out light bulb, it's the human that concerns me here, but also the coincidental vibrations of life, a question of ethical curiosity on my part, yes a profound personal need to come to terms with the

⁴¹ *Twofold Vibration* 12.

⁴² *Twofold Vibration* 15-16.

⁴³ Vgl. z.B. auch *Twofold Vibration* 18: “[W]atch that french stuff Federman you say or else I might frustrate my potential readers.”

unexplainable, [...] for it is puzzling, disconcerting indeed, to see an old man like him, an extraordinary man in many ways, though quite unpredictable at times, and so unlucky too, being sent to the colonies without any, any⁴⁴

Das Unerklärliche, die Frage nach dem unmotivierten Grund der Deportation mündet in einem Moment der Sprachlosigkeit und des Innehaltens des Erzählens. Eben diese Frage begründet die fiktionalisierte Aufarbeitung der eigenen Vergangenheit, die Federman in seinem Werk ständig autobiographisch umkreist, ohne sich ihr im Kern nähern zu können: die Frage nach dem Grund der Deportation der eigenen Familie im Dritten Reich und die damit verbundene Sprachlosigkeit des Überlebenden.

Der Erzähler stellt eine Verbindung zwischen seinem Vater, sich selbst und dem alten Mann her, auch wenn er diese als rein sprachliche markiert und sie in ein- und demselben Moment widerruft. Der Effekt, der dadurch generiert wird, das ständige Erzählen und Verneinen des Erzählten, ist eine Technik, die an Becketts Erzähltexte erinnert, an die *self-cancelling narration* oder Anti-Narration. Durch die stete Verneinung oder das Zurücknehmen des vorher Erzählten wird die Bedeutung der Sprache selbst verhandelt und in ihrer Funktionsweise offengelegt:

[A]ll progeny real or fictitious, are verbal extensions in time and space, and that my dead father and the old man should have the same date of birth as myself, or that my father and myself should have the same birthdate as the old man, is purely coincidental within the creative license of this story and may have no bearing whatsoever on the unfolding of the narrative, after all history, as one friend once wrote, is a dream already dreamt and destroyed⁴⁵

Allein durch die Setzung und wiederholte Erwähnung des gleichen Geburtstags wird eine Identifikation der drei Figuren vorgenommen und im Bewusstsein des Lesers verankert, selbst wenn diese vom Erzähler stets zurückgenommen wird und auch die Fortsetzung der Textpassage suggeriert, dass die verneinte Bedeutung dieses Zufalls eben doch über eine gewisse Signifikanz für den Erzähler verfügt:

[B]ut that coincidence, that doubleness of the old man, becomes acceptable and even explainable, historically and genetically, when one realizes that my young dead father, he was 42 when they exterminated him, in those days it was not uncommon, did not have the time to become a father to his son, me in other words, and that today he, my father, could be the son of his son, question of temporal readjusting and familial overlapping, or is it the reverse⁴⁶

Der frühe, gewaltsame Tod des Vaters wird zum Ausgangspunkt der Überlegung von biologischer und textueller Genese und Zeitlichkeit. Durch den Text bringt der Sohn seinen Vater wieder neu hervor und umkreist durch das Erzählen der Geschichte des alten Mannes im *antechamber of departure* das Unsagbare: dessen Deportation. Die

⁴⁴ *Twofold Vibration* 17.

⁴⁵ *Twofold Vibration* 26.

⁴⁶ *Twofold Vibration* 27.

vielfältigen Doppelungen und Spiegelungen, welche der Text vornimmt, kreisen um die autobiographisch motivierte Frage nach dem Grund der Deportation. Der Erzähler stellt metafictional den problematischen Zusammenhang zwischen Text und Leben her und entlarvt damit seine eigene Vorgehensweise:

[Y]ou may wonder why the need to go into my own background, my own sordid life, to tell the story of the old guy, all fiction is based, to some extent, on the author's own experiences, whether lived, or imagined, transposed into the life of his characters, it always works this way, not blood relations, ink relations⁴⁷

Die autobiographische Grundlage des fiktional in die Zukunft projizierten Textes wird bloßgelegt und die durch das frühe Ableben des Vaters unmöglich gewordene reale Verbindung wird durch eine textuelle ersetzt. Tinte (oder sollte es nicht besser heißen: Druckerschwärze) fungiert als Surrogat für Blut. Durch den Erzählakt verleiht der Sohn dem Vater eine Existenz. In gleichem Maße ist diese textuelle Daseinsform, speziell durch die bereits genannten Doppelungen von Figuren, eine stets auch dem Fiktionalen angehörige Technik, wie intertextuelle Verweise auf Proust, Céline und Márquez nahe legen.⁴⁸ Damit hat das Zeichen, das *Simulacrum* das Bezeichnete endgültig ersetzt.

Diese mitschwingenden selbstbezüglichen Scheinreferenzen stellt Leo Truchlar insgesamt für das Werk Raymond Federmans fest. Besonders im Hinblick auf dessen Roman *Take It or Leave It* konstatiert er: "Die Erlebnisse des Protagonisten auf seiner letztlich sinnlosen Reise, seine Abenteuer, Pannen, amourösen Intermezzi, diese scheinbaren Hinweise auf eine hinter der Sprache sichtbar werdende eigenständige Realität, sie alle sind nur Scheinreferenzen, verweisen am Ende doch wieder selbstreferentiell auf Sprache, auf früher Gesprochenes."⁴⁹ Diese Autoreferentialität wird in *The Twofold Vibration* speziell in den Passagen deutlich, wenn Federman die Beziehung seines Vaters, die in der Realität nicht mehr existiert, durch eine textuelle ersetzt.

Doch nicht nur rein selbstbezügliche Referenzen werden in *The Twofold Vibration* hergestellt, sondern auch solche zur außertextuellen Realität und zu wichtigen historischen Daten, die das 20. Jahrhundert und damit auch das Bewusstsein des alten Mannes geprägt haben. Der Erzähler überlegt, wie alt der Protagonist sein müsste, um folgende tragische historische Ereignisse erlebt haben zu können:

⁴⁷ *Twofold Vibration* 27.

⁴⁸ Vgl. *Twofold Vibration* 27. Effertz betont in seiner Studie im Zusammenhang der Doppelungen die Verarbeitung des Traumas des Überlebens, um immer wieder das Schuldgefühl durchleben zu können, welches auf Federman lastet (vgl. Gerhard Effertz, *Text und/oder Spiel: Raymond Federmans Roman 'The Twofold Vibration'*, Bonn: Romanistischer Verlag, 1987. 92). Dieser spekulative Ansatz, welcher doch in hohem Maße eine Autorintention impliziert, soll in dieser Arbeit jedoch nicht weiterverfolgt werden, da im Text hierfür keine eindeutigen Belege herangezogen werden können.

⁴⁹ Leo Truchlar, "'Critifiction' und 'Pla(y)giarism:?' Zum Literaturentwurf Raymond Federmans." *Poetica* 15 (1983): 329-341, 334.

[F]or instance the laughable Treaty of Versailles, the pitiful fiasco of the League of Nations, the failed Chinese revolution of 1927 and the long march of Mao Tse-Tung, slim Lindbergh across the Atlantic solo, the Crash and the great Depression and the mass suicides of the ruined capitalists, the burning of the Reichstag, the sad debacle of the Spanish Civil War and Picasso's gray Guernica in 1937, World War II, [...] Nazi persecutions of the Jews and the concentration camps⁵⁰

Von besonderem Interesse ist für den Erzähler, dass seine Figur den Holocaust am eigenen Leib miterlebt, ihn allerdings auch irgendwie überlebt hat.⁵¹ Damit konstruiert er eine Alternative zu Federmans eigenem Vater, dem im realen Leben nicht so viel Glück zuteil wurde und der in einem der Konzentrationslager ums Leben gekommen ist. Obwohl der Text um den unfassbaren und unaussprechlichen Schrecken des Holocaust als implizites Zentrum strukturiert ist, thematisiert er ihn selten direkt. Nicht die Auslöschung soll im Mittelpunkt des Erzählten stehen, sondern die Auslöschung der Auslöschung, wenn von den Konzentrationslagern die Rede ist: “[B]ut if we deal with this matter of the camps at all, it will have to be clear that the central concern is not the extermination of the deportees, including the old guy's entire family, incidentally, father, mother, and sisters too, but the erasure of the extermination as a central event.”⁵² Die Auslöschung der Vernichtung wird nicht nur dadurch erzielt, dass anders als im realen Leben der alte Mann den Holocaust überlebt, sondern auch in stilistischer Hinsicht. Die *anti-narration* Federmans bewirkt genau dasselbe, indem sie sich selbst verneint und damit auslöscht.

Es erfolgt nicht nur eine angedeutete Identifikation des alten Mannes mit dem deportierten Vater, sondern auch mit dem Autor selbst, wenn er seine Figur sagen lässt: “My life began in a closet, he said giving his voice an affected eloquence as if playing the lead in an old-fashioned melodrama, Among empty skins and dusty hats, while sucking pieces of stolen sugar.”⁵³ Dem Leser anderer (autobiographischer) Texte Federmans dürfte diese mehrfach beschriebene Andeutung sofort die traumatische Kindheitserinnerung des Autors ins Gedächtnis rufen, um die ein Großteil seines schriftstellerischen Schaffens kreist: der Deportation in ein KZ durch das Verstecken im Schrank entronnen zu sein.

Auf diese Grundkonstellation wird im Laufe des Textes immer wieder rekurriert. So erzählt Namredef, dessen Name eine Spiegelung Federmans eigenen Namens darstellt, die Geschichte des kleinen Jungen im Schrank ausführlicher:

The soldiers were already in the courtyard, calling their names, [...] and the mother quietly awoke the boy, he was only twelf then, she was crying softly, shhh, shhh, the boy

⁵⁰ *Twofold Vibration* 29.

⁵¹ Vgl. *Twofold Vibration* 30.

⁵² *Twofold Vibration* 31.

⁵³ *Twofold Vibration* 98.

must be saved, she said as she gently pushed him into a closet, he was wearing his little boy shorts, a closet just outside the door of their apartment, on the landing, on the third floor, it was impossible to tell if the old man was inventing what he was relating or remembering it, a dark box where they stored old clothes, empty skins, dusty hats, he called them, and old newspapers, and after the soldiers took away his mother, his father, and his two sisters, stumbling down the staircase with their bundles, [...] the little boy sat on a pile of newspapers, still half-naked, listening to voices behind the walls while sucking pieces of sugar cubes he had found in a box behind the newspapers⁵⁴

Namredef schildert in dieser Passage das, was der *old man* erzählt hat. Einzelne Elemente kehren in dieser repetitiven Narration wieder, wie beispielsweise die staubigen Hüte und der Zucker, den der Junge in seinem dunklen Versteck lutscht, andere Informationen, wie der genaue Hergang der Minuten vor der Deportation der restlichen Familie werden nachgereicht, wodurch für den Rezipienten ein immer klareres Bild dieser Schlüsselszene entsteht. Die Schilderung der Ereignisse wird jedoch gebrochen durch die Unklarheit über den Realitätsstatus, wie Namredef einräumt: Es werden Zweifel gesät, ob der alte Mann dies nun erfindet oder sich daran erinnert. Auch eine spätere Passage, die die Vorkommnisse nach der Deportation beschreibt, wird als potentiell fiktional überarbeitet entlarvt: “I don’t like the last part of this story, he said, I’ll have to work on it”⁵⁵.

Gleichwohl wird der Überlebende von Schuldgefühlen geplagt, da er als einziger seiner Familie durchgekommen ist. Die zweischneidige Thematik des Überlebenden und die Verschriftlichung persönlicher Erfahrungen in Form von Texten lässt Federman den *old man* folgendermaßen erläutern:

[T]he fact of being a survivor, of living with one’s death behind, in a way makes you free, free and irresponsible toward your own end, of course you feel a little guilty while you’re surviving because there is this thing about your past, your dead past and all that, but you have to get on with things, sustain your excessiveness, so to speak, yes imagine you have this wretched past, so wretched, gruesome, but it’s the only past you’ve got, I mean you’re stuck with it, but then they take it away from you, erase it, make typographical symbols out of it, funny little xxxx’s on pieces of paper, you’re dead as far as they are concerned, nonexistent, I mean how do you live without a past, well you manage to survive anyhow, to fake it, fictitiously, extemporaneously, not as revenant but as devenant by projecting yourself ahead of yourself⁵⁶

Obwohl die furchtbare Vergangenheit nicht mehr veränderbar ist, kann sie durch das Medium der Sprache erneut dazu benutzt werden, die Person auszulöschen. Um dies zu verhindern, wird eine narrative Struktur geschaffen, welche stetig um das thematische Zentrum kreist, ohne es direkt zu thematisieren, wie auch Jerzy Kutnik⁵⁷ bezüglich Federmans Erzähltechnik betont:

⁵⁴ *Twofold Vibration* 132-3.

⁵⁵ *Twofold Vibration* 135.

⁵⁶ *Twofold Vibration* 99-100.

⁵⁷ Jerzy Kutnik, *The Novel as Performance: The Fiction of Ronald Sukenick and Raymond Federman*, Carbondale and Edwardsville: Souther Illinois UP, 1986.

He paradoxically succeeds by devising a complex narrative structure which, through the dissolution of the narrative center, becomes a truly Tinguelian device designed to prevent the story from being told. At the same time, however, his artistically successful failure to communicate never quite matches his moral failure to possess, to understand, and to explain his primal loss, which can never be recouped.⁵⁸

Der unwiederbringlichen Vergangenheit und dem schmerzlichen Verlust wird durch die Absenz eines Zentrums Rechnung zu tragen versucht, um mittels einer narrativen Aussparung die Schuldgefühle wegen des eigenen Überlebens zu kompensieren. Die einzige rettende Möglichkeit bildet eine fiktionale Neu-Erfindung der eigenen Person. Eben darauf scheint auch Federmans autobiographische Strategie in *The Twofold Vibration* abzielen, wenn er als Holocaustüberlebender Grundsituationen seiner traumatischen Vergangenheit in fiktionalisierter Form aufarbeitet. Auch der *old man* sieht darin seine Überlebensstrategie: “[Y]ou invent yourself as you go along, re-invent what you think really happened, this way you can survive anything”⁵⁹

Die Frage nach dem autobiographischen Gehalt der Geschichte wird anhand der bereits ausführlich besprochenen Ursituation im Schrank auf Figurenebene diskutiert. Die Erzählstimmen Namredef und Moinous reflektieren die narrative Besessenheit des *old man* bezüglich dieser traumatischen Ereignisse:

[H]e kept telling this story over and over again, he even tried to write it once that’s right, namredef confirms, he showed it to us, the way it was written it was almost unreadable, he had devised a form for it, an unusual typography, perfect squares of words on the pages with no punctuation, no interruptions, it was like a long delirious verbal disarticulation without beginning or end, just boxes of black words prisoner to their own form, he called it *The Voice in the Closet*, an obscure and disturbing piece of writing, he worked on it for years, used to refer to it as *My Season in Hell*, an edifice of unreadability in which voices speak within voices in a strange reversal of roles, the voice of fiction accusing the author of having messed up the story, of having failed to tell the real story, from the reverse of farness⁶⁰

Das genannte Werk, *The Voice in the Closet*, bezieht sich auf einen autobiographischen Text Federmans, in welchem, der Titel mag es bereits verraten, ebenfalls die Ereignisse der Deportation der Familie Federmans verarbeitet werden. Die erwähnten stilistischen Besonderheiten dieses Textes können auch für *The Twofold Vibration* gelten, wobei für Federman *unreadability*, ein Vorurteil der breiten Leserschaft gegenüber experimentellen Texten, als positiv konnotiert gelten kann, wie er in seinem Aufsatz “What are Experimental Novels and Why are There so Many Left Unread?”⁶¹ deutlich zum

⁵⁸ Kutnik 224.

⁵⁹ *Twofold Vibration* 100.

⁶⁰ *Twofold Vibration* 135-6.

⁶¹ Raymond Federman, “What are Experimental Novels and Why are so Many Left Unread?”, *Genre* 14/1 (1981): 23-31.

Ausdruck bringt.⁶² Somit kommentiert Federman hier die eigenen Errungenschaften als experimenteller Schriftsteller. Diese ausführlich zitierte Passage kann nicht nur als Verweis auf Federmans anderen Text, sondern auch selbstreflexiv auf *The Twofold Vibration* bezogen gelesen werden. Auch hier finden sich endlos lange Sätze, Schachtelungen von Erzählstimmen und Figuren, die sich vorwerfen, nicht die ganze Geschichte zu erzählen. Das wirklich Wesentliche bleibt offenbar ungesagt, unsagbar. So wirft auf Figurenebene June⁶³ dem alten Mann vor, das zentrale Ereignis zu umgehen, in der Erzählung auszusparen:

Somehow I feel that you are refusing to tell me the real experience behind all that, but if I understand what you are trying to say, or not to say, you have found a way to make your past live by pointing to its grave with your finger and of course we can't catch you at it, it's just a motion, a gesture, a clever substitution, and this way you put all your guilt on others, on us, but the fact that you choose to speak about it, even evasively, and write about it too, is that transcendence or escape⁶⁴

Das ausweichende Erzählen betrifft nicht nur auf Figurenebene den *old man*, sondern auch den Autobiographen Federman, welcher dem Leser durch die bereits zitierten Passagen eine Art Leseanweisung für diesen Text an die Hand gibt. Da das Unsägliche nicht direkt gesagt werden kann, ohne dass damit eine erneute Vernichtung und Auslöschung einhergehen müsste, wird anstelle dessen das Thema fikionalisiert und umkreist. Durch diese metafictionalen Anweisungen werden die Leseerwartungen des Publikums erheblich gelenkt und können als Schlüssel für das Textverständnis instrumentalisiert werden.

Den Status der autobiographischen Erzählung der Schrank-Geschichte diskutieren die Erzählstimmen des Ich-Erzählers, Namredef und Moinous, problembewusst:

[D]o you think it's autobiographical, I ask, but both Namredef and Moinous seem tentative
I suppose a man's biography is always something one invents afterwards, after the facts,
Namredef replies

⁶² Federman verwendet in diesem Aufsatz die Begriffe der *experimental novel* und der *unreadability* synonym. Und so grenzt er in Anlehnung an Roland Barthes' *The Pleasure of the Text* die konventionellen von den experimentellen Romanen ab: "a) The usual (readable) novel, that which 'is linked to a comfortable practice of reading' and preserves culture. b) The experimental (unreadable) novel, that which 'brings to a crisis the reader's relations with language' and undermines culture." (Federman, "Experimental Novels" 28). Unlesbare Romane brechen mit den konventionellen Lesegewohnheiten und konfrontieren den Leser mit einer neuen Sicht auf die Realität.

⁶³ June Fanon ist als Schauspielerin eine interessante Figur in *The Twofold Vibration*, da sie von einer Leinwandexistenz zu einer fiktionalen Figur der Sprache wird, wie auch Effertz ausführt, für den sie als paradigmatisches Beispiel für Federmans ironisches Ausspielen von Klischees dient: "June Fanon, als Oberfläche, Filmprojektion, tritt aus der Zweidimensionalität ihrer Leinwandexistenz heraus – gleich dem Versuch, sich vom oberflächlichen *Bild* (in der Öffentlichkeit) zu befreien, um als Mensch zu erscheinen, wie er 'wirklich' ist –, bestrebt, das eigene Klischee hinter sich zu lassen [...]. Die absichtliche Ironie Federmans liegt darin, daß sich June Fanon aus einer projizierten Existenz löst, um in einem *Roman* 'wirklich' zu leben, womit sie sich in eine andere projizierte Existenz begibt, in die Wortwelt." (Effertz 82-3).

⁶⁴ *Twofold Vibration* 101-2.

Usually from beyond the grave, outré-tombe, Moinous amplifies, for the truth of this world is death, one must choose, to die or to lie⁶⁵

Diese Debatte erinnert bis auf den Wortlaut der Stimme aus dem Grab an Teile der Theoriediskussion um die Thematik der Autobiographik im 20. Jahrhundert, speziell an Paul de Mans bekannten Aufsatz "Autobiography as De-Facement." Auf diese Weise reflektiert der Text sein eigenes explizites Problembewusstsein bezüglich der Gattungsfrage autobiographischer Texte, wie sie in der theoretischen Debatte oftmals aufgeworfen worden ist. Er verortet sich selbst theoretisch und gibt auch einen Hinweis auf die Funktionalität von augenscheinlich vorgenommenen Fiktionalisierungen. Der autobiographische Text wird in *The Twofold Vibration* neu erfunden durch seinen Genremix mit *Science Fiction* und positiv aufgewertet, da er einen konkreten bereits mehrfach genannten Effekt hervorbringen soll: die Auslöschung der Auslöschung. Fiktionalität fungiert also in *The Twofold Vibration* als autobiographisches Überlebenselixier. Dies vollzieht der Text auf unterschiedlichen Ebenen. Eine davon stellen die unzähligen intertextuellen Verweise, insbesondere zum Werk Samuel Becketts, dem "Meister der Langeweile", wie ihn Schöpp salopp titulierte,⁶⁶ dar. Eine Anbindung an die außertextuelle Welt wird durch eine Vielzahl an Realitätsreferenzen erreicht, wodurch der Text ständig zwischen Fiktion und Referentialität changiert, die der Leser durch die bereits besprochenen Einschreibungen eigener autobiographischer Erlebnisse des Autors in diesen komplexen Text herstellt.

Der Umgang mit der außertextuellen Welt erfolgt recht unterschiedlich in *The Twofold Vibration*. So werden über die bereits erwähnten Referenzen auf die außertextuelle Realität in Form signifikanter historischer Ereignisse des 20. Jahrhunderts auch (zusätzlich zu der offensichtlich kontrafaktischen Projektion der Erzählung in die Zukunft mit all ihren Implikationen der *Science Fiction*) kontrafaktische Referenzen fiktional in den Text integriert. Exemplarisch kann hierfür folgende Passage betrachtet werden:

[T]here is more that our old man experienced, the disastrous Italian revolution and the burning of the Vatican in 1989, no the Pope did not survive, poor fellow, he burnt alive on the roof of St. Peter at dawn while blessing humanity, I was not there in person but some witnesses, friends of the old man, told me about it, but that's not all, the first 18 hole championship golf course on the moon designed by Jack Nicklaus under government contract and where the First Universe Open was played in 1991⁶⁷

Allein die Nennung der zum Zeitpunkt des Entstehens des Textes in der Zukunft liegenden Jahreszahlen markiert den fiktionalen Status dieser kontrafaktischen

⁶⁵ *Twofold Vibration* 136.

⁶⁶ Joseph C. Schöpp, *Deciphering the Darkness of the Past: Essays zur amerikanischen Literatur*, Trier: WVT, 1999, 232.

⁶⁷ *Twofold Vibration* 45.

Ereignisse; schon damit wäre für den Leser der Fiktionsstatus der italienischen Revolution und das Niederbrennen des Vatikans evident. Spätestens die fiktionale Steigerung in Form der Nennung der ersten Golfmeisterschaften auf dem Mond im Jahre 1991 lässt selbst den historisch unbedarftesten Leser begreifen, dass es sich hierbei um Fiktion handelt.

Einem möglichen Vorwurf der mangelnden Plausibilität der konstruierten Fakten um die Lebensgeschichte des alten Mannes begegnet der Erzähler mit einem Angriff auf den Realismus:

[W]hat do you mean it's not plausible, historically and scientifically speaking, not possible, on the contrary what do you think this is a pseudorealistic story that pretends to record facts, how narrow-minded and backward you people are, how enslaved to your realism, Edgar Allen Poe was so right in his time when he called nascent 19th century realism that pitiable stuff invented by merchants for the depiction of decayed cheeses, what do you think modern writers are, milkmen or something⁶⁸

Die Rolle des Schriftstellers bestehe, laut dem Erzähler, nicht so sehr darin, dem Realismus unterworfen zu bleiben, sondern:

[T]o alter reality for the better, the writer may not be as privileged as the scientist nowadays, or perhaps he is, who knows, for this oblique witness of reality must at the same time seek and avoid precision, he knows that the reality of imagination is more real than the reality without imagination, and besides reality as such has never really interested anyone, it is and has always been a form of disenchantment⁶⁹

Dieses antirealistische und a-mimetische Statement charakterisiert die Erzählweise, welche Abstand nimmt vom dokumentarischen Sammeln der größtmöglichen Zahl und Streubreite von Fakten aus dem Leben des Autors und der realistischen Überführung in den Text. Vielmehr wird ausgehend von einzelnen signifikanten biographischen Fakten ein fiktionalisierter Text entworfen, der sich beizeiten selbst widerspricht und auch vor kontrafaktischen Realitätsreferenzen nicht halt macht. Durch die Projektion vergangener Schlüsselerlebnisse in die Zukunft wird vom konkreten historischen Ereignis Abstand genommen und abstrahiert. Mittels des Schreibens des Textes wird eine eigene sprachliche Wirklichkeit erzeugt, wie auch Effertz ausführt: "Für Federman ist Wirklichkeitskonstitution gleichbedeutend mit Textkonstitution, Welt löst sich in Sprache auf [...]. Schreiben ist bloße ästhetische Performanz und stellt sich jeder mimetischen Funktion, jeder Abhängigkeit der Sprache von einer außersprachlichen Wirklichkeit entgegen."⁷⁰ Durch diesen einer a-mimetischen Ästhetik verpflichteten Text

⁶⁸ *Twofold Vibration* 52.

⁶⁹ *Twofold Vibration* 53.

⁷⁰ Effertz 55.

wird eine neue Wirklichkeit erschaffen, welche sich als eine genuin sprachliche konstituiert.⁷¹

Das bereits angeklungene Durchbrechen der Chronologie erfolgt nicht nur durch die a-chronologische Erzählweise der multiplen Erzählstimmen und das Verorten der Ereignisse in der Zukunft im Stil der *Science Fiction*, sondern auch indem sie auf der Figurenebene thematisiert wird; so beispielsweise im Gespräch zwischen dem alten Mann und seiner Geliebten, der Schauspielerin June Fanon:

[H]ey, wait a minute, he interrupted her, that's later, I mean it hasn't happened yet, the film hasn't been made yet
So what's the difference, it will happen, the film will be made in the near future, that's inevitable, don't you know that, somebody eventually has to make that film, so why can't we talk about it, don't tell me you're that logical, that upright about chronology⁷²

Die Richtung des Zeitflusses wird mehrfach in *The Twofold Vibration* in Frage gestellt und damit auch die Unveränderbarkeit der Vergangenheit:

[W]ho says that the rules which govern the movement of time are absolute, it is a curious fact of nature that the laws that provide the basis of our understanding of fundamental physical and biological processes, and presumably fictional processes as well, do not favour one direction of time's arrow over another, they would present the world just as well if time were flowing backward instead of forward⁷³

Die Umkehrung des Zeitflusses könnte nicht nur die Vergangenheit ändern, sondern auch den alten Mann vor der Deportation retten. In der selbstreflexiven Diskussion über diese Möglichkeit wird auch die Frage nach einer Zeitschleife aufgeworfen, welche eine Entwicklung einerseits verhindern, andererseits auch im Sinne einer Falle die Figuren für immer einschließen könnte:

[T]hat kind of theory will land us for sure into a science-fiction situation, and that would be disastrous, yes land us squarely into some inextricable time loop in the style of Stanislaw Lem, and then we'll really be screwed up, all twisted, all turned around inside duplications and triplications of identities, which is what I've been trying to avoid all along, oh no my dear fellows, absolutely not, no sci-fi trapping here⁷⁴

⁷¹ In seiner Untersuchung der Texte Federmans stellt Kutnik besonders die von ihm postulierte Funktionsweise des post-mimetischen Erzählens heraus, das sich als *post-mimetic performance* im Text manifestiert. Dennoch muss einschränkend festgestellt werden, dass eine völlige Selbstbezüglichkeit der Literatur nicht möglich ist, wie Christoph Bode in seiner Rezension zu Kutniks Buch überzeugend herausstellt: "Literatur kann, anders als Malerei und Musik, ja nie völlig selbstbezüglich werden und jegliche Referenz abstreifen, weil ihr Material – Wörter – immer schon bedeutet und diese Primär-Referenz auch durch extremste Neuvertextung [...] nie ganz gelöscht werden kann. Kutniks Fehler liegt offenbar darin, dass er in falscher Analogisierung zu den anderen Künsten [...] der Literatur etwas zutraut, was sie – materialbedingt – gar nicht leisten kann: referenzlos zu werden." (Christoph Bode, "Jerzy Kutnik, *The Novel as Performance: The Fiction of Ronald Sukenick and Raymond Federman*." *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 70:39 (1989): 365-367, here 366). Das Erzählverfahren Federmans kann damit immer nur vorgeben, a-mimetisch, oder postmimetisch sein zu wollen, kann aber diese Erwartung im engeren Sinne nie völlig einlösen.

⁷² *Twofold Vibration* 82-3.

⁷³ *Twofold Vibration* 245.

⁷⁴ *Twofold Vibration* 248.

Damit rekurriert der Text auf sich selbst. Die Figuren sind Spiegelungen und Vervielfältigungen ihrer selbst, so taucht Federman als Ich-Erzähler auf, gespiegelt in Namredef und Moinous (auf seiner Homepage findet sich auch Federmans E-Mail-Adresse, welche Moinous lautet) und wiederum in Fragmenten im alten Mann. Die Falle der Zeitschleife ist bereits zugeschnappt, indem sich die Stimmen ihren Ausweg erschrieben haben. Diese paradoxe Situation kann nicht logisch gelöst werden, da Ursache und Wirkung nicht differenzierbar sind. Was war zuerst da: die fragmentierten Spiegelungen als Erzählstimmen, welche eine Zeitschleife geschaffen haben, oder die Zeitschleife, welche die Figur Federmans im Text fragmentiert hat? Der Grad der Fragmentierung der Persönlichkeit legt diese als fiktionales Konstrukt offen. Das erkennen sogar Federmans Figuren und so räsoniert beispielsweise June metafikcional: “[W]hat’s the difference, how do I know when I am real or simply a fictitious character in a story”⁷⁵

In *The Twofold Vibration* wird nicht nur der persönliche Umgang mit der eigenen Geschichte und Vergangenheit verhandelt, sondern darüber hinaus die grundsätzliche Frage gestellt, wie kollektiv mit Geschichte verfahren wird. Der vielfältige Umgang mit der jüdischen Vergangenheit wird beispielsweise anhand der jüdischen Touristin Miriam verdeutlicht, die aus sentimental Gründen als KZ-Touristin durch Europa reist, ohne jedoch selbst den Holocaust erlebt und überlebt zu haben; diese furchtbaren Jahre hatte sie in der Bronx weitab vom Geschehen verbracht: “[Y]es indeed Miriam wanted to see, she wanted to splash her sentimentality all over these places, she had to share retrospectively in the collective suffering, and the collective guilt, and why not.”⁷⁶ Hierbei wird Miriams Motivation in doppeltem Sinne hinterfragt. Einerseits wird die Sentimentalität der harten ideologischen Ausrichtung des Antisemitismus nicht gerecht, wie bereits in einer früheren Passage des Textes referiert worden ist: “[L]et me tell you something about the Jewish question, it is never a matter of sentiment, but a matter of political strategy, the oppression of Jews always begins as a game and ends as a crime.”⁷⁷ Andererseits macht gerade die von Miriam vorgenommene Verallgemeinerung einen Teil des versteckten Rassismus aus, in welchem Gruppen in ihrer vorgeblichen Homogenität wahrgenommen werden und nicht das Individuum in seiner Singularität und umgekehrt, wie der *old man* ausführt:

[I]t always turns out badly because it confuses two obscure realities, on the one side the Jew threatened in his singularity, on the other the questioner, the anti-semite who

⁷⁵ *Twofold Vibration* 97.

⁷⁶ *Twofold Vibration* 185.

⁷⁷ *Twofold Vibration* 155.

presents himself as the spokesman of a generality, of a totality, the people, the community, the nation, the race, but these two realities are in fact undefinable, for what is Jewish singularity, is it an attitude, a memory, an event, a nose or a circumcised cock, a series of rituals, is it languages or echoes of languages, yes it is indeed difficult to grasp by what sneaky operation all this can be transposed into a syrupy and homogenous universality, or what is called a Jewish identity, because you see Jews are not different from others, as racism would have us believe⁷⁸

Die Verallgemeinerung beinhaltet bereits Rassismus und entlarvt damit die fragwürdige Motivation Miriams. Sie kann exemplarisch als Beispiel einer vom Text als unpassend suggerierten Haltung gegenüber dem unfassbaren Verbrechen des Holocaust betrachtet werden, die durch Sentimentalität die Schuld des Überlebens zu kompensieren versucht. Der Besuch des alten Mannes im Konzentrationslager Dachau wirft implizit die Fragestellung der Repräsentierbarkeit des Unausprechlichen, des Holocaust, auf einer anderen Ebene wieder auf.⁷⁹ Was dem Text direkt nicht gelingt, wird in Form eines Museums von offizieller Seite unternommen:

[W]e walked into the main building, the museum, which used to be, a sign explained, the hospital where experiments on human beings were conducted, but aside from this note everything was well presented, correctly, soberly, and intelligently, [...] a nice mixture of decorum and hygiene, a perfect sense of the tragic but without the horror, just as it should be⁸⁰

Diese Form der Präsentation wird dem Schrecken ebenso wenig gerecht, wie es für den Autobiographen die Sprache tut. Dieser Eindruck wird noch gesteigert, als angedeutet wird, dass an diesem Ort vergangenen Schreckens ein florierender Tourismuszweig eröffnet worden ist. Es werden Andenken und Postkarten verkauft, wie an jeder beliebigen Touristenattraktion. Die Ausschlachtung des Grauens hinterlässt ein Gefühl der Unangebrachtheit.⁸¹ Die Photographien rufen als historisch glaubwürdige Quellen und Illustrationen des Grauens in den Besuchern den vergangenen Schrecken hervor und werden auch im Leser aufgerufen, nicht reproduziert, sondern als bereits ikonographisch vertraut vorausgesetzt:

[A]s we walked from panel to panel inside this giant picture album, I could feel the tenseness, the emotion rising around me, and then we turned a corner and there before us that huge monstrous photograph of all these dead bodies piled in a communal hole

⁷⁸ *Twofold Vibration* 155.

⁷⁹ Effertz spricht wohl fälschlicherweise von der Einführung der Realien in den Text als bloßes "Schlagwortregister" (vgl. Effertz 75-76). Es geht speziell bei dem Besuch im KZ Dachau weniger um eine Illustration eines Themas (des Überlebens) als vielmehr auch um eine Reflexion über die unterschiedlichen Methoden des Umgangs mit Geschichte, im speziellen mit dem Verbrechen des Holocaust. Noch weniger kann man wohl im Sinne von Effertz' Ausführungen behaupten, es gehe um den "Holocaust als ästhetisches Phänomen" (vgl. Effertz 77).

⁸⁰ *Twofold Vibration* 187.

⁸¹ Vgl. auch den Vergleich, welcher zum Betriebsmuseum von Ford in Detroit hergestellt wird: "it's the principle of the corporate museum built to show the history of the making of a product, the Ford in this case, a monument to our modern world and a man's ingenuity" (*Twofold Vibration* 193).

with soldiers walking on top of the bodies, you know which one, it's been shown so many times, the ultimate product of the final solution⁸²

Das Photo des Leichenbergs hat sich bereits so tief in das kulturelle Gedächtnis als Schreckensbild des Holocaust eingegraben, dass es hier aufgerufen werden kann als authentische Referenz des Grauens. Selbst wenn in diesem postmodernen autobiographischen Text die eigene Identität fiktionalisiert und gebrochen wird, bleibt die photographische Referenz bestehen und wird theoretisch nicht hinterfragt. Die Zeugenschaft des Photos bleibt als Authentizitätsbeweis bestehen angesichts der Monstrosität des zu bezeugenden Verbrechens. An dieser Stelle wird im Text durch das ungebrochene Vertrauen in die Referentialisierbarkeit des Mediums der Photographie eine Absage an die oftmals spielerische Theoriebildung postmoderner Metafiktionalität erteilt. Der Holocaust ist ein zu unverzeihliches historisches Ereignis, um in irgendeiner Form in Frage gestellt zu werden. Einen ähnlichen Umgang mit der Referentialität von Photographien, die den Holocaust beziehungsweise allgemein den Völkermord abbilden, konnte man auch bei Sebalds meta-autobiographischen *Ringens des Saturn* vermerken.

Photos sind es auch, die für den alten Mann eine Identifikationsmöglichkeit mit den Inhaftierten eröffnen. So stellt er sich beim Betrachten eines Photos das einen jüdischen Jungen abbildet, vor, dass er das selbst hätte sein können:

[W]e stopped a long time in front of a photograph of a little boy with black eyes, he was wearing a French *béret* and had a yellow star on his coat which was too big for him, he sat on the curb of a street, all alone, with his little bundle tucked next to him, for a moment I thought it was a picture of me⁸³

Als der alte Mann als Junge der Deportation entkommen war und aus seinem Versteck, dem Schrank, in die Nacht getreten ist, hatte auch er einen zu großen Mantel an. Die Parallelen sind augenscheinlich. Eine wirkliche Identifikation wird allerdings erst dadurch hergestellt, als die junge Freundin eines Regisseurs, der für einen Film über den Nationalsozialismus in diesem KZ recherchiert, auf ihrer Besichtigung des KZs ein Andenkenphoto des alten Mannes vor einem der Gebäude macht: "You mind if I take your picture in front of this building, I would like to have it for my collection, I'll send you a print."⁸⁴ Auf dem Photo ist er nun für alle Zeit mit diesem Ort des Schreckens unauslöschlich verbunden, viele Jahre nach den Verbrechen an der Menschlichkeit, die dort verübt worden sind und denen er nur zufällig entronnen war.

⁸² *Twofold Vibration* 191.

⁸³ *Twofold Vibration* 192-3.

⁸⁴ *Twofold Vibration* 194.

Die Diskurse historischer oder soziologischer Sinnstiftung versagen angesichts der geschichtlichen Ereignisse des 20. Jahrhunderts, wie die Stimmen von Moinous und Federman im Streitgespräch feststellen:

What about history and sociology, what about your phony cultural and political radicalism, don't make me laugh Federman, the political crisis of our evasive bureaucratic powers reflects a general crisis in Western culture which reveals itself in a pervasive despair of ever understanding the course of modern history or of subjecting it to a rational direction, history is bankrupt, didn't you know that, and so is sociology, bankrupt, as for cultural radicalism, it merely seems to attack the status quo, but in fact it supports in unwittingly because in exposing objective reason as an ideology, radicalism leaves itself no means of legitimising its own critique of injustice, exploitation, and of course realism⁸⁵

Die politisch-soziale Welt des Textes scheint in einer Phase posthistorischen Stillstandes angekommen zu sein, in welchem jedwede Art von sinnstiftendem Diskurs versagt und die Geschichte sich wiederholt. Der alte Mann steht erneut vor seiner Deportation und wartet. Angesichts dieser Hoffnungslosigkeit ist das eigene Überleben die einzige Perspektive: “[O]ne must continue to survive even in the midst of the incredible obscenity of human monotony.”⁸⁶

The Twofold Vibration ist, wie bereits hinsichtlich seiner erzähltechnischen Anklänge an Beckett deutlich geworden ist, ein hochgradig intertextueller Text, da er in beträchtlichem Maße auf literarische Vorlagen, sei es konkret durch einen direkten Bezug zu einem anderen Werk oder eher generisch durch den Rekurs auf ein literarisches Muster, zurückgreift. Auch Effertz geht in seiner groß angelegten Analyse auf das intertextuelle Verweisgeflecht ein:

Muß bei anderen Vorlagen wie Geschichte und Autobiographie noch auf deren Sprachlichkeit hingewiesen werden, so ist das Verharren in einer innersprachlichen Welt hier offenkundig. Fiktion, sprachlicher Zusammenhang, dient als Erfahrungsgrundlage, auf deren Boden sich neue Fiktion entwickelt und wiederum dechiffriert werden kann.⁸⁷

Die Genese neuer Textualität auf der Basis von Intertextualität erweckt im Leser eine bestimmte Rezeptionserwartung, welche den Lektüreakt bestimmt, wie Effertz in seinen Ausführungen zur Funktion der Intertextualität in *The Twofold Vibration* fortfährt:

Die fiktionalen Fragmente – in Gestalt von Worten, Sätzen, Titeln (auch dem eigenen Titel), Namen von Autoren und Romanfiguren, Genreanspielungen – sind Signale, die die Leseweise beeinflussen. Sie liefern Anhaltspunkte, die bestimmte Assoziationsfelder eher abgrenzen, um das Herstellen anderer Bezüge zu begünstigen.⁸⁸

Im folgenden Abschnitt sollen nun noch einmal kurz die signifikantesten intertextuellen Referenzen von *The Twofold Vibration* skizziert werden, von den eher allgemeinen

⁸⁵ *Twofold Vibration* 234.

⁸⁶ *Twofold Vibration* 235.

⁸⁷ Effertz 96.

⁸⁸ Effertz 97.

Genreanspielungen und strukturellen Entlehnungen bis hin zu konkreten intertextuellen Bezügen zu Einzeltexten, seien es Texte anderer Autoren, oder aus dem Opus Federmans.

Der wohl markanteste strukturelle Bezug zu einer Textgattung besteht sicherlich in dem Entwurf einer nicht allzu fernen Zukunft, in Form der *Science Fiction*. Bereits der erste Absatz verortet die Narration in der Zukunft: “[I]t begins in the future, no I’m not kidding, well the near future, can’t stray too far from the present.”⁸⁹ Für den Erzähler hat diese Form der *Science Fiction* multiple Funktionen, wie er Namredef und Moinous erklärt, die jedoch nichts gemein haben mit populären Formen des Genres:

[C]all it exploratory or better yet extemporaneous fiction, that’s right, a question of more space, room to expand forward and backward, a matter of distancing if you wish, room to turn imagination loose on the spot and shift perspectives unexpectedly, [...] but no futuristic crap, I mean pseudoscientific bullshit, space warfare, fake theories of probabilities, unsolvable equations, strange creatures from other planets, ludicrous busybodies with pointed ears, wings instead of arms or wheels instead of legs, none of that⁹⁰

Science Fiction wird verstanden als ein Reflexionsraum, der neue Möglichkeiten eröffnet, nicht als Nährboden pseudowissenschaftlicher Theoreme oder als Tummelplatz exotischer Außerirdischer.⁹¹ Vielmehr geht es dem fiktionalisierten Federman um “a way to look at the self, at humanity, from a potential point of view, remembering the future rather than remembering the past.”⁹² Der Fokus liegt auf der Erforschung des Selbst und der Menschheit in einem potentiellen Rahmen, also in die Zukunft projiziert.⁹³ Der Neologismus *remembering* beinhaltet, ebenso wie der Titel *The Twofold Vibration*, eine Doppelbewegung, ein Oszillieren, oder auch eine Spiegelung, in die Zukunft ebenso wie in die Vergangenheit. Um die Vergangenheit in die Zukunft zu transponieren, ist es am Erzähler, diesen Möglichkeitsraum zu erfinden: “[O]f course I have to invent the future, all right the near future only, move about among new forms, new concepts, project ourselves into the potential cosmological layout, but obliquely, at random if you prefer, and somewhat gropingly, I admit, a matter of precalling history.”⁹⁴ Die Projektion in

⁸⁹ *Twofold Vibration* 9.

⁹⁰ *Twofold Vibration* 9-10.

⁹¹ Federman bezieht sich wohl bei den Kreaturen mit spitz zulaufenden Ohren konkret auf die populäre TV-Serie *Star Trek*, in welcher die fiktionale Rasse der Vulkanier und Romulaner mit diesen hervorstechenden körperlichen Merkmalen ausgestattet ist.

⁹² *Twofold Vibration* 10.

⁹³ Ähnlich sieht es auch Paula Bryant, welche die Projektion des Geschehens in die Zukunft als eine Möglichkeit der Fiktion begreift, zeitlose Probleme zu verhandeln: “Fiction calls our attention to life’s ultimate timelessness – fiction is the quintessential form of space travel, the perfect time machine. If the past is indeed hurtling toward the future at an accelerated rate, we might as well add our own torque to the forward thrust. We escape from stasis through displacement, through a lateral sway on the axis toward death.” (Paula Bryant, “Extending the Fabulative Continuum: DeLillo, Mooney, and Federman,” *Extrapolation* 30/2 [1989]: 156-165, 164).

⁹⁴ *Twofold Vibration* 12.

zukünftige Räume wird eindeutig verstanden im Sinne einer vergangenen Historizität, also eben nicht frei erfunden, sondern im Rekurs auf die Geschichte. Die Handlung konzentriert sich auf die einstige Erfahrung des *self*, wodurch ein markierter Verweis zu einer anderen literarischen Gattung eröffnet wird: der Autobiographie.

Wie bereits im Rahmen der Ausführungen zur Erzähltechnik dargestellt worden ist, spielt Federman mit den Leseerwartungen der Rezipienten und den Konventionen der Autobiographie, indem er einerseits die Merkmale autobiographischer Texte erfüllt: Der Erzähler ist mit dem Autor namensgleich, also eine textuelle Version des außertextuellen Autobiographen, und die Erzählung dreht sich um die Aufarbeitung wesentlicher Erfahrungen des Autobiographen. Gleichwohl bricht Federman andererseits durch die fiktionalisierende Transposition der eigenen Erfahrung in die Zukunft mit realistischen autobiographischen Erzählkonventionen und auch die Spiegelung und Fragmentierung des Selbst in unzählige Versionen seiner selbst in die Gestalt des Ich-Erzählers Federman, Namredefs, Moinous' und des Protagonisten, welcher nur teilweise merkmalsgleich mit dem außertextuellen Autor Federman charakterisiert wird,⁹⁵ kennzeichnen den erhöhten Grad der Fiktionalisierung dieses Textes ausdrücklich.

Timothy Dow Adams reflektiert in seinem Aufsatz "Federman Unfettered"⁹⁶ über Federmans autobiographische Strategie und die Verstrickungen der Selbstbezüglichkeit:

The actual author, caught in a web of self-reflexivity, fabricating his own traps, writing himself into a corner, gambling with self-consciousness, is apparently unable to write autobiographically in such a way as to perform autobiography's primary function: a reconciliation of one's self with one's life. In seeking to overthrow the duplicity of realism he is apparently trapped in endless reflections, producing a series of self-portraits in silverless convex mirrors.⁹⁷

Federmans Selbst wird in *The Twofold Vibration* immer wieder gespiegelt und fragmentiert, ohne jedoch ein deutliches, einheitliches Bild des Autobiographen zu generieren. Das mag seinem Credo des antirealistischen, a-mimetischen Erzählens zuzurechnen sein, das (man erinnere sich an seine Ausführungen zur Gestaltung von Figuren) Wesen als reine Textwesen, unabhängig von den Konventionen der Plausibilität und Widerspruchsfreiheit postuliert. Dass Federmans eigene autobiographische Erfahrungen dennoch immer wieder in seinen Texten eingeflochten werden, dürfte deutlich geworden sein. Zusammenfassend sollte jedoch noch einmal betont werden, dass hierbei der Fokus des textuellen Interesses eindeutig auf die Probleme der

⁹⁵ Neben der Verortung in die Zukunft kann vor allem auch das abweichende Geburtsdatum hierzu herangezogen werden.

⁹⁶ Timothy Dow Adams, "Federman Unfettered: The Autobiographical Writing of Raymond Federman," *Autobiographie und Avant-Garde: Alain Robbe-Grillet, Serge Dubronsky, Rachid Boudjedra, Maxine Hong Kingston, Ronald Sukenick*, ed. Alfred Hornung and Ernstpeter Ruhe, Tübingen: Gunter Narr, 1992, 349-356.

⁹⁷ Adams, "Federman" 354.

Diskursivierung gelegt wird, nicht so sehr auf die Ereignishaftigkeit der Handlungsebene. Auch Alfred Hornung stellt dies in seinem Aufsatz zu den autobiographischen Texten Becketts, Federmans und Bernhards⁹⁸ heraus:

Double or Nothing, Take it or Leave it, The Voice in the Closet, and The Twofold Vibration are mostly playful variations on his autobiographical dilemma. The arrival of a young French Jew in the United States after World War II, as the only survivor of his family. Yet since the texts thematize the precarious situation of a contemporary writer, they focus on the perspective of discourse and gradually displace that of story. The central events of the narrative are present only as traces of their erasure.⁹⁹

Festgehalten wird nicht nur, wie in vielen autobiographischen Texten, eine Präsenz, die es zu erhalten gilt im Medium der Literatur, über die Schranken der Zeitlichkeit erhaben, sondern es wird immer implizit auch eine Absenz eingeschrieben: die deportierte und ermordete Familie.¹⁰⁰ Ebenso wird der *old man* in seiner Absenz eben nur durch den mehrstimmigen Erzählprozess gegenwärtig: "Thus the protagonist himself, 'the old man' is absent as a person and only present through his stories."¹⁰¹ Dennoch wird durch den Erzähl- und Schreibprozess des fiktionalisierten Erzählers aus zweiter Hand, "Federman" und der Stimmen Moinous' und Namredefs versucht, eine Deportation zu verhindern. Im übertragenen Sinne soll also auch hier durch den Text das Verschwinden einer Figur in der Unendlichkeit der Zeit verhindert oder zumindest suspendiert werden. Und ebendies ist das unterschwellige Ziel jedes autobiographischen Textes. Federman bedient und unterläuft also gleichzeitig Konventionen autobiographischen Schreibens und erschafft sich auf diese Weise eine eigene, sehr postmoderne Form autobiographischen Schaffens.

Doch geht das intertextuelle Spiel der *Twofold Vibration* noch um Einiges weiter. Federman montiert in seinen Text Passagen, welche eindeutig der Pornographie zuzuordnen sind. Exemplarisch können hierfür die Szenen gelten, welche Moinous aus den Erzählungen des alten Mannes rekonstruiert wiedergibt. Da Moinous bei dem Treiben des angeblich sexbesessenen *old man* mit drei Prostituierten in dem französischen Hotel nicht ständig anwesend gewesen sein kann, wie er auch selbst einräumt, handelt es sich hierbei wiederum um eine Erzählung aus zweiter Hand, welche wohl auf Ausschmückungen rekurren, die Pornofilmen entlehnt zu sein scheinen:

⁹⁸ Alfred Hornung, "Fantasies of the Autobiographical Self: Thomas Bernhard, Raymond Federman, Samuel Beckett," *Journal of Beckett Studies* 11-12 (1989): 91-107.

⁹⁹ Hornung 96.

¹⁰⁰ Marek Wilczyński betont in seinem Aufsatz die doppelte Absenz Federmans: Einerseits während der Auslöschung der eigenen Familie, welche bei ihm traumatische Schuldgefühle hervorgerufen hat, andererseits die Absenz des Mannes Federman, wenn er über seine Kindheit in textueller Form berichtet. Die Absenz von der eigenen Vergangenheit kann nicht wirklich überbrückt werden. (Vgl. Marek Wilczyński, "Surfiction as a Theory and Practice of Fiction: The Novels of Raymond Federman," *Kwartalnik Neofilologiczny* 31/4 [1984]: 427-440, 438-440.)

¹⁰¹ Hornung 97.

[M]eanwhile, Moinous goes on, next to them on the bed the other girls were going at it, embracing, sucking, fingering each other's cunts with wild abandon, Get your ass up, the old man shouted to the brunette between his legs while he shoved a pillow under her stomach, she was still wiggling, eh arête de bouger comme ça et lève ton cul cocotte, and while she did he held her by the hips, lifted her into an arch, a bridge of voluptuous flesh, and pushed his cock in full erection into her juicy twat from behind, she moaned happily¹⁰²

Diese explizite Darstellung sexueller Handlungen mag aufgrund der personellen Überbesetzung an pornographische Literatur oder Filme erinnern. Doch auch an einer anderen Stelle des Textes, als der *old man* mit einer Zufallsbekanntschaft, dem Starlet, das er bei seiner Besichtigung des KZs in Dachau getroffen hatte, intim wird, wird detailliert der Ablauf beschrieben:

I could see our bodies in the long mirror on the wall behind her, I saw my hand grab one of the cheeks of her ass, and what a splendid ass, tight white skin, I watched my hand reach deep between her legs from behind, one of her legs was up, resting on one toe as she pressed her body against mine, she started to groan, her hand was holding on to my cock and squeezing it, rubbing it against her golden pubic hair¹⁰³

Nichtsdestoweniger weicht die Qualität dieser Passage von der obigen dadurch ab, dass in diesem Fall der Alte die Ereignisse in der ersten Person selbst darstellt und somit eine höhere Form der Glaubwürdigkeit suggeriert wird. Auch auf Übertreibungen der sexuellen Leistungsfähigkeit des Protagonisten wird verzichtet.

Der Text vereint neben den Textgattungen der Science Fiction, Autobiographie und Pornographie noch eine bereits betrachtete Erzählweise: Becketts *anti-narration* oder *self-cancelling narration*.

Nicht nur strukturell relevante intertextuelle Referenzen hat Federmans Text zu bieten, sondern es kann auch eine Unzahl an Referenzen zu Einzeltexten festgestellt werden. Samuel Beckett spielt für Federman eine besonders signifikante Rolle im intertextuellen Spiel der *Twofold Vibration*. Das ist nicht verwunderlich, hat Federman doch als Literaturwissenschaftler eine Monographie des Titels *Journey to Chaos* zu Becketts erzählerischem Frühwerk verfasst. So ist bereits der Titel der *Twofold Vibration* einem Text Becketts entnommen: *The Lost Ones*. Das der *Twofold Vibration* vorangestellte Motto, in Form der Passage, aus der der Titel entnommen ist, stellt den Zusammenhang für den Leser explizit bereits vor der Lektüre des eigentlichen Textes her. Aber auch andere Reminiszenzen an Beckett entgehen dem findigen Leser, wie auch Gerhard Effertz, nicht.¹⁰⁴ In Federmans autobiographischem Text können vielfältige Bezüge zu Becketts Werk und Leben ausgemacht werden, auf die jedoch hier aufgrund ihrer schieren Menge nicht im Detail eingegangen werden kann. Dennoch seien kurz einige exemplarisch

¹⁰² *Twofold Vibration* 143.

¹⁰³ *Twofold Vibration* 206.

¹⁰⁴ Vgl. Effertz 110-132.

genannt. Der Hund des *old man* hört beispielsweise bereits auf den Namen Sam. Obendrein können biographische Parallelen zwischen Becketts Leben und der Biographie der Figuren Federmans gezogen werden. So entkommen sowohl der Protagonist als auch der reale Beckett der Verfolgung durch die Nationalsozialisten. Zudem wird Moinous, ebenso wie Beckett in einer Messerstecherei ernsthaft verletzt, wie Effertz ausführt:

Am 7. Januar 1938 wurde Beckett in den frühen Morgenstunden von einem Pariser Zuhälter namens Prudent niedergestochen, wobei der Stich nur knapp das Herz verfehlte. So entgeht auch Moinous in *TTV* nur knapp einem solchen Attentat [...]; ebenfalls wird der alte Mann in den frühen Morgenstunden von zwei Zuhältern attackiert, von denen einer ihn mit dem Messer verletzt.¹⁰⁵

Diese Episoden können als Variationen zu dem immer wieder umkreisten und bestimmenden Thema der *Twofold Vibration*, der Frage nach dem sinnlosen Gewaltakt (der Deportation) verstanden werden. Gewalt bricht in der kontingenten Welt des Textes sinnlos aus den Menschen aus, ruft Verletzungen hervor, ohne jemals begründet zu werden.

Doch die Bezüge zu Beckett können auch an konkreten Texten verdeutlicht werden. So sieht Effertz in der Situation des Alten im Warteraum ein Echo auf Becketts Belacqua aus *More Pricks than Kicks*.¹⁰⁶ Dieser schlägt sich auf pikarreske Weise durch sein Leben. Die zehn Kurzgeschichten besitzen keine einende Struktur als die Persönlichkeit des Protagonisten. Ähnliches kann auch über die Struktur von *The Twofold Vibration* behauptet werden, jedoch mit der Ausnahme, dass diese durch die Thematik der Sinnlosigkeit der Selektion und Deportation bestimmt wird.

Darüber hinaus kann die Bewegungslosigkeit und Resignation des alten Mannes im Wartezimmer als typisch für Beckett'sche Figuren verstanden werden und auch Murphys Solipsismus wird dem alten Mann als Charaktereigenschaft zugerechnet: Becketts Murphy bezeichnet sich als "seedy solipsist," ebenso wie der *old man*.¹⁰⁷ Die obsessiven Selbstquälereien in Becketts *The Unnamable* hallen in der Verzweiflung des Erzählers, angesichts Unzulänglichkeit der Sprache Erkenntnis auszudrücken und dennoch als Schreibender sich ihrer bedienen zu müssen, wider. "You must go on, I can't go on, I'll go on" werden in Federmans Text wieder aufgenommen als "can I go on"¹⁰⁸ auf der vorletzten Seite. Doch auch die markierte, explizite Nennung von Titeln aus Becketts Werk wie *Happy Days*, *Imagination Dead Imagine* und *Murphy* dürfen in diesem Kontext

¹⁰⁵ Effertz 113.

¹⁰⁶ Vgl. Effertz 114.

¹⁰⁷ Vgl. Effertz 119.

¹⁰⁸ *Twofold Vibration* 325.

nicht unerwähnt bleiben, ebenso wie Bezüge zu Wagners *Parsifal*,¹⁰⁹ Thomas Manns *Buddenbrooks*,¹¹⁰ Dostojewski¹¹¹ und Blake,¹¹² die das dichte intertextuelle Bezugssystem auch außerhalb der Textwelt Becketts erweitern.

Neben Referenzen zu Fiktionen anderer Schriftsteller knüpft Federman auch innerhalb seines eigenen Werks Verbindungen, die immer wieder autobiographische Bezüge herstellen. Diese Rekurse auf seine eigenen Texte hebt Franz Link in seinem Aufsatz "The Postmodern Holocaust Fiction of Raymond Federman"¹¹³ hervor:

In *The Twofold Vibration* we find most of *The Voice in the Closet* quoted, but also passages from his essay "Displaced Person" and his interview with McCaffery. In his essay and interview he again quotes copiously from his fiction. As Leo Tuchlar [sic] says there is hardly any difference between discursive and fictional speech in Federman's writing.¹¹⁴

Die enorme intertextuelle Bandbreite der Bezüge zu diskursiven, ebenso wie rein fiktionalen Texten lassen die Grenzen zwischen Fiktion und Realität in *The Twofold Vibration* verschwimmen und tragen ebenso wie das Auftreten eines fiktionierten Federman in all seinen Fragmentierungen zu einem erhöhten Maß an Fiktionalität in dem autobiographischen Text bei.

Von herausragender Bedeutung ist bestimmt ein Text Federmans, welcher zeitnah zu *The Twofold Vibration* entstanden ist und welcher ursprünglich ein Teil desselben bilden und dessen sechstes Kapitel werden sollte: *The Voice in the Closet*.¹¹⁵ In der *Twofold Vibration* wird davon erzählt, wie der Alte gerade an seinem Roman schreibt, in dem er textuell das Wesentliche kondensiert und Wortgebilde erschafft:

[A] twenty page novel, what's wrong with that, not all novels need to go on forever, and anyway you'll see each page is like twenty pages of normal writing, I mean it, it's so condensed, only the essential has remained, yes the essential, everything else was flushed down the toilet, all the superfluous verbiage, not a word too much, just a long syntactical disarticulation, without beginning or end, as it should be, but in the right place, I hope, yes just words, words abandoned to deliberate chaos and yet boxed into an inescapable form, you'll see, boxes of words¹¹⁶

Selbst wenn die Story Namredef und Moinous stark an das autobiographische *Voice in the Closet* erinnert, hält der alte Mann, als Verfasser des Texts mit Federman identifiziert, entgegen: "Well somewhat, all stories are the same, but never mind the story, what do you think of the writing, the flow of the language, the form, that's what concerns me, I

¹⁰⁹ Der Text betrachtet, das liegt in der Natur der Sache, in erster Linie dessen Rolle im Dritten Reich und hinsichtlich der Implikationen für das Judentum (vgl. *Twofold Vibration* 146-156).

¹¹⁰ Vgl. *Twofold Vibration* 158-159.

¹¹¹ Vgl. *Twofold Vibration* 211.

¹¹² Vgl. *Twofold Vibration* 119-120.

¹¹³ Franz Link, "The Postmodern Holocaust Fiction of Raymond Federman," *Text und Kontext der modernen englischsprachigen Literatur*, ed. Armin Geraths and Peter Zenzinger, Frankfurt am Main, Bern, New York et al.: Lang, 1991.

¹¹⁴ Link 150.

¹¹⁵ Vgl. Effertz 97.

¹¹⁶ *Twofold Vibration* 220-1.

don't give a shit about the story."¹¹⁷ Die sprachliche Form ist für den Verfasser der *Voice in the Closet*, ebenso kann man das von Federmans anderen Texten behaupten, das Wesentliche, die Suche nach der möglichen Ausdrucksweise für das, was nicht direkt gesagt werden kann. Dennoch gelingt es, die autobiographische Essenz einzufangen, oder in den Worten des *old man*:

[I]t's all there, [...] teller and told, survivors and victims unified into a single design, if you read the text carefully then you'll see appear before you on the scattered white space the people drawn by black words, flattened and disseminated on the surface of the paper inside the black inkblood, that was the challenge, never to speak the reality of the event but to render it concrete into the blackness of the words¹¹⁸.

Die indirekte Umschreibung und fiktionale Projektion der autobiographischen Urszenen in die Zukunft verfolgen eben diese Strategie: Sie vermitteln ein Bild des Grauens und der eigenen Erlebnisse, ohne dadurch den Völkermord in Sprache zu wiederholen. Der Text ist hierbei ein potentieller Raum der Möglichkeiten, wie diese metafiktionale Passage weiter ausführt:

[I]t's precisely the fact of the physical text that promises a potential freedom, the closet exists only as a sequence of squares, of doors if you prefer, just as the voices in the text exist only as a sequence of cries, the voices can be extended beyond the text into history but one can never find the door that leads to the origin or the end of the little boy's story¹¹⁹

Damit wird im Text gleichzeitig ein Überlebensraum angelegt, welcher unabhängig von den Geschehnissen der außertextuellen Welt weiterexistiert, selbst wenn die Ereignisse des Texts auf die Geschichte rückbeziehbar bleiben.

Am Ende finden Namredef und Moinous den Protagonisten im *antechamber of departure* in resignativer Verfassung, zu seinen Füßen sein Hund Sam. Seiner drohenden Deportation hat er, wie eine Figur Becketts, nichts entgegenzusetzen. "Ah, well, can't complain, no no, mustn't complain, so much to be grateful for / What the hell could we say to that, Namredef shrugs his shoulders, he sounded like old Winnie sinking into her mound of earth, you know in Happy Days, casually observing her own burial."¹²⁰ Die intertextuelle Referenz auf das Drama Becketts wird durch Namredef explizit markiert und für den Rezipienten offen gelegt. Der alte Mann reiht sich damit selbst ein in einen textuellen Kosmos der sinnlosen Bedeutungssuche und Kontingenz. Seine Passivität und sein Warten auf ein wohl nie eintretendes Ereignis werden hiermit auch als eine Form der Selbstzerstörung entlarvt. Die totale Inaktivität mündet in einem drohenden Verlust der

¹¹⁷ *Twofold Vibration* 222.

¹¹⁸ *Twofold Vibration* 225.

¹¹⁹ *Twofold Vibration* 226.

¹²⁰ *Twofold Vibration* 290.

Sprache als letztem sinngebenden Muster, lediglich sinnentleerte fragmentierte Sätze ist der wartende alte Mann noch zu produzieren fähig, wie er Namredef und Moinous versichert: “[O]nly once in a while fragments, pieces of language would burst out which seemed totally meaningless and useless to me, you know fractured sentences that could not be connected.”¹²¹ Doch eben in der Sprache liegt für den *old man* die Möglichkeit des Überlebens:

[O]ne day I realized that I had no more ideas, no ideas as such, that I was totally devoid of ideas, empty, still I thought I might be able to go on, make of this emptiness an occasion, because, I told myself, the basic principle of communication itself, that is to say how to translate the facts, the immediate sensations of experience into an alternative structure of language, constitutes an idea in itself, an idea about not having ideas, and I saw in this a possibility of survival, after all integrity in art is more complicated than being rich or poor, famous or not, austere in purpose or advanced in ideas, it's always a question of personal survival¹²²

Der Versuch, eigene Erfahrung in eine alternative Form der Sprache zu übersetzen und sich hierbei eben das Fehlen einer Idee und damit das eigene Unvermögen einzugestehen, stellt für den Alten die Frage des eigenen Überlebens dar und ist somit von essentieller Bedeutung. Eine ästhetische Überlegung wird dadurch zu einer überlebenswichtigen, zu einer existentiellen Kategorie. Der Ausgang mag nicht überraschen, da es sich hierbei lediglich um die Doppelung einer bereits erzählten Geschichte handelt: das Warten auf eine Deportation, die nicht vollzogen wird. Der alte Mann wird als einziger nicht im Raumschiff deportiert, sondern verzweifelt zurückgelassen. Damit wiederholt sich in die Zukunft projiziert die Geschichte des Jungen im Schrank, welcher als Einziger der Familie der Deportation entrinnt und somit nicht in den Todeslagern ums Leben kommt. Die Geschichte schwingt in *The Twofold Vibration* in einer doppelten Bewegung nicht nur rückwärts in die Vergangenheit, sondern auch in eine nicht allzu ferne Zukunft mit Zügen der Science Fiction. Was Federman hier erschafft, ist eine Abstrahierung der eigenen Erfahrung in den Raum der Zukunft; damit bleibt er seiner eigenen narrativen Methodik treu, die er selbstreflexiv in *The Twofold Vibration* eingeschrieben hat: Zuerst steht die Beobachtung der realen Ereignisse, dann die Erklärung. Sobald diese Muster versagen angesichts der Monstrosität der Erfahrung, bleiben als dritter Schritt die Imagination und die Projektion als Überlebensstrategien in Form der Sprache.

Prinzipiell ähnelt Federmans *The Twofold Vibration* im Grad der Fiktionalisierung und der Thematik der Imagination einer Alternativgeschichte Maxine Kingstons *Woman Warrior*.

¹²¹ *Twofold Vibration* 292-3.

¹²² *Twofold Vibration* 297.

Bei Federman erfolgt das Einschreiben der Partikel der eigenen Geschichte, der Autobiographeme jedoch in einem viel größeren Umfang. Wird bei Kingston der Mythos lediglich partiell zur Folie einer erwünschten Autobiographie, wird Federman gänzlich im Text fragmentarisiert und aufgelöst zu einem reinen Textwesen. Entworfen wird darüber hinaus eine Ästhetik der Möglichkeiten. Das Anschreiben gegen die Deportation (des *old man* im *antechamber of departure*), die Suche nach einem Grund sowie die virtuelle Deportation werden zur Verarbeitung der ("realen") Schuld des Überlebens. Die Imagination wird zum Surrogat authentischer Erfahrung im Sinne des *premembering*. Wie gezeigt worden ist, kann in *The Twofold Vibration* ein hoher Grad an Intertextualität festgestellt werden, wodurch ein selbstbezügliches Verorten innerhalb des literarischen Systems erzielt wird, speziell strukturell im Bereich des a-mimetischen Erzählens. Die Realitätsreferenzen autobiographischer Art treten dagegen eher in den Hintergrund und beschränken sich im Großen und Ganzen auf das Überleben im Kleiderschrank und den Holocaust. Andererseits werden Referenzen zu real-historischen Ereignissen vorgenommen, wodurch eine geschichtliche Verortung erfolgt. Insgesamt kann also die Selektionsstruktur dominant autoreferentiell bezeichnet werden. Die bereits aufgezeigten metafikcionalen Elemente geben dem Leser eine Rezeptionsanleitung an die Hand und kommentieren die Machart des Textes. Erstaunlicherweise wird die Photographie als referentieller Beweis des Holocausts im Text unproblematisch behandelt und damit allem Anschein nach der Sprache gegenüber privilegiert.

Der ewig um sich selbst kreisende, rekursive Erzählprozess sorgt dafür, dass eine gewisse Zeitlosigkeit erreicht wird, die durch die Projektion des Geschehens in die Zukunft noch verstärkt wird. Die Zeitebene kann damit als dominant gegenwartsorientiert beschrieben werden. Damit tritt auch eindeutig die Vermittlungsebene ins Zentrum des Interesses, die durch die Reflexionen der Repräsentierbarkeit von persönlicher Geschichte (in der Autobiographie) und kollektiver Geschichte (der Shoa im KZ-Museum) den Hauptanteil des Textes ausmacht. Dabei beweist Federman ein immenses postmodernes Theoriewusstsein, das die Verschränkung von Autobiographie und Fiktion in der Narration immer wieder thematisiert. Die Repräsentierbarkeit von Geschichte steht in einem viel größeren Umfang, als das bei Sebald der Fall war, im Zentrum dieses fragmentierten Textes, der aufgrund des Fehlens einer *well-made story* die Chronologie des biographischen Schemas und die Teleologie und Kohärenz sowohl metafikcional reflektiert als auch strukturell in Frage stellt. Die Figuren und Erzähler existieren in ihrer kontingenten Welt jenseits der empirischen Ereignislogik.

Zu behaupten, Federmans Text behandle die Fragestellungen der Historiographie und Repräsentierbarkeit von (persönlicher) Geschichte ähnlich wie Steedman, wäre

offensichtlich verfehlt. Was sie diskursiv-expositorisch löst, geht Federman mit seiner artifiziellen, a-mimetischen Erzähltechnik an und untergräbt jede diskursive Darstellung von Geschichte. Beide Texte nähern sich jedoch derselben Frage an, wenn auch mit anderen Mitteln der Vermittlung. Beide Texte, so unterschiedlich sie auch auf den ersten Blick sein mögen, weisen ein extremes Theoriebewusstsein auf, das beide lediglich in anderer Form textuell fassen.

Das Verhältnis zum Wissen der Historiographie ist natürlich in erster Linie geprägt durch die Darstellung der Autobiographie im Zeichen der *Science Fiction* und der *twofold vibration of history*, die in beide Richtungen der Zeitdimension schwingt. Die fiktionale und damit evident kontrafaktische Projektion in den zeitlosen Raum der Zukunft widerspricht den realistischen Formen der Historiographie aufs Schärfste und setzt sich über sie hinweg. Dadurch werden offensichtlich auch die empirischen Gesetze der Unidirektionalität der Zeit aufgehoben und außer Kraft gesetzt. Die bereits angeführte ontologische Frage der Figuren nach ihrem fiktionalen Status brechen darüber hinaus auf selbstreflexive Art und Weise mit realistischen Normen der Repräsentation.

Durch das illusionsdurchbrechende, extrem autoreferentielle a-mimetische Erzählen kann von einer primären Erlebnisillusion keine Rede mehr sein. Jedoch wird die sekundäre Erzählillusion, wie bereits gezeigt worden ist, auch ständig in Frage gestellt und durchbrochen. Insgesamt kann aufgrund der überwiegenden kontrafaktischen Tendenzen der *Twofold Vibration*, der bereits erwähnten geringen Bezugnahmen auf Realien und der überwiegend autoreferentiellen Rekurse auf Intertexte sowie des enormen Bewusstseins der Problematik von Historiographie und Vergangenheitsbewältigung gesagt werden, dass dieser Text unter die Kategorie der historiographischen Meta-Autobiographik fällt.

XIII. “Ink Relations”

Ziel dieser Arbeit war es, zu zeigen, dass die Autobiographik auch nach dem Verdikt des Todes des Autors durchaus eine zutiefst lebendige Form des Schreibens ist. Es bedarf nur eines adäquaten Beschreibungsinventars, um neueren Entwicklungstendenzen Rechnung tragen zu können. Dieses sollte nicht nur abstrakt aufgestellt, sondern auch anhand diverser autobiographischer Texte konkret exemplifiziert werden. Dabei hat sich gezeigt, dass es unzählige Arten gibt, eine individuelle Form der Vertextlichung des eigenen Lebens zu finden. Die in der Forschung immer wieder laut gewordenen Rufe, autobiographisches Schreiben habe sich überlebt und sich durch die vorgenommenen Fiktionalisierungen selbst der Daseinsberechtigung beraubt, konnten widerlegt werden. Ebenso sollte mit der Unsitte, die Autobiographen der Lüge zu bezichtigen, sobald sie sich fiktionaler Elemente bedienen, aufgeräumt werden, indem ein neues, an Nünning's System der Differenzierung historiographischer Metafiktion entlehntes Kategorien- und Beschreibungssystem für autobiographische Texte demonstrieren sollte, dass es durchaus möglich ist, sich sachlich der Herausforderung der (Meta)Fiktionalität in der Autobiographik zu stellen.

Dies ist anhand verschiedenartiger Texte geschehen, um zu zeigen, dass dieses Modell universell für autobiographische Texte anwendbar ist, egal wie sehr sich diese auf allen Ebenen unterscheiden. So wurde bewusst auf Texte unterschiedlichster Couleur zurückgegriffen und es fand sich neben einem Text des großen Vladimir Nabokov durchaus eine autobiographische Verarbeitung ihrer Zeit in der Psychiatrie von Susanna Kaysen. Ebenso wurden revisionistische autobiographische Entwürfe von Mary McCarthy und Maxine Hong Kingston betrachtet, welche dem Leser mögliche Alternativen des eigenen Lebens in Textform präsentieren. Kingston erschreibt sich in ihrer Autobiographie durch die Identifikation mit Fa Mu Lan und im Zuge der intertextuellen Modernisierung dieses chinesischen Mythos, der ihr und ihren weiblichen Familienmitgliedern als Folie der kulturellen Identität dient, einen Platz in der ursprünglich westlichen Form der Autobiographie. McCarthy hingegen thematisiert, indem sie dem Leser meist unaufgelöst nebeneinander stehende Versionen ihrer Kindheit präsentiert, die Probleme einer Waisen, die des kollektiven Familiengedächtnisses durch den Tod der Eltern beraubt, die Hindernisse autobiographischer Textkonstruktion zu meistern hat.

Die meta-autobiographischen Texte Paul Austers und W. G. Sebalds hingegen wenden den Blick immer stärker auf die Prozesse, die bei der Verschriftlichung persönlicher und

kollektiver Geschichte am Werke sind. Dabei gehen beide in höchstem Maße intertextuell vor und richten den Blick immer mehr autoreferentiell auf die Form der Vermittlung im literarischen Kontext als auf die zu erzählenden, vergangenen Ereignisse. Dieses metafiktionale *foregrounding* der autobiographischen Prozesse wird in der historiographischen Meta-Autobiographie auf die Spitze getrieben. Versucht Steedman in diesem Zusammenhang ihre eigene Position ihrer ungewöhnlichen Kindheit jenseits aller idealisierenden oder stereotypen *working class*-Ikonographie diskursiv zu verankern, setzt Federmans Text, ebenfalls in vollem Bewusstsein der historiographischen Theoriebildung und dieser verpflichtet, auf eine Fragmentierung des autobiographischen Ich und ein a-mimetisches Erzählen.

Eine besondere Berücksichtigung hat in der vorliegenden Arbeit auch das Medium der Photographie erfahren. Ist sie oftmals integraler Bestandteil autobiographischer Texte, ist sie in gleichem Maße medialer Skepsis unterworfen wie die Sprache. Auch der Umgang der Autobiographen mit der Photographie konnte als höchst facettenreich dargestellt werden. Galt das Medium verglichen mit der Schrift als das referentiellere der beiden und wurde es von Paul de Man in seinem epochalen Aufsatz "Autobiography as De-Facement" als Argumentationsmittel gegen die Autobiographie ins Feld geführt, konnte gezeigt werden, dass das nicht wirklich gilt. Denn der Sinn und damit die Bedeutung der Photos wird durch den sprachlichen Kontext für den Leser gestiftet und liegt dadurch ebenso im Auge des Betrachters, wie der autobiographische Status des Textes.

Die diversen besprochenen Formen der Selbstbezüglichkeit und Fiktionalisierung kulminieren am stärksten in Federmans *Twofold Vibration*. Dieser Text führt die von Baudrillard für das Medium der Photographie entwickelte These der Kunst des Verschwindens für die Autobiographie vor. Die Welt wird immer radikaler hinter den autobiographisch motivierten Zeichen zurückgedrängt. Autobiographeme, wie das Überleben im Versteck des Schranke werden Bedeutungszentren des Textes, um die dieser autoreferentiell kreist, einzelne Spuren werden dadurch punktuell gebannt, welche isoliert das Verschwinden der restlichen Welt bezeugen. Autobiographie und Photographie sind jeweils gezeichnet von einer Wechselwirkung von Auslöschung und Spurensuche. Einerseits dienen Photos in autobiographischen Texten oftmals als Spuren einer längst verlorenen Welt. Sie dokumentieren diesen Verlust schmerzhaft, ohne verbergen zu können, dass die vorgetäuschte Referenz des indexikalischen photographischen Zeichens ins Leere geht. Ebenso wird die textuelle Spurensuche einer nicht mehr zugänglichen Vergangenheit für den Autobiographen zu einer Kunst des Verschwindens. Er löst einige Spuren aus dem Vergessen heraus, indem er sie durch seine Worte wieder aufleben zu lassen versucht und damit alle nicht ausgewählten

Momente für immer auslöscht. Aber auch der Text an sich bleibt ein *Simulacrum*, welches nicht in der Lage ist, das längst in den Hintergrund gedrängte Bezeichnete wieder zu erreichen. Die Autoreferentialität macht deutlich: Die textuellen “ink relations” haben die “blood relations” verdrängt.

XIV. Bibliographie

1. Primärtexte

- Adams, Henry, *The Education of Henry Adams*. Ed. Ernest Samuels. Boston, Atlanta et al.: Houghton Mifflin, 1973.
- Andersen, Hans Christian. *Fairy Tales*. 2 vols.. Trans. H.L. Braekstad. Intr. Edmund Gosse, London: Heinemann, 1900.
- Auster, Paul. *Hand To Mouth: A Chronicle of Early Failure*. New York: Henry Holt, 1997.
- Auster, Paul, *The Invention of Solitude*. London: Faber and Faber, 1989.
- Barthes, Roland, *Über mich selbst*. München: Matthes und Seitz, 1978.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness with the Congo Diary*. Ed. Robert Hampson, London: Penguin, 1995.
- Federman, Raymond, *The Twofold Vibration*. Los Angeles: Green Integer, 2000.
- Kaysen, Susanna. *Girl, Interrupted*. London: Virago, 1999.
- Kaysen, Susanna. *The Camera My Mother Gave Me*. New York: Vintage Books, 2002.
- Kingston, Maxine Hong, *The Woman Warrior. Memoirs of a Girlhood Among Ghosts*. New York: Picador, 1977.
- Kingston, Maxine Hong, *China Men*. New York: Alfred Knopf, 1980.
- McCarthy, Mary. *Memories of a Catholic Girlhood*. London: Random House Vintage, 2000.
- McCarthy, Mary. *How I Grew*. San Diego, New York and London: Harcourt, Brace, Jovanovich Publishers, 1987.
- McCarthy, Mary. *Intellectual Memoires*. New York, San Diego and London: Harcourt, Brace, Jovanovich Publishers, 1992.
- Nabokov, Vladimir, *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*. New York: Vintage, 1989.
- Plath, Sylvia. *The Bell Jar*. New York, Evanston, San Francisco et al.: Harper & Row, 1971.
- Sebald, W.G., *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer, 1993.
- Sebald, W.G., *Die Ringe des Saturn: Eine englische Wallfahrt*. Frankfurt am Main: Fischer, 2002.
- Steedman, Carolyn K., *Landscape For A Good Woman*. London: Virago, 2003.
- Stein, Gertrude, *The Autobiography of Alice B. Toklas*. New York: Vintage, 1990.
- Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, ed. Melvin New, Joan New, intr. Christopher Ricks, London: Penguin, 2003.

2. Sekundärtexte

- Abrams, Sabrina Fuchs. *Mary McCarthy: Gender, Politics, and the Postwar Intellectual*. New York: Peter Lang, 2004.
- Adams, Timothy Dow. "Federman Unfettered: The Autobiographical Writing of Raymond Federman." *Autobiographie und Avant-Garde: Alain Robbe-Grillet, Serge Dubrovsky, Rachid Boudjedra, Maxine Hong Kingston, Ronald Sukenick*. Eds. Alfred Hornung and Ernstpeter Ruhe. Tübingen: Gunter Narr, 1992. 349-356.
- Adams, Timothy Dow. "Photography and Ventriloquy in Paul Auster's *The Invention of Solitude*." *True Relations: Essays on Autobiography and the Postmodern*. Eds. G. Thomas Couser and Joseph Fichtelberg. Westport Connecticut and London: Greenwood Press 1998. 11-22.
- Adams, Timothy Dow. „Talking Stories/Telling Lies in *The Woman Warrior*." *Approaches to Teaching Maxine Hong Kingston's The Woman Warrior*. Ed. Shirley Geok-lin Lim. New York: The Modern Language Association of America, 1991. 151-157
- Adams, Timothy Dow. *Telling Lies in Modern American Autobiography*. Chapel Hill and London: U of North Carolina P, 1990.
- Albes, Claudia. "Die Erkundung der Leere: Anmerkungen zu W.G. Sebalds 'englischer Wallfahrt' *Die Ringe des Saturn*." *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 46 (2002): 279-305.
- Alexandrov, Vladimir E.. *Nabokov's Otherworld*. Princeton: Princeton UP, 1991.
- Amelunxen, Hubertus von. "Von der Theorie der Fotografie 1980-1995." *Theorie der Photographie IV: 1980-1995*. Ed. Hubertus von Amelunxen. München: Schirmer-Mosel, 2000, 11-22.
- Anderson, Linda. *Autobiography*. London and New York: Routledge, 2001.
- Auster, Paul. *The Art of Hunger*. New York: Penguin, 1997.
- Bahners, Patrick. "Kaltes Herz: W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn*." *W.G. Sebald*. Ed. Franz Loquai. Eggingen: Edition Isele, 1997. 126-131.
- Baron, Ulrich. "Exzentrische Bahnen: W.G. Sebald nähert sich der Welt auf Umwegen." *W.G. Sebald*. Ed. Franz Loquai. Eggingen: Edition Isele, 1997. 120-123.
- Barone, Dennis. "Auster's Memory." *The Review of Contemporary Fiction* 14 :1 (Spring 1994): 32-34.
- Barthes, Roland. "The Death of the Author." *Image-Music-Text*. Trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1978. 142-148.
- Barthes, Roland. *Die belle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- Baudrillard, Jean. "Das perfekte Verbrechen" [1994], *Theorie der Fotografie IV: 1980-1995*. Ed. Hubertus von Amelunxen. München: Schirmer-Mosel, 2000. 256-260.
- Beck, John. "Reading Room: Erosion and Sedimentation in Sebald's Suffolk." *W.G. Sebald: A Critical Companion*. Ed. J.J. Long and Anne Whitehead. Edinburgh: Edinburgh UP, 2004. 75-88.
- Benjamin, Walter. "Eine kleine Geschichte der Photographie." *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Benstock, Shari. *Textualizing the Feminine. On the Limits of Genre*. Norman and London: U of Oklahoma P, 1991.
- Berg, Ronald. *Die Ikone des Realen: zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*. München: Fink, 2001.

- Bergland, Betty. "Postmodernism and the Autobiographical Subject: Reconstructing the 'Other.'" *Autobiography and Postmodernism*. Ed. Kathleen Ashley, Leigh Gilmore, and Gerald Peters. Amherst: Uof Massachusetts P, 1994. 130-166.
- Berryman, Charles. "Critical Mirrors: Theories of Autobiography." *Mosaic* 32 :1 (1999): 71-84.
- Bode, Christoph. "'The utmost that we know': The subject of (Auto-)Biography (Shakespeare – Wordsworth – Brooke-Rose – Bob Dylan)." *Anglistentag 2005 Bamberg: Proceedings*. Ed. Christoph Houswitschka, Gabriele Knappe, Anja Müller. Trier: WVT, 2006. 375-385.
- Bode, Christoph. "Jerzy Kutnik, *The Novel as Performance: The Fiction of Ronald Sukenick and Raymond Federman*." *Germanisch-Romanische Monatschrift* 70:39 (1989): 365-367.
- Bode, Christoph. *Ästhetik der Ambiguität: Zur Funktion und Bedeutung in der Literatur der Moderne*. Tübingen: Niemeyer, 1988.
- Bode, Christoph. *Der Roman*. Tübingen and Basel: A. Franke, 2005.
- Boehncke, Heiner. "Clair Obscur: W.G. Sebalds Bilder." *Text + Kritik* 158 (April 2003): 43-62.
- Boyd, Brian. *Vladimir Nabokov: The American Years*. Princeton: Princeton UP, 1991.
- Braun, Michael and Hermann Wallmann. "Bilder einer langsam sich zermahlenden Erde: Ein Briefwechsel über W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn*." *W.G. Sebald*. Ed. Franz Loquai. Eggingen: Edition Isele, 1997. 112-120.
- Brée, Germaine. "Autogynography." *Studies in Autobiography*. Ed. James Olney. New York and Oxford: Oxford UP, 1988. 171-179.
- Brightman, Carol. *Writing Dangerously: Mary McCarthy and Her World*. New York: Clarkson Potter Publishers, 1992.
- Brodzki, Bella and Celeste Schenck, eds.. *Life/Lines. Theorizing Women's Autobiography*. Ithaca and London: Cornell UP, 1988.
- Broich, Ulrich. "Formen der Markierung von Intertextualität." *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Ed. U. Broich and M. Pfister. Tübingen: Niemeyer, 1985. 31-47.
- Bruss, Elizabeth W. *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore, London: John Hopkins UP, 1976.
- Bruss, Elizabeth W.. "Vladimir Nabokov: Illusions of Reality and the Reality of Illusions." *Vladimir Nabokov*. Ed. Harold Bloom. New York, New Haven and Philadelphia: Chelsea House, 1987. 27-64.
- Bryant, Paula. "Extending the Fabulative Continuum: deLillo, Mooney, and Federman." *Extrapolation* 30:2 (1989): 156-165.
- Burke, Seán. *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1992.
- Campbell, Julie. "Life as Art: Autobiography as Artistic Creation in Nabokov's *Speak, Memory*." *Fiction and Autobiography: Modes and Models of Interaction*. Eds. Sabine Coelsch-Foisner, Wolfgang Görtschacher. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang, 2006. 195-207.
- Caramello, Charles. "Coming Across America: Stein and Federman." *Near Encounters: Festschrift für Richard Martin*. Ed. Hanjo Berressem and Bernd Herzogenrath. Frankfurt am Main, Berlin, Bern et al.: Peter Lang, 1995. 47-56.
- Casati, Rebecca, Matthias Mattusek et al., "Alles im Wunderland," *Der Spiegel* 17.02.2007: 150-163.

- Catling, Jo. "Gratwanderungen bis an den Rand der Natur: W.G. Sebald's Landscapes of Memory." *The Anatomist of Melancholy: Essays in Memory of W.G. Sebald*. Ed. Rüdiger Görner, München: Iudicium. 19-50.
- Caws, Mry Ann. "Paul Auster: *The Invention of Solitude*." *The Review of Contemporary Fiction* 14:1 (Spring 1994): 30-31.
- Ceuppens, Jan. "Seeing Things: Spectres and Angels in W.G. Sebald's Prose Fiction." *W.G. Sebald: A Critical Companion*. Ed. J.J. Long and Anne Whitehead. Edinburgh: Edinburgh UP, 2004. 190-202.
- Chandler, Marilyn R. *A Healing Art: Regeneration through Autobiography*. New York and London: Garland, 1990.
- Cheever, Susan. "A Designated Crazy." *The New York Times Book Review* June 20 1993: 1; 24-25.
- Clancy, Laurie. *The Novels of Vladimir Nabokov*. London and Basingstoke: Macmillan, 1984.
- Clarke, Michael Tavel. "The Task Still Remains for a Jewish-American Woman to Write Her Memories of a Jewish Girlhood: Mary McCarthy's Memories: Narrative as Jewish Autobiography." *Studies in American Jewish Literature* 17 (1998): 88-102.
- Cohn, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 1999.
- Cornis-Pope, Marcel. "From Cultural Provocation to Narrative Cooperation: Innovative Uses of the Second Person in Raymond Federman's Fiction." *Style* 28:3 (Fall 1994): 411-31.
- Couser, G. Thomas. *Altered Egos: Authority in American Autobiography*. New York and Oxford: Oxford UP, 1989.
- Cox, James M. "Recovering Literature's Lost Ground Through Autobiography." *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton: PrincetonUP, 1980. 123-145.
- Creeley, Robert. "Austerities." *The Review of Contemporary Fiction* 14 :1 (Spring 1994): 35-39.
- Culley, Margo, ed.. *American Women's Autobiography. Fea(s)ts of Memory*. Madison and London: U of Wisconsin P, 1992.
- Denneler, Iris. *Von Namen und Dingen. Erkundungen zur Rolle des Ich in der Literatur am Beispiel von Ingeborg Bachmann, Peter Bichsel, Max Frisch, Gottfried Keller, Heinrich von Kleist, Arthur Schnitzler, Frank Wedekind, Vladimir Nabokov und W.G. Sebald*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2001.
- Derrida, Jacques. *Die Tode von Roland Barthes*. Ed. Hubertus von Amelnunxen. Trans. Gabriele Ricke and Roland Voullié. Berlin: Nishen, 1987.
- Derrida, Jacques. *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*. Ed. Christie V. McDonald. Trans. Peggy Kamuf, and Avital Ronell. New York: Schocken, 1985.
- Dilthey, Wilhelm. "Das Erleben und die Selbstbiographie." *Die Autobiographie*. Ed. Günter Niggel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.
- Drews, Jörg. "Gang über Leichenfelder: Der Pilger W.G. Sebald und seine ominösen Wanderungen in Suffolk." *W.G. Sebald*. Ed. Franz Loquai. Eggingen: Edition Isele, 1997. 108-111.
- Duran, Isabel. "From Memories of Childhood to Intellectual Memoires: Or From Mary McCarthy to 'Mary McCarthy.'" *Writing Lives: American Biography and Autobiography*. Ed. Hans Bak and Hans Krabbnam. Amsterdam: VU UP, 1998. 89-96.
- Eakin, Paul John, "Narrative and Chronology as Structures of Reference and the New Model Autobiographer." *Studies in Autobiography*. Ed. James Olney. New York and Oxford: Oxford. UP, 1988. 32-42.

- Eakin, Paul John, "Relational Selves, Relational Lives: The Story of the Story." *True Relations: Essays on Autobiography and the Postmodern*. Ed. G. Thomas Couser and Joseph Fichtelberg. Westport Connecticut and London: Greenwood Press, 1998. 63-81.
- Eakin, Paul John. "Breaking the Rules: The Consequences of Self-Narration." *Biography* 24 :1 (Winter 2001): 113-127.
- Eakin, Paul John. *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1985.
- Eakin, Paul John. *Touching the World: Reference in Autobiography*. Princeton: Princeton UP, 1992.
- Earle, William. *The Autobiographical Consciousness*. Chicago: Quadrangle Books, 1972.
- Effertz, Gerhard. *Text und / oder Spiel: Raymond Federmans Roman The Twofold Vibration*. Bonn: Romanistischer Verlag, 1987.
- Ellis, David. "Images of D.H. Lawrence: On the Use of Photography in Biography." *The Portrait in Photography*. Ed. Graham Clarke. London: Reaktion Books, 1992. 155-172.
- Federman, Raymond. "Critifiction: Imagination as Plagiarism." *Critifiction: Postmodern Essays*. Albany: State U of New York P, 1993. 48-64.
- Federman, Raymond. "Federman on Federman: Lie or Die (Fiction as Autobiography / Autobiography as Fiction)." *Critifiction: Postmodern Essays*. Albany: State U of New York P, 1993. 85-104.
- Federman, Raymond. "Surfiction: A Postmodern Position." *Critifiction: Postmodern Essays*. Albany: State U of New York P, 1993. 35-47.
- Federman, Raymond. "The Real begins where the Spectacle ends." *Near Encounters: Festschrift für Richard Martin*. Ed. Hanjo Berressem and Bernd Herzogenrath. Frankfurt am Main, Berlin, Bern et al.: Peter Lang, 1995. 94-97.
- Federman, Raymond. "What are Experimental Novels and Why are There so Many Left Unread?." *Genre* 14:1 (Spring 1981): 23-31.
- Finck, Almut. *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*. Berlin: Schmidt, 1999.
- Fish, Stanley. *Is there a Text in this Class?: The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge MA, London: Harvard UP, 1980.
- Foster, John Burt Jr.. *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*. Princeton: Princeton UP, 1993.
- Foucault, Michel. *Der Wille zum Wissen. [Sexualität und Wahrheit vol. 1]*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1999.
- Friedman, Melvin J.. "Making the Best of Two Worlds: Raymond Federman, Beckett, and the University." *American Writers and the University*. Ed. Ben Siegel. Newark: U of Delaware P, 1989.
- Frosh, Paul, "Filling the Sight by Force: *Smoke*, photography and the rhetoric of immobilization." *Textual Practice* 12:2 (1998): 323-340.
- Gane, Mike. *Jean Baudrillard: In Radical Uncertainty*. [Modern European Thinkers]. London and Sterling, Virginia: Pluto Press, 2000.
- Gelderman, Carol, ed.. *Conversations with Mary McCarthy*. Jackson and London: UP of Mississippi, 1991.
- Gelderman, Carol. *Mary McCarthy: A Life*. New York: St. Martin's Press, 1988.
- Genette, Gérard. *Fiktion und Diktion*. Trans. Heinz Jatho. München: Finck, 1992.
- Genette, Gérard. *Paratexte*. Trans. D. Hornig. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989.

- Genosko, Gary. *Baudrillard and Signs: Signification Ablaze*. London and New York: Routledge, 1994.
- Görner, Rüdiger. "Im Allgäu, Grafschaft Norfolk: Über W.G. Sebald in England." *Text + Kritik* 158 (April 2003): 23-29.
- Grabes, Herbert. "Fiktion – Realismus – Ästhetik: Woran erkennt der Leser Literatur?" *Text – Leser – Bedeutung: Untersuchungen zur Interaktion von Text und Leser*. Ed. Herbert Grabes. Grossen-Linden: Hoffmann Verlag, 1977. 61-81.
- Grabes, Herbert. *Erfundene Biographien: Vladimir Nabokovs englische Romane*. Tübingen: Niemeyer, 1975.
- Gratton, Johnnie. "Text, Image, Reference in Roland Barthes's *La Chambre Claire*." *Modern Language Review* 91 (1996): 355-364.
- Greve, Janis. "Orphanhood and 'Photo'-Portraiture in Mary McCarthy's *Memories of a Catholic Girlhood*." *American Women's Autobiography: Fea(s)ts of Memory*. Ed. Margo Culley. Madison: U of Wisconsin P, 1992. 167-184.
- Grimm, Reinhold and Jost Hermand, eds.. *Vom Anderen und vom Selbst. Beiträge zu Fragen der Biographie und Autobiographie*. Königstein.; Athenäum Verlag, 1982.
- Gudmundsdóttir, Gunnthórunn. *Borderlines: Autobiography and Fiction in Postmodern Life Writing*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2003.
- Gusdorf, Georges. "Conditions and Limits of Autobiography." *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Trans. and Ed. James Olney. Princeton: Princeton UP, 1980. 28-48.
- Hart, Francis R. "Notes for an Anatomy of Modern Autobiography." *New Literary History* 1 (1970): 485-511.
- Haverkamp, Anselm. "Lichtbild – Das Bildgedächtnis der Photographie: Roland Barthes und Augustinus." *Memoria – Vergessen und Erinnern*. Ed. Anselm Haverkamp and Renate Lachmann. München: Fink, 1993. 47-66.
- Heidt, Edward R.. *Vision Voiced. Narrative Viewpoint in Autobiographical Writing*. New York, Bern et al.: Lang, 1991.
- Hesse, Beatrix. "The 'Desire to See the Real Man Behind the Author': Looking for Autobiographical Elements in Vladimir Nabokov's Fiction." *Fiction and Autobiography: Modes and Models of Interaction*. Eds. Sabine Coelsch-Foisner, Wolfgang Görtschacher. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang, 2006. 209-220.
- Holdenried, Michaela. *Autobiographie*. Stuttgart: Reclam, 2000.
- Hornung, Alfred. "Fantasies of the Autobiographical Self: Thomas Bernhard, Raymond Federman, Samuel Beckett." *Journal of Beckett Studies* 11 :12 (1989): 91-108.
- Howarth, William L.. "Some Principles of Autobiography." *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton UP, 1980. 84-114.
- Hyde, G.M. *Vladimir Nabokov: America's Russian Novelist*. London: Marion Boyars, 1977.
- Isenschmid, Andreas. "Melancholische Merkwürdigkeiten: W.G. Sebalds *englische Wallfahrt* in leeren Landschaften mit den überraschendsten Funden." *W.G. Sebald*. Ed. Franz Loquai. Eggingen: Edition Isele, 1997. 124-126.
- Iser, Wolfgang. *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Janin, Jules. "Der Daguerrotyp [1839]." *Theorie der Fotografie 1839-1912*. Ed. Wolfgang Kemp. München: Schirmer-Mosel, 1980. 46-51.

- Jay, Paul. "Posing: Autobiography and the Subject of Photography." *Autobiography and Postmodernism*. Ed. Kathleen Ashley, Leigh Gilmore and Gerald Peter. Amherst: U of Massachusetts P, 1994. 191-211
- Jay, Paul. *Being in the Text. Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes*. Ithaca: Cornell UP, 1984.
- Jelinek, Estelle C.. *The Tradition of Women's Autobiography: From Antiquity to the Present*. Boston: Twayne, 1986.
- Kastura, Thomas. "Geheimnisvolle Fähigkeit zur Transmigration: W.G. Sebalds interkulturelle Wallfahrten in die Leere." *Arcadia* 31 (1996): 197-216.
- Kemp, Wolfgang. "Theorie der Fotografie 1839-1912." *Theorie der Fotografie 1839-1912*. Ed. Wolfgang Kemp. München: Schirmer-Mosel, 1980. 9-45.
- Kiernan, Frances. *Seeing Mary Plain: A Life of Mary McCarthy*. New York and London: Norton, 2000.
- Klebes, Martin. "Infinite Journey: From Kafka to Sebald." *W.G. Sebald: A Critical Companion*. Ed. J.J. Long and Anne Whitehead. Edinburgh: Edinburgh UP, 2004. 123-139.
- Klepper, Martin. *Pynchon, Auster, DeLillo: Die amerikanische Postmoderne zwischen Spiel und Rekonstruktion*. Frankfurt and New York: Campus Verlag, 1995.
- Klüger, Ruth. "Wanderer zwischen falschen Leben: Über W.G. Sebald." *Text + Kritik* 158 (April 2003): 95-102.
- Kolesch, Doris. "Vom Schreiben und Lesen der Photographie – Bildlichkeit, Textualität und Erinnerung bei Marguerite Duras und Roland Barthes." *Poetica* 27 (1995): 187-214.
- Kolesch, Doris. *Roland Barthes*. Frankfurt am Main and New York: Campus, 1997.
- Köpf, Gerhard, ed.. *Mitteilungen über Max: Marginalien zu W.G. Sebald*. Oberhausen: Laufen, 1998.
- Kraus, Barbara. "Reliable Narrators and Unreliable Memories: The Case of Mary McCarthy's *Memories of a Catholic Girlhood*." *Blurred Boundaries: Critical Essays on American Literature, Language, and Culture*. Ed. Klaus H. Schmidt, David Sawyer. Frankfurt am Main, Berlin, Bern et al.: Peter Lang, 1996. 141-150.
- Krauss, Rosalind. *Das Photographische: Eine Theorie der Abstände*. Trans. Henning Schmidgen. München: Fink, 1998.
- Kufrin, Joan. "The Novelist Mary McCarthy." *Conversations with Mary McCarthy*. Ed. Carol Gelderman. Jackson and London: UP of Mississippi, 1991. 188-208.
- Kutnik, Jerzy. *The Novel as Performance: The Fiction of Ronald Sukenick and Raymond Federman*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois UP, 1986.
- Lee, Robert G.. "The Woman Warrior as an Intervention in Asian American Historiography." *Approaches to Teaching Maxine Hong Kingston's The Woman Warrior*. Ed. Shirley Geok-lin Lim. New York: The Modern Language Association of America, 1991. 52-63.
- Leigh Gilmore. "The Mark of Autobiography: Postmodernism, Autobiography, and Genre." *Autobiography and Postmodernism*. Ed. Kathleen Ashley, Leigh Gilmore, Gerald Peters. Amherst: U of Massachusetts P, 1994. 3-18.
- Leighton, John. "Über Fotografie als Mittel und Selbstzweck." *Theorie der Fotografie 1839-1912*. Ed. Wolfgang Kemp. München: Schirmer-Mosel, 1980. 91-93.
- Lejeune, Philippe. *Der autobiographische Pakt*. Trans. Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- Leone, Massimo. "Textual Wanderings: A Vertiginous Reading of W.G. Sebald." *W.G. Sebald: A Critical Companion*. Ed. J.J. Long and Anne Whitehead. Edinburgh: Edinburgh UP, 2004. 89-101.

- Lienkamp, Andreas. "Mauern, Leviationen und leuchtende Steine: Erlösungsmotive im Werk Paul Austers." *As strange as the world: Annäherungen an das Werk des Erzählers und Filmemachers Paul Auster*. Ed. Wolfgang Linkamp, Andres Werth and Christian Berkemeier. Münster: LIT, 2002. 25-50.
- Link, Franz. "The Postmodern Holocaust Fiction of Raymond Federman." *Text und Kontext der modernen englischsprachigen Literatur*. Ed. Armin Geraths and Peter Zenzinger. Frankfurt am Main, Bern, New York et al.: Lang, 1991. 137-158.
- Löffler, Sigrid. "Melancholie ist eine Form des Widerstands? Über das Saturnische bei W.G. Sebald und seine Aufhebung in der Schrift." *Text + Kritik* 158 (April 2003): 103-111.
- Long, J.J.. "History, Narrative, and Photography in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten*." *Modern Language Review* 98:1 (2003): 117-137.
- Long, Jody. *Telling Women's Lives: Subject / Narrator / Reader / Text*, New York and London: New York UP, 1999.
- Loquai, Franz, ed.. *Far From Home: W.G. Sebald*. Bamberg: Otto-Friedrich-Univ.: Fußnoten zur Literatur, 1995.
- Loquai, Franz. "Max und Marcel: Eine Betrachtung über die Erinnerungskünstler Sebald und Proust." *Sebald. Lektüren*. Ed. Macel Atze, Franz Loquai. Eggingen: Isele, 2005. 212-227.
- Loquai, Franz. "Vom Beinhaus der Geschichte ins wiedergefundene Paradies. Zu Werk und Poetik W.G. Sebalds." *Sebald. Lektüren*. Ed. Macel Atze, Franz Loquai. Eggingen: Isele, 2005. 244-256.
- Maddox, Lucy. *Nabokov's Novels in English*. London: Croom Helm, 1983.
- Malin, Jo. *The Voice of the Mother: Embedded Maternal Narratives in Twentieth-Century Women's Autobiographies*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois UP, 2000.
- Man, Paul de. "Autobiography as De-Facement." *Modern Language Notes* 94 (1979): 919-930.
- Mandel, Barret J.. "Full of Life Now." *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton UP, 1980. 49-72.
- Mansell, Darrell. "Unsettling the Colonel's Hash: 'Fact' in Autobiography." *The American Autobiography: A Collection of Critical Essays*. Ed. Albert E. Stone. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1981. 61-79.
- Manske, Eva. "Breaking the Silence: Maxine Hong Kingston's Struggle for Self-Definition and Self-Expression in *The Woman Warrior* and in *China Men*." *Autobiographie und Avant-Garde: Alain Robbe-Grillet, Serge Dubrovsky, Rachid Boudjedra, Maxine Hong Kingston, Ronald Sukenick*. Ed. Alfred Hornung and Ernstpeter Ruhe. Tübingen: Gunter Narr, 1992. 301-311.
- Marholz, Werner. *Deutsche Selbstbekenntnisse: Ein Beitrag zur Geschichte der Selbstbiographie von der Mystik bis zum Pietismus*. Berlin, 1919.
- Mason, Mary G.. "The Other Voice: Autobiographies of Women Writers." *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton UP, 1980. 207-235.
- Matt, Beatrice von. "Archäologie einer Landschaft: Erkundungen um W.G. Sebalds neues Buch." *W.G. Sebald*. Ed. Franz Loquai. Eggingen: Edition Isele, 1997. 102-108.
- McCarthy, Mary. "Settling the Colonel's Hash". *Harper's Magazine* (Feb. 1954): 68-75; später in McCarthy, Mary. *On the Contrary*. New York: Farrar, Strauss and Cudahy, 1961. 225-241.
- McCulloh, Mark R.. *Understanding W.G. Sebald*. Columbia: U of South Carolina P, 2003.
- Merwin, W.S.. "Invisible Father," http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-solitude.html?_r=2&oref=slogin (26.01.2007).
- Metz, Christian. "Foto, Fetisch." *Theorie der Fotografie IV: 1980-1995*. Ed. Hubertus von Amelnxun. München: Schirmer-Mosel, 2000. 345-354.

- Meyer Spacks, Patricia. *Imagining a Self. Autobiography and Novel in Eighteenth-Century England* Cambridge Mass. and London: Harvard UP, 1976.
- Meyer Spacks, Patricia. *The Female Imagination*. New York: Knopf, 1975.
- Meyer, Eva. *Autobiographie der Schrift*. Frankfurt amMain: Stroemfeld/Roter Stern, 1989.
- Meyer, Michael. *Gibbon, Mill und Ruskin: Autobiographie und Intertextualität*. Heidelberg: Winter, 1998.
- Meyer, Sven. "Fragmente zu Mementos: Imaginierte Konjekturen bei W.G. Sebald." *Text + Kritik* 158 (April 2003): 75-81.
- Misch, Georg. "Begriff und Ursprung der Autobiographie. " *Die Autobiographie*. Ed. Günter Niggel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989. 33-54.
- Misch, Georg. *Geschichte der Autobiographie Bd. I erste Hälfte: Das Altertum* [1907].Frankfurt am Main: Verlag G. Schulte – Blumke, 1949.
- Misch, Georg. *Geschichte der Autobiographie*. Leipzig und Berlin: Teubner, 1907.
- Morgan, Janice, and Colette Hall, eds.. *Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction. An Essay Collection*. New York and London: Garland, 1991.
- Neumann, Bernd. *Identität und Rollenzwang: Zur Theorie der Autobiographie*. Frankfurt am Main,: Athenäum Verlag, 1970.
- Nowak, Helge. *Completeness is all": Fortsetzungen und andere Weiterführungen britischer Romane als Beispiel zeitübergreifender Rezeption*. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang, 1993.
- Nowak, Helge. *Geschichte der literarischen Kommunikation: Zur Neukonzeption einer Geschichte der englischsprachigen Literaturen*. Trier: WVT, 2006.
- Nünning, Ansgar. *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion Bd I: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Trier: WVT, 1995.
- Nünning, Ansgar. *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion Bd II: Erscheinungsformen und Entwicklungstendenzen des historischen Romans in England seit 1950*. Trier: WVT, 1995.
- Öhlschläger, Claudia. "Christallisation, c'est l'opération de l'esprit": *Stendhals Theorie der Liebe und ihre Bedeutung für W.G. Sebalds Poetik der Einbildung*. Paderborn: Paderborner Universitätsreden, 2005.
- Öhlschläger, Claudia. *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse: W.G. Sebalds Poetische Ordnung des Unglücks*. Freiburg i.Br, Berlin, Wien: Rombach Verlag, 2006.
- Okely, Judith and Helen Callaway,eds.. *Anthropology and Autobiography*. London and New York: Routledge, 1992.
- Olney, James. "Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction.":*Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney Princeton: Princeton UP, 1980. 3-27.
- Olney, James. "Some Versions of Memory/ Some Versions of *Bios*: The Ontology of Autobiography." *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton_ Princeton UP, 1980. 236-267.
- Olney, James. *Memory and Narrative. The Weave of Life-Writing*. Chicago and London: U of Chicago P, 1998.
- Pascal, Roy. *Design and Truth in Autobiography*. London: Routledge and Paul, 1960.
- Pfister, Manfred. "Konzepte der Intertextualität." *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Eds. Ulrich Broich and Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer, 1985. 1-30.

- Pfister, Manfred. "Zur Systemreferenz." *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Eds. Ulrich Broich and Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer, 1985. 52-58.
- Rampton, David. *Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels*. Cambridge, London, New York et al.: Cambridge UP, 1984.
- Renza, Louis A.. "The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography." *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton UP, 1980. 268-295.
- Rojek, Chris, and Bryan S. Turner. "Introduction: Regret Baudrillard?" *Forget Baudrillard?* Eds. Chris Rojek and Bryan S. Turner. London and New York: Routledge, 1993. ix-xviii
- Römer, Stefan. *Künstlerische Strategien des Fake: Kritik von Original und Fälschung*. Köln: Dumont, 2001.
- Rubin, Derek. "The Hunger Must be Preserved at All Cost: A Reading of the *Invention of Solitude*." *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*. Ed. Dennis Barone, Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1995. 60-70.
- Rugg, Linda Haverty. *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*. Chicago and London: U of Chicago P, 1997.
- Rutschky, Michael. "Die Erfindung der Einsamkeit: Der Amerikanische Autor Paul Auster." *Merkur* 45 :12 (Dec. 1991): 1105-1113.
- Sabine, Maureen. *Maxine Hong Kingston's Broken Book of Life: An Intertextual Study of The Woman Warrior and China Men*. Hawai'i U of Hawai'i P, 2004.
- Said, Edward W.. *Culture and Imperialism*. New York: Alfred A. Knopf, 1993.
- Said, Edward W.. *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1966.
- Sayre, Robert F.. "Autobiography and the Making of America." *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton UP, 1980. 146-168.
- Schachowskoy, Zinaida. *Auf den Spuren Nabokovs*. Trans. Richard Müller. Frankfurt a. M., Berlin, Wien: Ullstein, 1981.
- Scheffer, Bernd. *Interpretation und Lebensroman: Zu einer konstruktivistischen Literaturtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- Schleiermacher, Friedrich. *Hermeneutik*. Ed. H. Kimmerle. Heidelberg: Winter, 1959.
- Schöpp, Joseph C.. *Deciphering the Darkness of the Past: Essays zur amerikanischen Literatur*. Trier: WVT, 1999.
- Sebald, W.G.. *Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur*. Salzburg, Wien: Residenz Verlag, 1991.
- Sélei, Nora. "Confession and Autobiography in Mary McCarthy's *Memories of a Catholic Girlhood*." *Fiction and Autobiography: Modes and Models of Interaction*. Eds. Sabine Coelsch-Foisner and Wolfgang Görttschacher. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang, 2006. 69-79.
- Shaffer, Elinor. "W.G. Sebald's Photographic Narrative." *The Anatomist of Melancholy: Essays in Memory of W.G. Sebald*. Ed. Rüdiger Gröner, München: Iudicium. 51-62.
- Shapiro, Stephen A.. "The Dark Continent of Literature: Autobiography." *Comparative Literature Studies* 5 (1968): 421-262.
- Shiloh, Ilana. *Paul Auster and Postmodern Quest: On the Road to Nowhere*. New York: Peter Lang, 2002.
- Showalter, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness and the English Culture 1830-1980*. New York: Pantheon Books, 1985.
- Shumaker, Wayne. *English Autobiography: Its Emergence, Materials, and Forms*. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 1954.

- Sill, Oliver. *Zerbrochene Spiegel: Studien zur Theorie und Praxis modernen autobiographischen Erzählens*. Berlin and New York: De Gruyter, 1991.
- Simmons, Diane. *Maxine Hong Kingston*. New York: Twaine, 1999.
- Smith, Sidonie and Julia Watson. "The Rumpled Bed of Autobiography: Extravagant Lives, Extravagant Questions." *Biography* 24 :1 (2001): 1-14.
- Smith, Sidonie. *A Poetics of Women's Autobiography. Marginality and the Fictions of Self-Representation*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1987.
- Smith, Sidonie. *Subjectivity, Identity, and the Body. Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1993.
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1977.
- Sontag, Susan. *Under The Sign of Saturn*. New York: Picador USA, 2002.
- Spanckeren, Kathryn Van. "The Asian Literary Background of *The Woman Warrior*." *Approaches to Teaching Maxine Hong Kingston's The Woman Warrior*. Ed. Shirley Geok-lin Lim. New York: The Modern Language Association of America, 1991. 44-51.
- Spence, Jo, Patricia Holland, eds.. *Family Snaps: The Meaning of Domestic Photography*. London: Virago, 1991.
- Spender, Stephen. "Confessions and Autobiography." *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton UP, 1980. 115-122.
- Springer, Carsten. *A Paul Auster Sourcebook*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001.
- Springer, Carsten. *Crises: The Work of Paul Auster*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001.
- Sprinker, Michael. "Fictions of the Self: The End of Autobiography." *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton UP, 1980. 321-342.
- Stanley, Liz. *The auto/biographical I: The Theory and Practice of Feminist Auto/biography*. Manchester and New York: Manchester UP, 1992.
- Stanton, Domna C., ed.. *The Female Autograph. Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*. Chicago and London: U of Chicago P, 1984.
- Starobinski, Jean. "The Style of Autobiography." Trans. Seymour Chatman. *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton UP, 1980. 73-83.
- Stegner, Page. *Escape into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov*. New York: Dial Press, 1966.
- Stokes, Philip. "The Family Photography Album: So Great a Cloud of Witnesses." *The Portrait in Photography*. Ed. Graham Clarke. London: Reaktion Books, 1992. 193-205.
- Stuart, Dabney. *Nabokov: The Dimensions of Parody*. Baton Rouge and London: Louisiana State UP, 1978.
- Stull, James N.. *Literary Selves: Autobiography and Contemporary American Nonfiction*. Westport and London: Greenwood Press, 1993.
- Stwertka, Eve and Margo Viscusi, eds.. *Twenty-Four Ways of Looking at Mary McCarthy*. Westport, Connecticut and London: Greenwood Press, 1996.
- Swales, Martin. "Intertextuality, Authenticity, Metonymy? On Reading W.G. Sebald." *The Anatomist of Melancholy: Essays in Memory of W.G. Sebald*. Ed. Rüdiger Gröner, München: Iudicium. 81-87.
- Swales, Martin. "Theoretical Reflections on the Work of W.G. Sebald." *W.G. Sebald: A Critical Companion*. Ed. J.J. Long and Anne Whitehead. Edinburgh: Edinburgh UP, 2004. 23-28.

- Tagg, John. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Amherst: U of Massachusetts P, 1988.
- Taylor, Gordon O.. *Chapters of Experience: Studies in 20th Century American Autobiography*. New York: St. Martin's Press, 1983.
- Trachtenberg, Alan. "Likeness as Identity: Reflections on the Daguerrean Mystique." *The Portrait in Photography*. Ed. Graham Clarke. London: Reaktion Books, 1992. 173-192.
- Truchlar, Leo. "'Critifiction' und 'Pla(y)giarism': Zum Literaturentwurf Raymond Federmans." *Poetica* 15 (1983): 329-341.
- Veraguth, Hannes. "W.G. Sebald und die alte Schule: *Schwindel. Gefühle, Die Ausgewanderten, Die Ringe des Saturn* und *Austerlitz*: Literarische Erinnerungskunst in vier Büchern, die so tun, als ob sie wahr seien." *Text + Kritik* 158 (April 2003): 30-42.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. *Autobiographie*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2000.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. *Die Melancholie der Literatur: Diskursgeschichte und Textfiguration*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997.
- Ward Jouve, Nicole. *White Woman Speaks with Forked Tongue: Criticism as Autobiography*. London and New York: Routledge, 1991.
- Ward, Simon. "Ruins and Poetics in the Works of W.G. Sebald." *W.G. Sebald: A Critical Companion*. Ed. J.J. Long and Anne Whitehead. Edinburgh: Edinburgh UP, 2004. 58-71.
- Watson, Julia. "Shadowed Presence: Modern Women Writer's Autobiographies and the Other." *Studies in Autobiography*. Ed. James Olney. New York and Oxford, 1988: Oxford UP. 180-189.
- Weber, Markus R.. "Die fanatische befragt die pedantische Genauigkeit: Zu den Abbildungen in W.G. Sebalds Werken." *Text + Kritik* 158 (April 2003): 63-74.
- Wesseling, Elisabeth. *Writing History as a Prophet*. Amsterdam: Benjamins, 1991.
- White, Hayden. "The Historical Text as Literary Artifact." *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. W. E. Cain, L.A. Finke et al.. New York and London: Norton, 2001. 1712-1729.
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore and London: John Hopkins UP, 1973.
- White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore and London: John Hopkins UP, 1987.
- Wilczyński, Marek. "Surfiction as a Theory and Practice of Fiction – the Novels of Raymond Federman." *Kwartalnik Neofilologiczny* 31:4 (1984): 427-40.
- Wilke, Sabine. "Verfahrensweisen der amerikanischen Postmoderne: einige Fragen an Ronald Sukenick, Donald Barthelme und Raymond Federman." *Orbis Litterarum* 47 (1992): 234-56.
- Wong, Sau-ling Cynthia, ed.. *Maxine Hong Kingston's The Woman Warrior: A Casebook*. New York and Oxford, 1999.
- Wong, Sau-ling Cynthia. "Autobiography as Guided Chinatown Tour? Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior* and the Chinese American Autobiographical Controversy." *Multicultural Autobiography: American Lives*. Ed. James Robert Payne. Knoxville: U of Tennessee P, 1992. 248-279.
- Wong, Sau-ling Cynthia. "Kingston's Handling of Traditional Chinese Sources." *Approaches to Teaching Maxine Hong Kingston's The Woman Warrior*. Ed. Shirley Geok-lin Lim. New York: The Modern Language Association of America, 1991. 26-36.

- Wood, Mary Elene. *The Writing on the Wall: Women's Autobiography and the Asylum*. Urbana and Chicago: U of Illinois P, 1994.
- Wood, Michael. *The Magician's Doubts. Nabokov and the Risks of Fiction*. Princeton: Princeton UP, 1995.
- Yalom, Marilyn. "The Woman Warrior as Postmodern Autobiography." *Approaches to Teaching Maxine Hong Kingston's The Woman Warrior*. Ed. Shirley Geok-lin Lim. New York: The Modern Language Association of America, 1991. 108-115.
- Zilcosky, John. "Sebald's Uncanny Travels: The Impossibility of Getting Lost." *W.G. Sebald: A Critical Companion*. Ed. J.J. Long and Anne Whitehead. Edinburgh: Edinburgh UP, 2004. 102-120.
- Zurbrugg, Nicholas. "Baudrillard, Barthes, Borroughs, and 'Absolute' Photography." *Jean Baudrillard: Art and Artefact*. Ed. Nicholas Zurbrugg. London et al.: Sage Publications, 1997. 149-167.
- Zurbrugg, Nicholas. "The Ecstasy of Photography." [interview with Baudrillard, 4 June 1993]. *Jean Baudrillard: Art and Artefact*. Ed. Nicholas Zurbrugg. London et al.: Sage Publications, 1997. 32-42.

Cornelia Hild (geboren am 4.5.1977 in München)

Werdegang:

- 1996 Erreichen der allgemeinen Hochschulreife am Hans-Carossa-Gymnasium in Landshut
- 1996-1998 Studium der Rechtswissenschaften an der Universität Passau
- 1998-2002 Magisterstudium Neuere deutsche Literatur an der LMU München (Nebenfächer: Englische Literaturwissenschaft und Markt- und Werbepsychologie)
- 2002 Erreichen des Magistergrads (Betreuer: PD Dr. Hans-Edwin Friedrich)
Thema der Magisterarbeit: *Die Reflexion der Utopie in Tankred Dorsts Merlin*
- 2002-2007 Promotion im Fach Englische Literaturwissenschaft an der LMU München (Betreuer: Prof. Dr. Christoph Bode, Zweitgutachter: Prof. Nowak)
- 2003-2006 Lehrtätigkeit an der LMU im Rahmen von Lehraufträgen
- Seit 2008 Tätigkeit als PR-Beraterin