

**„No Place Like Home“: Tendenzen zentrierter und dezentrierter
Raumvorstellungen in den Romanen John Irvings
und Margaret Atwoods**

**Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn**

**vorgelegt von
Michaela Röhl**

**aus
Bad Säckingen**

Bonn 2002

| | |
|--|------------|
| EINLEITUNG | 4 |
| 1. ASPEKTE DER INDIVIDUELLEN UND GESELLSCHAFTLICHEN VERORTUNG IN RAUM UND ZEIT | 18 |
| 1.1 TENDENZEN DER ZENTRIERTEN RAUMWAHRNEHMUNG..... | 18 |
| 1.1.1 Der Ort als konkreter Bezug im unendlichen Raum | 19 |
| 1.1.2 Dimensionen des Zuhause..... | 23 |
| 1.2 TENDENZEN DER DEZENTRIERTEN RAUMWAHRNEHMUNG..... | 30 |
| 1.2.1 Auflösung der zentralen Raumperspektive | 31 |
| 1.2.2 Existenzielle Orientierungslosigkeit: Nicht-Orte und Heterotopien..... | 35 |
| 1.3 FORMEN DES ZUHAUSE IM SPANNUNGSFELD PERSPEKTIVISCHER ZENTRIERUNG UND DEZENTRIERUNG | 37 |
| 1.3.1 <i>cocooning</i> und <i>Heimat</i> : Auf der Suche nach dem Zentrum | 38 |
| 1.3.2 Region: Horizont und Handlungsraum | 41 |
| 1.3.3 Zuhause als literarisches Strukturelement | 43 |
| 1.3.4 Räumliche Aspekte der Kultur | 47 |
| 1.3.5 Verortung in der Vergangenheit..... | 50 |
| 2. DAS SUBJEKT: REISEN NACH ZUHAUSE..... | 57 |
| 2.1 RAUMZENTRUM UND GEGENRAUM: JOHN IRVINGS <i>THE CIDER HOUSE RULES</i> | 58 |
| 2.2 SPIEGELUNG UND MULTIPERSPEKTIVIK: GEBROCHENE RÄUME IN MARGARET ATWOODS <i>CAT'S EYE</i> | 73 |
| 3. DIE FAMILIE: DER BAU DES ZUHAUSE | 90 |
| 3.1 DIE FAMILIE ALS KOKON: JOHN IRVINGS <i>THE WORLD ACCORDING TO GARP</i> UND <i>HOTEL NEW HAMPSHIRE</i> | 93 |
| 3.2 DIE FAMILIE ALS GEFAHRENHERD: MARGARET ATWOODS <i>ALIAS GRACE</i> UND <i>THE BLIND ASSASSIN</i> | 115 |
| 4. DIE REGION: AUSGRABUNGEN DES ZUHAUSE..... | 137 |
| 4.1 ZEICHEN LESEN: LITERARISCHE SPURENSUCHE IN NEUENGLAND | 137 |
| 4.1.1 John Irvings <i>A Prayer for Owen Meany</i> und <i>The Cider House Rules</i> | 138 |
| 4.1.2 John Updikes <i>Toward the End of Time</i> | 149 |

| | | |
|-----------|--|------------|
| 4.1.3 | Kathy Ackers <i>Blood and Guts in High School</i> | 152 |
| 4.1.4 | Bharati Mukherjees <i>The Holder of the World</i> | 155 |
| 4.2 | GEISTER UND KANONENKUGELN: MATERIALISIERUNGEN DER VERGANGEN- HEIT UND ENTKÖRPERLICHUNG IN DER GEGENWART IN ONTARIO..... | 160 |
| 4.2.1 | Erinnern und Vergessen in Margaret Atwoods <i>Alias Grace</i> | 163 |
| 4.2.2 | Die fiktionale Susanna Moodie in Atwoods <i>Journals</i> | 169 |
| 4.2.3 | Ausgrabungen der Vergangenheit in Jane Urquharts <i>The Whirlpool</i> | 171 |
| 4.2.4 | Entkörperlichte Gegenwart in Robertson Davies’ <i>Murther and Walking Spirits</i> | 176 |
| 5. | GRENZÜBERSCHREITUNGEN UND NICHT-ORTE: DER VERLUST DES ZUHAUSE | 183 |
| 5.1 | IN EINEM FERNEN LAND: DIE WAHRNEHMUNG DER NACHBARREGION | 185 |
| 5.1.1 | Kanada, das Land der lauwarmen Luft in John Irvings <i>A Prayer for Owen Meany</i> | 185 |
| 5.1.2 | Amerika als Raubtier und als Dystopie bei Margaret Atwood und Jane Urquhart | 189 |
| 5.2 | (K)EIN ZUHAUSE IN DER FREMDE: DER IMPERIALISTISCHE DISKURS UND SEINE POSTKOLONIALE DEKONSTRUKTION | 194 |
| 5.2.1 | Techniken des <i>othering</i> in John Irvings <i>Hotel New Hampshire</i> und <i>The World According to Garp</i> | 195 |
| 5.2.2 | Enttarnung des Machtdiskurses in Bharati Mukherjees <i>The Holder of the World</i> | 201 |
| 5.3 | WOHIN GEHEN WIR? DER VERLUST VON ZUHAUSE UND FREMDE | 212 |
| 5.3.1 | Nicht-Orte in Janette Turner Hospitals <i>Borderline</i> | 213 |
| 5.3.2 | Die fremde Nähe in Margaret Atwoods <i>The Robber Bride</i> und <i>Surfacing</i> | 219 |
| 6. | SCHLUSS | 226 |
| 7. | BIBLIOGRAPHIE | 230 |
| 7.1 | PRIMÄRLITERATUR | 230 |
| 7.2 | SEKUNDÄRLITERATUR | 231 |

Siglenverzeichnis

- AG** *Alias Grace* von Margaret Atwood
- B** *Borderline* von Janette Turner Hospital
- BA** *The Blind Assassin* von Margaret Atwood
- BGH** *Blood and Guts in High School* von Kathy Acker
- CE** *Cat's Eye* von Margaret Atwood
- CHR** *The Cider House Rules* von John Irving
- HNH** *The Hotel New Hampshire* von John Irving
- HOW** *The Holder of the World* von Bharati Mukherjee
- MWS** *Murther and Walking Spirits* von Robertson Davies
- POM** *A Prayer for Owen Meany* von John Irving
- RB** *The Robber Bride* von Margaret Atwood
- S** *Surfacing* von Margaret Atwood
- SL** *The Scarlet Letter* von Nathaniel Hawthorne
- TET** *Toward the End of Time* von John Updike
- WAG** *The World According to Garp* von John Irving
- WH** *The Whirlpool* von Jane Urquhart

“There’s no place like home [...] *No place = home. Therefore, home = no place. Therefore home does not exist.*”

**Margaret Atwood,
*The Blind Assassin***

Wo gehen wir denn hin? Immer nach Hause.

Novalis

Ich trage in meinem Körper einen Motor,
der unaufhörlich weiterfährt.
Ich trage in meiner Seele einen Weg,
bestimmt dazu, nie anzukommen.

Manu Chao

Einleitung

Garp, der Protagonist aus John Irvings Roman *The World According to Garp* (1978) und Elaine Riskey aus Margaret Atwoods Roman *Cat’s Eye* (1989) haben sich natürlich nie getroffen. Wenn sie sich aber kennen gelernt hätten, sagen wir in einem *Diners Inn* an der kanadisch-amerikanischen Grenze, dann hätten sie sich sicher über das unterhalten, worüber Amerikaner und Kanadier gewöhnlich zuerst reden, wenn sie sich treffen: darüber, was das Zuhause des einen ausmacht und das des anderen.

„Where are you from?“ würde Elaine Garp fragen. Garp ist Schriftsteller und Boxer, ein Familienvater, der trotz seiner Muskeln ein wenig ängstlich wirkt. Er ist stolz auf seinen Heimatort in Neuengland und erzählt davon, wie sehr er Angst um seine Kinder hat, wenn sie nicht zu Hause sind. „Mein Zuhause ist das Wichtigste für mich,“ könnte Garp sagen. Elaine ist Künstlerin und hat gerade eine Retrospektive ihrer Werke in einer Galerie in Toronto ausgestellt. Es war das erste Mal seit Jahrzehnten, dass sie wieder an den Ort ihrer Jugend zurück kehrte. Sie wäre etwas abwesend, wenn Garp sie fragt, woher sie kommt. Elaine würde etwas von Vancouver und Toronto murmeln und von einer Kindheit im wilden Norden Kanadas. Dann würde Elaine sagen, dass sie zwar immer

danach gesucht habe, dass sie aber in Wirklichkeit nicht weiß, was das ist -- ein Zuhause.

Die fiktionale Unterhaltung der beiden fiktionalen Charaktere verdeutlicht zwei Wahrnehmungen von Zuhause, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Für Garp ist das Zuhause der Fixpunkt seines Lebens; für Elaine ist der Begriff nur eine Leerstelle, ein Ausdruck für ihr Suchen und ihre Orientierungslosigkeit. Dennoch haben Garp und Elaine eines gemeinsam: Für beide ist das *Zuhause* ein zentraler Begriff ihrer Existenz, ein Begriff, der großen Einfluss darauf ausübt, wie sie sich selbst sehen.

Ähnlich wie bei ihren Figuren Garp und Elaine so ist auch bei den beiden Autoren John Irving und Margaret Atwood das *Zuhause* ein Begriff, der in den Werken eine zentrale Stellung einnimmt. Die Figuren bei Irving und Atwood bauen sich ein Zuhause auf, versuchen, es über die Zeit zu bewahren, verlassen oder verlieren es, und versuchen irgendwann, es wiederzufinden. Zuhause ist in diesen Werken stets mehr als nur der Raum, den fiktionale Texte benötigen, um darin die Handlung zu situieren. Zuhause ist in diesen Werken ein identitätsstiftender Raum. Die Protagonisten der Texte nehmen diesen Raum aus unterschiedlichen Perspektiven wahr, und deshalb geben sie ihm auch je unterschiedliche Bedeutungen. Diese Wahrnehmung und Auseinandersetzung der Figuren mit dem identitätsstiftenden Raum des Zuhause wirkt bei beiden Autoren als handlungstreibende Kraft. Zuhause ist in den Werken gleichsam ein magnetischer Pol, der die Figuren anzieht oder abstößt, und der ihre Handlungen wie in einem magnetischen Kraftfeld ordnet und lenkt. Wer die Figuren bei Irving und Atwood sind, und warum sie so sind, das hat auch viel damit zu tun, wo diese Figuren sind, und woher sie kommen – oder, kurz gesagt, wo ihr Zuhause ist.

Diese Arbeit untersucht deshalb, welchen Einfluss literarische Räume auf die Identitätsbildung fiktionaler Charaktere haben, und umgekehrt: wie sich fiktionale Charaktere in fiktionalen Räumen verorten. Es geht um die Frage, wie Irving und Atwood das Zuhause als fiktionalen Raum konstruieren, wie sie überhaupt Räume strukturieren, in denen ihre Figuren agieren, und welche Rückschlüsse man daraus auf die Bedeutungsebene der Werke und die Weltsicht der Autoren ziehen kann. Obwohl diese Arbeit in erster Linie die Raumkonzeption in den Werken von Atwood und Irving untersucht, reicht der Fokus der Untersuchung darüber hinaus. Diese Arbeit geht davon aus, dass die Art und Weise, wie Atwood und Irving ihre Figuren im fiktionalen Raum situieren und agieren lassen, repräsentativ ist für wichtige Literaturströmungen in den Heimatregionen der

beiden Autoren, in Ontario und Neuengland. Darüber hinaus werden immer wieder auch andere Autoren aus den beiden Regionen untersucht. Insofern lassen sich also auch Schlüsse auf Besonderheiten der Literaturen in Ontario und Neuengland und auf die Frage ziehen, welche Bedeutung *Zuhause* in der einen wie in der anderen Region hat.

Die Bedeutung des Ortes für die Identität des Menschen hat bereits Cicero beschäftigt. Räume bestimmen nach Cicero die Art und Weise, mit der Menschen ihr Gedächtnis strukturieren. Sie sind ein Schlüssel zur Biographie der Menschen, zu ihrer persönlichen und gesellschaftlichen Vergangenheit. Deshalb haben die Orte, an denen wir uns situieren, großen Einfluss auf die Art und Weise, wie wir unsere Identität formulieren. In diesem Sinne ist der Mensch ein territoriales Wesen. Er nimmt Raum ein, und er beherrscht und ordnet diesen Raum nach seinen Werten und Normen. Umgekehrt prägt der Raum durch die Werte und Normen, die ihm eingeschrieben wurden, die Identität des Einzelnen.

Besonders stark ist dieses Spannungsverhältnis zwischen Ort und Individuum im Fall des Zuhause. Zuhause soll hier gelten als der Ort, an den man sich zurück ziehen kann, an dem man sich sicher fühlen kann und von dem aus man sich den Rest der Welt um sich herum organisieren kann. In der menschlichen Raumwahrnehmung ist das Zuhause ein Raumzentrum, an dem sich die Lebensbezüge bündeln. An diesem Zentrum machen Menschen ihr Alltagsleben fest. Alles andere ist Umgebung und damit weiter entfernt. Das Zuhause ist ein persönlicher Begriff, denn an diesem Ort versuchen Menschen ihr Bedürfnis nach Ordnung und Schutz zu befriedigen. Deshalb ist das Wort Zuhause als metaphorischer Begriff so hilfreich. Es impliziert schützende Mauern und ein Dach. Diese Orientierung und den Schutz scheinen Menschen auf existentielle Weise zu benötigen.

Die Bedeutung des Zuhause als fiktionales Raumkonzept ist besonders evident bei narrativen Texten, am ausgeprägtesten bei Romanen. Das liegt an der Struktur dieser Gattung, denn Romane sind dadurch charakterisiert, dass ihnen Handlungen und Entwicklungen zugrunde liegen. Für die Aktion, die den Roman vorantreibt, benötigt der Autor einen oder mehrere konkrete Handlungsräume, an denen sich die Vorgänge situieren können. In viel höherem Maße als in der Lyrik beispielsweise ist die Entfaltung einer fiktionalen Welt im Roman Grundlage der Gattung und notwendige Voraussetzung.

As a literary form the novel is inherently geographical. The world of the novel is made up of locations and settings, arenas and boundaries perspectives and horizons. Various places and spaces are occupied by the novel's characters by the narrator and by audiences as they read. Any one novel may present a field of different, sometimes competing, forms of geographical knowledge, from a sensuous awareness of place to an educated idea of region and nation.¹

Entscheidend ist hier, dass der Roman aus einer eigenen Welt besteht, die geographisch strukturiert ist. Diese Welt wird wahrgenommen und ausgelegt (*knowledge, awareness, idea*), und zwar sowohl von dem Erzähler und seinen Figuren, als auch von dem Leser, der über ein gewisses geographisches Vorwissen verfügt und das fiktionale Universum im Akt des Lesens strukturiert. Im Falle Irvings und Atwoods werden die Regionen Neuengland und Ontario von den Autoren evoziert und von den Lesern verbildlicht. Beide kommunizieren über den fiktionalen Text, den sie jedoch mit den realen Regionen assoziieren.

Diese entfalten Räume sind eng mit der Wahrnehmung der Protagonisten verbunden. Der Roman handelt von Figuren und muss immer aus einer oder mehreren Perspektiven erzählt werden. Diese Perspektiven filtern die Wahrnehmung der Orte. Die in der Literatur beschriebenen Räume sind immer subjektiv, immer bereits ausgelegt und daher immer Wahrnehmungsräume. Die subjektive Wahrnehmung von Räumen wiederum ist eng verknüpft mit der Raumeinteilung von Zuhause und Fremde. Da die Menschen Räume nicht nur wahrnehmen, sondern sich in ihnen situieren, beziehen sie im wahrsten Sinne des Wortes Stellung. Sie positionieren sich in dem wahrgenommenen Raum und fühlen sich beheimatet oder entfremdet.

Ausgangspunkt dieser Arbeit war ein Phänomen, das dem gängigen Wissen über die Globalisierung und seine Entwicklungstendenzen zu widersprechen schien. Während allenthalben erörtert wurde, wie tiefgreifend die Möglichkeiten der Kommunikation, der Mobilität und des Handels unsere Welt verändern, wie sehr das sogenannte *global village* zumindest in den reichen Ländern bereits Realität geworden sei, schienen sich die Autoren Nordamerikas für diese Welt merkwürdig wenig zu interessieren. Es gab kaum einen Roman, der den virtuellen Raum des Internets thematisiert hätte, kaum einen, der in der Welt der Flughäfen, Konferenzsäle und Hotels gespielt hätte. Statt dessen gab es aber eine Vielzahl von aktuellen Werken, in denen Dörfer, Städte oder Regionen eine

¹ Stephen Daniels und Simon Rycroft, "Mapping the Modern City: Allan Sillitoe's Nottingham Novels", *Transactions of the Institute of British Geographers* 18 (1993), 460.

wichtige Rolle spielten. Die Protagonisten dieser Werke schienen alle auf der Suche nach Orten, die für sie eine besondere Bedeutung hatten. Gegen den Trend einer zunehmenden Standardisierung und Vereinheitlichung der Welt schienen sich die Autoren verstärkt mit den Besonderheiten des konkreten Ortes auseinander zu setzen.

Um dieses Phänomen besser zu begreifen, schien eine vergleichende Untersuchung der Literaturen zweier Regionen besonders sinnvoll. Die Frage war, welche Ähnlichkeiten und Unterschiede es bei der Konstruktion von Orten in fiktionalen Werken aus verschiedenen Regionen gab. Und weiter: Warum wurden gerade diese Orte entworfen und nicht andere? Was ließ sich daraus über die Protagonisten, den Autor oder die Region ablesen? Besonders geeignet für eine solche vergleichende Analyse schienen die beiden Regionen Neuengland (USA) und Ontario (Kanada). Beide Regionen haben eine lebendige Literatur, die sich jedoch sehr unterschiedlich definiert. Sie sind beide zentrale Regionen der USA bzw. Kanadas in dem Sinne, dass sie die Kulturgeschichte des jeweiligen Staates entscheidend geprägt haben. Diese zentrale Rolle manifestiert sich heute in der Tendenz beider Regionen, Werte und Normen auf nationaler Ebene definieren zu wollen. Durch die räumliche Nähe beider Regionen und die gemeinsame Hauptsprache Englisch kennen die Bewohner beider Regionen oft auch die jeweils andere Region und können Vergleiche ziehen.

Die Auswahl der beiden Autoren Irving und Atwood und ihrer hier besprochenen Werke ergab sich aus der Lektüre von insgesamt weit über 100 Romanen und Erzählbänden verschiedener Autoren, die in den letzten 25 Jahren über die Regionen Neuengland bzw. Ontario geschrieben haben. Im Laufe dieser Lektüre kristallisierten sich Themen heraus, die Autoren der Regionen bei ihrer Auseinandersetzung mit konkreten Orten immer wieder beschäftigen. Diese Vorgehensweise der Textauswahl aus einer Vielzahl an narrativen Texten hat zwei Vorteile. Erstens ergab sich das Thema der Arbeit aus der Lektüre der literarischen Werke und nicht umgekehrt. Die Form der vorliegenden Arbeit ist also ein organisches Ergebnis meiner Lektüre und resultiert nicht aus einem festen Kanon an theoretischen Ideen, dem die Besprechung der Literatur angepasst und untergeordnet würde. Zweitens erlaubte dieses Vorgehen, zwei repräsentative Autoren auszuwählen, deren Umgang mit dem zentralen Thema besonders vielfältig ist, ohne andere Autoren völlig auszuklammern. So werden einzelne Werke besprochen, die thematisch und oft auch stilistisch vergleichbar sind, und die autorenorientierte Analyse bereichern.

Zentrales Thema ist die Suche nach einem Zuhause, die auf unterschiedliche Weise dargestellt wird. Häufig suchen die Protagonisten das Zuhause in der Vergangenheit. Sie müssen dabei gegen ihr eigenes Vergessen und das ihrer Gesellschaft kämpfen, um den Verlust zeitlicher Verknüpfung und Kontinuität zu beheben. Dieser Versuch der Verortung in der Vergangenheit, das Anschreiben gegen das gesellschaftliche Vergessen scheint besonders in der kanadischen Literatur, und hier gerade jener aus Ontario, wichtig. Es ist ein zentrales Thema bei Margaret Atwood, aber auch bei Autoren wie Jane Urquhart und Robertson Davies. Die fiktionale Auseinandersetzung mit der Vergangenheit nimmt bei diesen Autoren beinahe die Form einer gesellschaftlichen Identitätsbildung an.² Viel weniger gefährdet scheint die Vergangenheit bei Autoren aus Neuengland. Für John Irving oder Bharati Mukherjee und John Updike geht es mehr um Erinnerung und Gedächtnis als um Vergessen. Diese Region ist in ihrem eigenen Bewusstsein viel mehr als Ontario in einer kulturellen Tradition verhaftet. Damit verknüpft ist die Bedeutung von Familie, die in vielen Romanen beider Regionen zentral ist, denn für den Einzelnen ist es vor allem die Familie, die Kontinuität zur Vergangenheit herstellt. Die Suche nach Ahnen und nach Kontinuität in der Nachwelt sowie die familiäre Verbundenheit mit der Kultur der Region sind daher wesentliche Strategien gegen das Vergessen kultureller Zusammenhänge. Aber auch synchron manifestiert sich die Suche nach einem Zuhause. Viele der Protagonisten in den Romanen beider Regionen machen Grenzerfahrungen, die sie ein Zuhause in einem neuen Licht sehen lassen oder es ganz in Frage stellen. Margaret Atwood und John Irving bündeln die meisten dieser Themen in ihren Romanen. Beide Autoren setze ich in dem angewandten Teil der Arbeit daher immer wieder zu anderen, zeitgenössischen Werken in Beziehung. Damit wird deutlich, wie sehr sowohl Atwood als auch Irving in einem breiteren Kontext stehen und wie repräsentativ die Themen sind, mit denen sie sich beschäftigen.

Die Bedeutung der Regionen Neuengland im Werk Irvings bzw. Ontarios im Werk Atwoods kann kaum unterschätzt werden. Irvings Romane sind berühmt geworden für seine atmosphärischen Schilderungen Neuenglands, die immer wieder zu filmischen Umsetzungen inspiriert haben. Seine Protagonisten sind in dieser Region beheimatet und von ihr geprägt. Sie tragen ihre regionale und nationale Geschichte mit sich und führen sie in der Gegenwart weiter. Irving ist sich der literarischen Tradition Neuenglands sehr bewusst und situiert seine Texte in ihr. Durch diese Verarbeitung der Litera-

² Hierzu vgl. Atwood, „In Search of Alias Grace: On Writing Canadian Historical Fiction“, Charles R. Bronfman Lecture in Canadian Studies, 21. November 1996, University of Ottawa (Ottawa, 1997).

turtradition und die Evozierung einer distinkten Atmosphäre Neuenglands ist Irving repräsentativ für die Literatur seiner Region heute. Irving behandelt Themen, die auch bei anderen Autoren Neuenglands immer wieder auftauchen, aber sein Spektrum ist besonders breit. Er schreibt über Formen der Religion in Neuengland, über soziale Konflikte und Einrichtungen, über politische Entwicklungen und über Stoffe und Motive aus der Literatur dieser Region. Das zentrale Thema seiner Literatur ist die Suche nach einem Zuhause, nach Geborgenheit und Orientierung in einer chaotischen Zeit.

Auch Atwoods Romane sind in der Region Ontario verwurzelt. Ihre fiktionalen Werke sind fast ausschließlich in der Region Ontario situiert. Alle anderen Orte in ihren Werken sind in erster Linie Gegenräume zu Ontario, der Heimatregion der Autorin. Diese immer wiederkehrende Form der Verortung und Raumperspektivik verweist auf die zentrale Bedeutung des Zuhause in Atwoods Werk, denn schließlich ist das Wesen des Zuhause konkret, nicht abstrakt. Obwohl Atwood aus einer regionalen Perspektive schreibt hat sie doch die gesamte kanadische Literatur und ihre Rezeption ganz maßgeblich geprägt. Durch ihre erzählenden, poetischen und theoretischen Texte hat sie entscheidend dazu beigetragen, dass es heute überhaupt das Bewusstsein einer eigenständigen kanadischen Literatur gibt. Wegen ihres großen thematischen und stilistischen Spektrums hat sie heute eine Vorbildfunktion für jüngere Autoren.

Obwohl für Irving und Atwood der Begriff Zuhause von großer Bedeutung für ihr Werk ist, so interpretieren sie ihn doch auf eine Weise, die unterschiedlicher nicht sein könnte. Für Irving ist das Zuhause der zentrale Ort seiner Romane. Hier situiert er seine Protagonisten, in der Regel eine Familie. Einzelne Familienmitglieder oder die Familie als Ganzes verlassen im Laufe der Handlung dieses Zuhause, wagen sich in die Fremde, um später in ein wie auch immer geartetes neues oder altes Zuhause zurück zu kehren. Irvings Raummodell ist daher stark zentriert: Im Mittelpunkt steht das familiäre Haus; außerhalb befindet sich die Fremde. Dieser Dichotomie der Räume entsprechen bei Irving auch die Figuren. Ihre Identitäten sind in der Regel eher unproblematisch, nicht selten erschöpfen sie sich in schematischen Rollen und sind, ebenso wie die Räume, in gut und böse unterteilt. Diese schematische Figuren- und Raumkonstellation hat bei Irving eine durchaus politische Konnotation. Sie verdeutlicht eine konservative Weltanschauung, die in ihrer Wahrnehmung der Fremde dem außenpolitischen Konzept des Isolationismus der USA sehr nahe steht. Es ist eine klare Ordnung, die das Innen vom Außen trennt und suggeriert, dass die Nation sicher ist, wenn die bedrohliche Fremde außen vor gehalten wird. Gleichzeitig schreibt Irvings zentriertes Raummodell im Inneren hie-

rarchische Strukturen fort. Wer bestimmen kann, wie Räume ausgelegt sind, der bestimmt auch die Räume selbst und das Zusammenleben der dort angesiedelten Gemeinschaften. Daraus resultiert ein Machtdiskurs, der in der Literatur Irvings sehr deutlich zu beobachten ist.

Bei Atwood ist Zuhause nicht der zentrale Ort der fiktionalen Raumkonstruktion. Die Autorin reflektiert die Problematisierung von Raum und Identität, die von postmodernen Denkern wie Michel Foucault, Homi K. Bhabha und Marc Augé formuliert wurde. Bei Atwood befinden sich die Figuren oft in Zwischenräumen oder an Orten, die sie nicht sinnvoll erschließen könnten für eine Konstituierung der eigenen Identität. Dadurch vermischen sich die Begriffe Zuhause und Fremde auf eigentümliche Weise, denn keiner der Räume bietet sich für eine beheimatende Funktion an. Nirgends fühlen sich die Protagonisten völlig fremd, und nirgends ganz bei sich. Sie sind überall entfremdet und fühlen umso schmerzlicher den Verlust eines beschützenden Ortes, an dem sie ihre Identität situieren könnten. Auch der Rückblick in die Vergangenheit, den die Orte teilweise stimulieren, ist nicht unproblematisch. Er zeigt Brüche und Spiegelungen in der Raum-Zeit Wahrnehmung und in der Identitätsbildung der Figuren. Damit verdeutlicht Atwood eine Raum- und Weltsicht, die im Zuge der Globalisierungsprozesse immer verbreiteter geworden ist. Ein Zuhause ist heute in vielen Fällen nicht mehr gegeben, weil die wahrgenommene Welt vernetzter geworden ist. Selbst weit entfernte Räume werden im Zuge der Globalisierung immer leichter zugänglich. Gleichzeitig ist der Herkunftsort immer seltener deckungsgleich mit dem Aufenthaltsort. Politisch oder religiös Verfolgte müssen in der Diaspora leben, weltweit gibt es immer mehr Touristen und viele Menschen leben und arbeiten in verschiedenen Ländern oder Kontinenten gleichzeitig. Die freiwillige oder unfreiwillige Mobilität der Menschen bringt es mit sich, dass Räume immer schwerer charakterisierbar sind. Eine klare Trennung zwischen Zuhause und Fremde, zwischen Nähe und Ferne, ja selbst zwischen privatem und öffentlichem Leben ist nicht mehr eindeutig gegeben. In dem Maße, in dem eine eindeutige Raumeinteilung nicht mehr selbstverständlich ist, wird es immer fraglicher, wie Menschen sich die Orte, an denen sie leben, sinnvoll erschließen können. Und da diese Orte ihre Identität mitbestimmen, stellt sich für sie gleichzeitig die Frage, wie sie sich selbst sinnvoll erschließen können. Wenn Menschen kein gesichertes Territorium mehr haben, an dem sie ihre Identität fest machen können, dann ist die Identität selbst in Frage gestellt. Genau das ist in der Literatur Margaret Atwoods wiederholt der Fall. Die räumliche Orientierungslosigkeit führt dort immer wieder zu einer Problematisierung der Subjekte.

Die Frage nach den Raumkonzepten und der Funktion des Zuhause untersuche ich bei Atwood insbesondere anhand folgender Romane: *Surfacing* (1972), *The Handmaid's Tale* (1986), *Cat's Eye*, *The Robber Bride* (1993), *Alias Grace* (1996) und *The Blind Assassin* (2000).³ Diese Werke wurden primär unter thematischen Gesichtspunkten ausgewählt. Sie alle beschäftigen sich mit der Region Ontario, und mit verschiedenen Formen des *zu Hause Seins* oder des *nicht zu Hause Seins*. Diese Auswahl umfasst sehr frühe Werke wie *Surfacing* als auch Atwoods jüngstes Buch *The Blind Assassin*. Damit wird deutlich, wie sehr Atwood sich kontinuierlich mit der Frage nach dem Zuhause beschäftigt hat und welche verschiedenen Variationen des Themas sie während ihrer literarischen Entwicklung behandelt hat. An einzelnen Stellen wird ihr Gedichtband *The Journals of Susanna Moodie* (1970)⁴ in die Analyse integriert, denn Atwoods Auseinandersetzung mit ihrer literarischen Vorgängerin Susanna Moodie beschränkt sich nicht auf narrative Texte wie *Alias Grace*, sondern zeichnet auch ihre Lyrik. Eine Berücksichtigung einzelner Gedichte verdeutlicht Atwoods literarische Verarbeitung zentraler Themen, weil sie ihre Motive hier sprachlich und bildlich in sehr verdichteter Form zum Ausdruck bringt.

Bei Irving stehen folgende Werke im Mittelpunkt der Analyse: *The World According to Garp*, *The Hotel New Hampshire* (1981), *The Cider House Rules* (1985), *A Prayer for Owen Meany* (1989) und *A Widow for One Year* (1998).⁵ Auch hier ergibt sich die Auswahl der Werke aus thematischen Gründen. Dabei wird die kontinuierliche Beschäftigung des Autors mit der Suche nach einem Zuhause deutlich. In allen ausgewählten Werken werden verschiedene Formen von Familie vorgestellt, und immer wieder stellt sich dabei die Frage, inwiefern eine Familie Werte übermitteln und so Kontinuität gewährleisten kann, wenn ihr Zusammenhalt gefährdet ist. Auch die Region Neuengland als mögliches Zuhause ist ein zentraler Punkt all dieser Texte. Einige, wie *The World According to Garp* und *Hotel New Hampshire*, zeichnen eine europäische Gegenwart zu dem Neuengland, das dem Autor so nahe steht. In anderen Texten, wie *Cider House Rules*, finden sich gegensätzliche Welten innerhalb der Region selbst.

³ Margaret Atwood, *Surfacing* (New York, 1973 [1972]), dies., *The Handmaid's Tale* (London, 1986), dies., *Cat's Eye* (New York, 1998 [1989]), dies., *The Robber Bride* (London, 1994 [1993]), dies., *Alias Grace* (New York, 1997 [1996]) und dies., *The Blind Assassin* (New York, 2000), im weiteren Verlauf zitiert gemäß Siglenverzeichnis.

⁴ Zitiert aus: Margaret Atwood, *Selected poems: 1966 - 1984* (Toronto u.a., 1990), 61-91.

⁵ *The World According to Garp* (New York, 1990 [1978]), *The Hotel New Hampshire* (New York, 1995 [1981]), *The Cider House Rules* (New York, 1993 [1985]), *A Prayer for Owen Meany* (New York, 1989), *A Widow for One Year* (New York, 1999), im weiteren Verlauf zitiert gemäß Siglenverzeichnis.

Die vorliegende Arbeit betritt mit der vergleichenden Untersuchung der Raumkonzepte bei Irving und Atwood Neuland. Es gibt bis jetzt keine vergleichbaren Untersuchungen zu diesem Thema. Weder wurde die Bedeutung von Räumen bei einem der beiden Autoren hinreichend untersucht, noch gibt es vergleichende Analysen zu den Werken von Atwood und Irving. Dabei bietet sich ein Vergleich beider Autoren, gerade im Hinblick auf ihre Raummodelle, bereits deshalb an, weil für beide Autoren Räume von so großer Bedeutung in ihren Werken sind. Darüber hinaus kennen die Autoren die Region des anderen und schreiben über sie.

Zu Margaret Atwood gibt es zwar umfangreiche Forschungen, diese beschränken sich allerdings auf wenige Themen. Im Zentrum vieler Untersuchungen steht zum Beispiel das Frauenbild in Atwoods Werken und die Frage, inwiefern sich daraus eine politische Agenda ableiten lässt, ob Atwood also als eine feministische Autorin zu verstehen ist.⁶ Daneben wird auch Atwoods Rolle bei der Entwicklung einer nationalen, kanadischen Identität häufig thematisiert.⁷ Auf formaler Ebene wurden v.a. Atwoods Bildmotivik und Sprache analysiert.⁸ Ein weiteres, immer wieder untersuchtes Thema bei Atwood sind Techniken der Subjektivitätsdarstellung. Diese Untersuchungen fokussieren meist wiederum auf Geschlechterrollen, aber auch die Spiegelung und Spaltung der Subjekte werden kritisch untersucht.⁹

⁶ Zur Rolle der Frauen sind folgende Werke maßgeblich: Martine Watson Brownley, *Deferrals of domain: contemporary women novelists and the state* (New York, 2000); Sharon Rose Wilson, *Margaret Atwood's fairy tale sexual politics* (Jackson, Miss., 1993); sowie das allgemeinere Werk Bonnie St. Andrews, *Forbidden fruit: on the relationship between women and knowledge in Doris Lessing, Selma Lagerlöf, Kate Chopin, Margaret Atwood* (Troy, NY, 1986).

⁷ Zur Darstellung Kanadas und der Schöpfung kanadischer Themen in den Werken Atwoods sind besonders Verena Bühler Roth, *Wilderness and the natural environment: Margaret Atwood's recycling of a Canadian theme* (Tübingen u. Basel, 1998) zu erwähnen und Anke Karraschs *Die Darstellung Kanadas im literarischen Werk von Margaret Atwood* (Trier, 1995).

⁸ Besonders maßgebliche Veröffentlichungen sind hierzu Reingard M. Nischiks Habilitationsschrift *Mentalstilistik: ein Beitrag zur Stiltheorie und Narrativik; dargestellt am Erzählwerk Margaret Atwoods* (Tübingen, 1991) sowie Sherrill Grace und Lorraine Weir (Hgg.), *Margaret Atwood: Language, Text, and System* (Vancouver, 1983). Ein weiteres Standardwerk zu Atwoods Sprache und Motivik ist Kathryn VanSpanckeren und Jan Garden Castro (Hgg.), *Margaret Atwood: vision and forms* (Carbondale u.a.] 1988). Ebenfalls zu erwähnen sind Christina Ljungbergs, *To join, to fit, and to make: the creative craft of Margaret Atwood's fiction* (Bern, 1999), Birgitta Schall, *Von der Melancholie zur Trauer: postmoderne Text- und Blickökonomien bei Margaret Atwood* (Trier, 1995), Hilde Staels, *Margaret Atwood's novels: a study of narrative discourse* (Tübingen u.a., 1995), Shannon Hengen, *Margaret Atwood's power: mirrors, reflections and images in select fiction and poetry* (Toronto, 1993) und J. Brooks Bouson, *Brutal choreographies: oppositional strategies and narrative design in the novels of Margaret Atwood* (Amherst, 1993).

⁹ Beispiele hierfür sind Sonia Mycak, *In search of the split subject: psychoanalysis, phenomenology and the novels of Margaret Atwood* (Toronto, 1996) sowie Colin Nicholson (Hg.), *Margaret Atwood: writing and subjectivity; new critical essays* (Basingstoke u.a., 1994) und Eleonora Rao, *Strategies for identity:*

Weitgehend unbeachtet blieb bis jetzt indes die große Bedeutung der Raumkonzeption in Atwoods Werken. Es gibt keine Buchveröffentlichungen zu diesem Thema, lediglich einige wenige sehr spezifische Aufsätze. Besonders interessant im Hinblick auf postmoderne gebrochene Räume ist Marta Dvoraks Aufsatz „Boundaries and Borders in the World of Margaret Atwood“. Sie beschreibt, auf welche Weise konventionelle Raumbesetzungen bei Atwood untergraben werden.¹⁰ Wie sehr allerdings selbst bei der Beschäftigung mit Atwoods Raumperspektivik die Suche nach nationalen Motiven in ihrem Werk die Untersuchungen dominiert, wird an einem Aufsatz von Sherrill Grace deutlich. Grace sieht in Atwoods Raumkonzeption erneut einen Beweis für Atwoods wichtige Rolle im kanadischen Prozess einer nationalen Identitätsfindung. Atwoods Beschäftigung mit Zwischenräumen sei auch ein Symbol für den Staat Kanada selbst, meint Grace.¹¹ Doch diese Untersuchungen entwerfen ein unvollständiges Bild von Atwoods Werk und ihrer Perspektive als Autorin. Zunächst einmal schreibt Atwood aus dem Blickwinkel ihrer Heimatregion Ontario, nicht aus dem Kanadas. Insofern sind ihre vorgeblich nationalen Motive zunächst einmal vor allem regionale. Darüber hinaus haben Räume bei Atwood eine viel tiefere Bedeutung als die, lediglich den Prozess des *nation building* zu befördern. Atwoods Raumbezüge sind wesentlich konkreter zu fassen als dies bisher geschehen ist. Im Zentrum sollte dabei Atwoods Darstellung eines dezentrierten Raums und die Frage nach der Abwesenheit eines Zuhause stehen, die sowohl regionale als auch nationale Bezüge problematisiert.

the fiction of Margaret Atwood (New York u.a., 1993), sowie die autorenübergreifenden Analysen Karin Gerig, *Identität und Textualität bei Margaret Atwood, Iris Murdoch und Doris Lessing* (Tübingen, 2000) und Roxanne J. Fand, *The dialogic self: reconstructing subjectivity in Woolf, Lessing, and Atwood* (Selinsgrove u.a., 1999).

¹⁰ Marta Dvorak „Boundaries and Borders in the World of Margaret Atwood“, *Etudes Canadiennes/Canadian Studies* 47 (1999), 131-54.

¹¹ Sherryl Grace „Articulating the ‘Space Between’: Atwood’s Untold Stories and Fresh Beginnings“, in: ders. und Lorraine Weir (Hgg.), *Margaret Atwood: Language, Text, and System* (Vancouver, 1983), 1-16. Weitere Beispiele für Untersuchungen, welche die Bedeutung des Raumes thematisieren sind: Judit Molnár, „The Coalescence of Natural and Mental Landscapes in Margaret Atwood’s *The Journals of Susanna Moodie*“, in: *Hungarian Studies in English*, 22 (1991), 127-32; sowie Manfred Mackenzie „‘I am a place’: *Surfacing* and Spirit of Place“, in: Peggy Nightingale (Hg.), *A Sense of Place in the New Literatures in English* (St. Lucia, 1986), 32-36. Die Frage, inwieweit Margaret Atwood eine regionalistische Autorin sei, adressiert Lynda S. Boren in ihrem Aufsatz „Paper Heads and Zero at the Bone: Margaret Atwood’s Unclaimed Territory“, in: Fritz Fleischmann und Deborah Lucas Schneider (Hgg.), *Women’s Studies and Literature: Neun Beiträge aus der Erlanger Amerikanistik* (Erlangen, 1987), 212-28. Die Bedeutung von Orten für die Erinnerung wird thematisiert in Fiona Sparrows Aufsatz „‘This place is some kind of a garden’: Clearings in the bush in the works of Susanna Moodie, Catherine Parr Traill, Margaret Atwood and Margaret Laurence“, *The Journal of Commonwealth Literature* 25 (1990), 24-41 und die recht oberflächlich analysierende PhD-These von Uma Devi Vaneeta Palecanda K., *Re-siting memory: Reading resistance through memorization in three Margaret Atwood novels*, Diss. West Virginia University (1997). Ann Arbor: UMI 9716376.

Die Forschungsliteratur zu John Irving ist weit weniger umfangreich. Dies mag daran liegen, dass Irving als populärer Autor weniger attraktiv für einen wissenschaftlichen Diskurs ist, oder daran, dass Irving sich nicht an einem post-modernen und post-kolonialistischen Diskurs beteiligt, was gerade auch an seiner Raumdarstellung deutlich wird. Die wenigen Buchveröffentlichungen zu Irving sind meist sehr allgemeine Einführungen und Textinterpretationen.¹² Wissenschaftliche Aufsätze zu Irving behandeln vornehmlich Themen wie biblische und religiöse Motive.¹³ Des Weiteren finden sich häufig recht allgemein gehaltene Textanalysen.¹⁴ In bezug auf Irvings Erzählstrategien ist nur Morris Dicksteins „The World in a Mirror: Problems of Distance in Recent American Fiction“ hilfreich, in dem die Reproduktion autobiographischer Elemente in den Texten Irvings kritisch beleuchtet wird.¹⁵ Irvings dichotomische Raumkonzeption und seine Weltsicht, die sich darin manifestiert, wurden bis jetzt noch nicht untersucht. Darin offenbaren sich Irvings hierarchisches Menschenbild und eine konservative Botschaft, die auf sehr geschickte Weise an ein Massenpublikum vermittelt werden.

Weil also Untersuchungen zu Atwoods und Irvings Raumdarstellung weitgehend fehlen, konzentriere ich mich in dieser Arbeit auf allgemeinere theoretische Werke zur Funktion und Bedeutung von Räumen, die für die Textanalyse hilfreich sind.

Die Arbeit gliedert sich in fünf Kapitel. Zunächst geht es in einem Theoriekapitel um Definitionen des Begriffes *Zuhause* und verwandter Begriffe. Hier soll deutlich gemacht

¹² Standardwerke sind beispielsweise Josie P. Campbell, *John Irving: a critical companion* (Westport, Conn. u.a., 1998); Carol C. Harter and James R. Thompson, *John Irving* (New York, NY, 1986), Edward C. Reilly, *Understanding John Irving*, 2. Aufl. (Columbia, SC, 1992) und Gabriel Miller, *John Irving* (New York, 1982). Außerdem gibt es intertextuelle Vergleiche wie *Günter Grass und John Irving* von Iris Heilmann (Frankfurt a. M., 1998) und die recht allgemein gehaltene Studie von Elke Weiß, *John Irving und die Kunst des Fabulierens* (Frankfurt a. M. u.a., 2002).

¹³ Beispiele hierfür sind Maurice J. O'Sullivan Jr., „Garp Unparadised: Biblical Echoes in John Irving's *The World According to Garp*“, *Notes on Modern American Literature* 7 (1983), 10-12, Philip Page, „Hero Worship and Hermeneutic Dialectics: John Irving's *A Prayer for Owen Meany*“, *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 28 (1995), 137-56 und Rainulf A. Stelzmann, „Glauben im Chaos: John Irving's *A Prayer for Owen Meany*“, *Stimmen der Zeit* 208 (1990), 59-66.

¹⁴ Vgl. hier z.B. Michael Priestley, „Structure in the Worlds of John Irving“, *Critique: Studies in Modern Fiction* 23 (1981), 82-96 und Debra Shostai, „Plot as Repetition: John Irving's Narrative Experiments“, in: *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 37 (1995), 51-70. Thematisch interessant, aber viel zu kurz und oberflächlich ist die Studie von Rani Dharker, „John Irving's Unsafe World“, *Journal of the Maharaja Sayajirao University of Baroda* 35-36 (1986-87), 143-147 und die PhD-These von Julie Ann Steiff, *In Pursuit of Authority in an Uncongenial Age: Mentors and Proteges in the Fiction of Robertson Davies and John Irving*, Diss. University of Michigan (1998). Ann Arbor: UMI 9909998. Ebenso oberflächlich ist die PhD-These zu Familienstrukturen u.a. bei Irving von Nancy L. Nester, *Signs of Family: Images of Family Life in Contemporary American Literature*, Diss. University of Rhode Island (1995). Ann Arbor UMI 9601861.

¹⁵ Morris Dicksteins „The World in a Mirror: Problems of Distance in Recent American Fiction“, *Sewanee Review* 89 (1981), 386-400.

werden, warum der Begriff Zuhause für die Analyse literarischer Texte mit einer deutlich ausgestalteten Raumkonzeption von großem Wert ist. Darüber hinaus behandelt das Kapitel verschiedene Raumtheorien, die für die Untersuchung der Texte nützlich sein werden. So werden literarisch Ansätze wie die Jurij Lotmans oder Gaston Bachelards¹⁶ herangezogen, um die spezifische Funktion von Räumen in Texten zu untersuchen. Daneben spielen philosophische Überlegungen zu Räumen und ihrer Bedeutung für die menschliche Identität eine wichtige Rolle,¹⁷ ebenso wie kulturtheoretische Ansätze, die Räumlichkeit in ihrem Verhältnis zu menschlichen Gemeinschaften untersuchen.¹⁸

Die folgenden Kapitel zeigen anhand der ausgewählten Texte, welche unterschiedlichen Formen der identitätsstiftende Raum des Zuhause annehmen kann. Das zweite Kapitel untersucht das Subjekt, das sich im Raum verortet und gleichzeitig diesen Raum aus seiner Sicht ordnet. Es geht also um die Raumperspektivik, die dem jeweiligen Roman zugrunde liegt. Zwei Texte stehen dabei im Mittelpunkt der Untersuchung: Irvings Roman *The Cider House Rules* und Atwoods *Cat's Eye*. Bei Irvings *The Cider House Rules* gibt es nur eine Perspektive, die den Raum in ein Zentrum und eine Peripherie ("the rest of the world") unterteilt. Andere Raumbereiche sind lediglich Gegenräume zu dem einen Zentrum, welches den Protagonisten ein Zuhause im räumlichen und psychologischen Sinne bietet. In Atwoods Roman *Cat's Eye* gibt es nicht eine, sondern mehrere Perspektiven. Atwood spielt mit den Blickwinkeln und den Identitäten ihrer Protagonisten. Sie bricht die Raumperspektivik immer wieder und zeigt, wie eng die menschliche Subjektivität mit der persönlichen Wahrnehmung von Orten zusammenhängt. Der Verlust einer Zentralperspektive auf den Raum geht gleichzeitig einher mit dem Verlust einer eindeutigen und ungebrochenen Identität.

Im dritten Kapitel untersuche ich das Zuhause als Mittelpunkt des familiären Lebens. Der Familienzusammenhalt kann ebenso ein Zuhause gewähren wie das materielle Haus, in dem die Familie lebt. In Irvings Familienromanen *The World According to Garp* und *The Hotel New Hampshire* bauen sich die Familien eine Art Kokon, der sie gegen gesellschaftliche Einflüsse und Gefahren von außen abschirmen soll. Dieser abgeschottete Mikrokosmos täuscht andererseits die Protagonisten darüber hinweg, dass

¹⁶ Lotman, Jurij M., *Die Struktur literarischer Texte*, übers. v. Rolf-Dietrich Keil, 4. Aufl. (München, 1993) und Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, 4. Aufl. (Paris, 1989).

¹⁷ Vgl. z.B. Edward S. Casey, *The Fate of Place: A Philosophical History* (Berkeley, 1997).

¹⁸ Aleida Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München, 1999) sowie dies. und Dietrich Harth (Hgg.), *Kultur als Lebenswelt und Monument* (Frankfurt, 1991).

eine gesellschaftliche Integration nicht mehr möglich ist. Bei Atwoods Familien ist diese Form des Rückzugs dagegen unmöglich, denn Konflikte und Gefahren verbergen sich nicht in einer Welt außerhalb des Zuhause, sie sind Teil der Familie. In den Romanen *Alias Grace* und *The Blind Assassin* erzählt Atwood von Intrigen, Verrat und Gewalt. Es ist ein gewaltvolles und brüchiges Bild der Familie, das hier entworfen wird.

Neben Subjekten und Familien sind es auch Gesellschaften, die Räume besetzen, sie deuten und ordnen und sie damit zu einer Art gesellschaftlichem Zuhause machen. Besonders deutlich lässt sich dies daran zeigen, wie Irving, Atwood und andere Autoren aus Neuengland bzw. Ontario sich mit der Geschichte ihrer Region auseinandersetzen. In diesem vierten Kapitel wird untersucht, wie diese Autoren Motive und Topoi aus der literarischen Vergangenheit ihrer Region aufnehmen, umdeuten oder verfremden. Bei den Autoren Neuenglands geht es vor allem darum, Zeichen zu lesen und neu zu deuten. Dieses Zeichenlesen bezieht sich einerseits natürlich auf die literarischen Vorbilder, auf die *conversion narratives* der Puritaner, auf klassische Texte Neuenglands wie Nathaniel Hawthornes *The Scarlet Letter*. Es schließt aber auch die Zeichenhaftigkeit von Naturräumen oder Erinnerungsorten ein. Die Autoren Ontarios wiederum beschäftigen sich besonders mit dem Thema des Erinnerns und Vergessens und finden verschiedene Metaphern für die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit.

Das fünfte Kapitel schließlich behandelt das Gegenteil von Zuhause, das Nicht-Zuhause. Es geht es um Orte, die es den Protagonisten nicht ermöglichen, sich dort heimisch einzurichten. Bei Irving und Atwood ist die Nachbarregion ein solcher Ort. Er liegt vor den Grenzen des Zuhause und ist daher durch seine Andersartigkeit geprägt. Interessanterweise ist bei beiden Autoren diese Nachbarregion oft die Heimatregion des jeweils anderen: bei Irving ist es Ontario, bei Atwood Neuengland. Wie die beiden Autoren die Alterität dieser Region wahrnehmen und darstellen, sagt deshalb viel über ihre Raumkonzeption und ihre Weltsicht. Zum Nicht-Zuhause gehören darüber hinaus nicht nur die konkurrierenden Nachbarregionen, sondern auch die Fremde mit ihrer Exotik und Bedrohlichkeit sowie Räume, die Marc Augé Nicht-Orte genannt hat. Damit gemeint sind Räume der Durchreise, Räume, die den Menschen sowohl des geborgenen Zuhause als auch der faszinierenden Fremde berauben, in denen Identität und Anonymität nahezu verschmelzen. Dabei wird deutlich, dass die Suche nach einem Zuhause, deshalb heute so ausgeprägt ist, weil dieses Zuhause in Gefahr ist. Für viele gibt es kein Zuhause mehr, und auch keine Fremde.

1. Aspekte der individuellen und gesellschaftlichen Verortung in Raum und Zeit

In den theoretischen Aufsätzen über Räume und Identitäten gibt es häufig Begriffsverwirrungen, da die Begriffe bei verschiedenen Autoren unterschiedlich definiert werden. Diese Unklarheit wird dadurch noch vertieft, dass es sich bei diesen Worten *Ort*, *Raum*, *Zuhause*, *Heimat* meist um Vokabeln handelt, die mit großer Häufigkeit im allgemeinen Sprachgebrauch auftauchen, und deren Bedeutung sich oft aus dem Kontext ergibt, nie jedoch genau festgelegt ist. Die Besonderheit des Themas ergibt sich daraus, dass Räume immer individuell mit Bedeutung belegt werden. Daher wird auch der Begriff auf recht unterschiedliche Weise angewandt. Im Folgenden definiere ich einige Begriffe, mit denen ich im Laufe der Studie arbeiten werde. Dabei strukturiere ich das Kapitel nach phänomenologischen Gesichtspunkten und untersuche zunächst Tendenzen der zentrierten Raumwahrnehmung. Zu diesen gehört das Zuhause als integraler Bestandteil. Dann untersuche ich Tendenzen der dezentrierten Raumwahrnehmung, die vor allem mit der Globalisierung und den damit verbundenen räumlichen Neuorientierungen zusammenhängen. Und schließlich definiere ich einige dem Zuhause verwandte Begriffe wie z.B. *Heimat*, *cocooning*, *Region* und *Tradition*. In diesem Zusammenhang untersuche ich auch die Bedeutung von zentriertem und dezentriertem Raum für die Struktur literarischer Texte.

1.1 Tendenzen der zentrierten Raumwahrnehmung

Das klassische Raummodell ist zentriert. Der Mensch steht darin im Mittelpunkt, und die Umwelt gruppiert sich darum herum. Bildlich wurde dieses zentrierte Raummodell in der Renaissancekunst umgesetzt durch die Einführung der Zentralperspektive durch Filippo Brunelleschi (1377-1446) und Leon Battista Alberti (1404-1472). Durch den Illusionismus der Zentralperspektive öffnet sich die Bildfläche gleich einem Fenster, durch das der Betrachter in einen alle Bildgegenstände umfassenden einheitlichen Raum blickt. Wie Alberti in seinem Traktat *Della pittura* von 1435 beschreibt, wird diese Illusion durch Fluchtpunkte erreicht. Diese Fluchtpunkte zentrieren den Blickwinkel des Betrachters und vollziehen so die Wahrnehmung eines ganzheitlichen Raumes nach. Dieses Modell des zentrierten Raumes hat sich in der Menschheitsgeschichte hartnäckig

gehalten. Selbst nach der kopernikanischen Wende konnte sich die Erkenntnis, dass das menschliche Blickfeld und seine unmittelbare Umgebung nicht den Mittelpunkt des Raumes ausmacht, nur sehr schwer in der gesellschaftlichen Wahrnehmung durchsetzen. Auch heute noch gibt es Zeugnisse einer zentrierten Weltansicht, nicht zuletzt in den Vereinigten Staaten von Amerika. So portraituren die gängigen Weltkarten, die in den USA erhältlich sind, Nordamerika größer als Südamerika: eine perspektivische Fokussierung auf den Weltmittelpunkt Nordamerika, die die wahren Größenverhältnisse des amerikanischen Kontinents verzerrt. Eine solche Orientierung erscheint nur legitim, denn schließlich organisiert jedes Individuum seinen persönlichen Raum um sich selbst, d.h. um den eigenen Körper herum. Der räumliche Lebensmittelpunkt bildet daher meist auch den thematischen und identifikatorischen Schwerpunkt der menschlichen Lebensbezüge. Allerdings wird mit dieser Raumstruktur oft auch ein wertender Vergleich verbunden, der im Zeitalter vielschichtiger Globalisierungstendenzen unzeitgemäß wirkt. Um die Frage nach einer zentralisierten Raumwahrnehmung zu verfolgen, folgt nun eine Untersuchung des Begriffs *Raum*.

1.1.1 Der Ort als konkreter Bezug im unendlichen Raum

Raum ist bei Kant vor allem ein erkenntnistheoretisches Konzept. Ebenso wie die Zeit sieht Kant den Raum eine a priori Form der Erkenntnis an. In jüngerer Zeit haben Philosophen das Konzept jedoch vom Erkenntnistheoretischen ins Existenzielle überführt.¹⁹ Sie richten ihre Aufmerksamkeit auf den menschlichen Körper und dessen Existenz in Raum und Zeit. Das räumliche Umfeld und dessen Wahrnehmung erscheint für den Körper konkreter als beispielsweise die Wahrnehmung zeitlicher Strukturen: „From an anthropological viewpoint, the experience of space is more concrete than the experience of time, as painting is a more concrete art than music.“²⁰ Um diese sich am Raum orientierende Existenz sinnvoll fassen zu können, unterscheiden Philosophen wie Edward Casey zwischen *Raum* (*space*) und *Ort* (*place*). Casey macht die Unterscheidung zwischen Raum und Ort an der Position der im Raum befindlichen Körperlichkeit fest. Er definiert den Ort (*place*) so:

¹⁹ Vgl. hierzu Casey, *The Fate of Place, passim*, und Lothar Hönnighausen, „Where Are We? Some Methodological Reflexions On Space, Place, And Postmodern Reality“, unveröffentlichtes Manuskript, vorgetragen auf der internationalen Konferenz *From Landscape to Technoscape* an der Universität Bayreuth vom 10.-13. Oktober 2001 und zu erscheinen in: Klaus Benesch und Kerstin Schmidt (Hgg.), *From Landscape to Technoscape: Contestations of Space in American Culture* (voraussichtl. Bayreuth, 2003).

²⁰ Hönnighausen, „Where Are We?“, 2.

“Place [...] serves important locatory purposes -- a given body must, after all, be located *somewhere*, in the infinity of space, occupying some locale within its capacious embrace -- and it still bears qualities that no other entity or medium exhibits so completely: qualities of directionality, fit, density, contiguity and interstice.”²¹

Der Körper situiert sich immer an einem bestimmten *Ort*. Die von Casey beschriebenen Attribute qualifizieren diesen Ort in seiner Einmaligkeit. *Raum* hingegen ist für Casey die abstrakte Idee einer unendlichen Ausdehnung: “as vacuous, even if not a perfect vacuum, space lacks those specific attributes or qualities that would tie it to place as the specific setting of material bodies.”²²

Raum ist immer die Repräsentation einer Wirklichkeit: „Wir fragen nicht deshalb nach dem Raum, weil wir von ihm noch nichts wissen, sondern weil wir von ihm immer schon gewusst haben. Er ist bereits da, in irgendeinem Sinne begriffen, ausgelegt, ehe wir anfangen, nach ihm zu fragen.“²³ Wenn wir den Raum als etwas erfahren, das wir bereits ausgelegt haben, dann ist es notwendig, mehr über die Mechanismen der Interpretation und Repräsentation zu erfahren. Dies trifft vor allem auf den Begriff des Ortes zu, denn dieser hängt in noch viel höherem Maße als der des Raums von der Beziehung zu menschlichen Körpern und derer Wahrnehmungen ab.

Auch die Kulturphilosophin Aleida Assmann unterscheidet zwischen den Begriffen Raum und Ort, und spricht dem Ort eine menschliche und literarische Qualität zu, die der Raum nicht hat:

Während „Raum“ zu einer neutralisierten, entsemiotisierten Kategorie der Fungibilität und Disponibilität geworden ist, richtet sich die Aufmerksamkeit auf den „Ort“ mit seiner geheimnisvollen, unspezifischen Bedeutsamkeit.²⁴

Nur der Ort kann also semiotische Bedeutung tragen, laut Assmann, nur er kann daher zum literarischen Zeichen werden. Auch Roland Barthes versteht Orte als Zeichen, die die Menschen deuten: „Die Stadt ist ein Diskurs, und dieser Diskurs ist wirklich eine Sprache: Die Stadt spricht zu ihren Bewohnern, wir sprechen unsere Stadt, die Stadt, in der wir uns befinden, einfach indem wir sie bewohnen, durchlaufen und ansehen.“²⁵ Casey geht sogar darüber hinaus und spricht dem Ort eine eigene Handlungs-Dynamik

²¹ Casey, *The Fate of Place*, 199.

²² Ebda., 198.

²³ Elisabeth Ströker, *Philosophische Untersuchungen zum Raum* (Frankfurt a. M., 1965), 8.

²⁴ Aleida Assmann, *Erinnerungsräume*, 300.

²⁵ Roland Barthes, „Semiotologie und Stadtplanung“, in: ders., *Das semiologische Abenteuer*, übers. v. Dieter Hornig (Frankfurt a. M., 1988), 202.

zu: „places not only *are*, they *happen*. And it is because they happen that they lend themselves so well to narration, whether as history or as story.“²⁶

Der Ort bietet sich also an, als Handlungsort, als Ort, an dem Charaktere aktiv werden und an dem Körper in Bewegung geraten. Menschen, die handeln, wiederum, etablieren dadurch erst ihre menschliche Identität und ihr subjektives Selbst. Orte sind also in hohem Maße identitätsstiftend für den Menschen. Der Ort, an dem ein Mensch sich situiert, ist integraler Bestandteil seiner Identität. Selbst der fiktionale Körper in der Literatur, der im philosophischen Sinne nicht Materie ist, steht im Zentrum der fiktionalen Welt und situiert sich an fiktionalen Orten. Der fiktionale Körper ist intentional und richtungsorientiert, er passt oder passt nicht in seine Umwelt, er koexistiert mit anderen Körpern und erfährt die Qualitäten des Ortes, an dem er sich befindet.²⁷

Seit dem 19. und frühen 20. Jahrhundert hat die Literatur eine langsame Abwendung von äußerlicher Handlung und eine Hinwendung zu der Darstellung von Bewusstseinsströmen durchlaufen. Die Wahrnehmung der Figuren steht seither mehr im Zentrum des Geschehens als die Handlung selbst. Diese Veränderung fällt mit der Veränderung in der Geistesgeschichte zusammen, die sich immer mehr mit verschiedenen Möglichkeiten der Subjektkonstitution befasste. Für das Modell von Räumen in der Literatur und der Kultur bedeutet das, dass Räume immer Repräsentationen sind, immer bereits durch eine Wahrnehmung interpretiert. In der Literatur werden Räume durch die Sicht der verschiedenen Protagonisten und Erzählerstimmen gefiltert. Daher wird der von Individuen interpretierte Raum hier nach Casey korrekterweise *Ort* genannt, denn er weist die Merkmale auf, die es dem Körper ermöglichen, sich zu situieren.

Da die Identitäten der heutigen Literatur jedoch oft umkämpft, gespalten oder als fragwürdig dargestellt werden, sind die Handlungsorte oft Grenzzräume. Der Literaturwissenschaftler Robert Crawford stellt den Zusammenhang zwischen Grenze und poetischer Identität folgendermaßen her: „Identity then (including, I would contend, the poetic identity which allows a poet to identify with a particular territory) always lives through and is determined by a ‘debatable land’, a shifting, dynamic border territory.“²⁸ Umstrittenes Land, das sind die Orte, die zwischen zugeordneten Regionen liegen, das

²⁶ Edward S. Casey, „How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena“, in: Steven Feld und Keith H. Basso, *Senses of Place* (Santa Fe, 1996), 27.

²⁷ Der Bedeutung von Körperlichkeit in fiktionalen Texten wurde in der wissenschaftlichen Diskussion bereits viel Aufmerksamkeit gewidmet, vor allem seit den Schriften von Michel Foucault, Jacques Lacan, Gilles Deleuze and Félix Guattari.

²⁸ Robert Crawford, *Identifying Poets: Self and Territory in Twentieth-Century Poetry* (Edinburgh, 1993), 11.

sind die Grenzbereiche zwischen den Territorien, die menschliche Gemeinschaften eindeutig für sich beanspruchen. Eben weil die Orte nicht abstrakt sind, sondern Gefäß für menschliche Identität, sind sie so hart umkämpft. Daher hängen die Begriffe Ort und Region in ihrer Bedeutung für menschliche Gemeinschaften eng zusammen. Sie beide sind konkret und begrenzt und beherbergen Menschen, bieten ihnen einen Raum für ihr Handeln und ihre Identifikation. Casey macht deutlich, dass beide Begriffe sich daher gegenseitig bestimmen:

„places prove to be universal: they are the necessary basis for regional specification. Without places, regions would be vacuous and thus all too easy to collapse into each other – ultimately, into abstract space. As it is the essence of a place to be regional, so it is equally essential to a region to be anchored in particular places.“²⁹

Besonders im Zusammenhang mit postmoderner Orientierungslosigkeit hält Casey den spezifischen Ort und damit die Region, die sich aus Orten zusammensetzt, für ein wirksames Gegengewicht gegen die gefürchtete Austauschbarkeit und Beliebigkeit von Räumen.

Der französische Ethnologe Marc Augé hat den Begriff des *anthropologischen Ortes* geprägt. Der anthropologische Ort zeichnet sich durch seinen eingeschriebenen und symbolisierten Sinn aus. Laut Augé ist er deutlich mit einer Vorgeschichte verbunden, deren Bedeutung er in sich trägt: „So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort.“³⁰ Das heißt gleichzeitig, dass Orte eine Qualität besitzen, die über das Materielle hinausweist. Der Ort ist die Möglichkeit der Wege, die durch ihn hindurchführen, er ist die Möglichkeit der Diskurse, die an diesem Ort stattfinden können. Er eröffnet dem Menschen daher den Entscheidungsraum, Wege zu begehen und Diskurse zu wählen. Eben weil er die Möglichkeit zur Spezifität in sich trägt, ist der anthropologische Ort geeignet, symbolische Bedeutung zu tragen. Der Ort hat eine Geschichte und weist Spuren vergangener Gesellschaften auf, die spätere Generationen lesen können. Er steht in enger Relation zu den Menschen, die an ihm wohnen und steht in Beziehung zu ihrer Identität, die er prägt und von der er geprägt wird.

²⁹ Casey „How to Get“, 32.

³⁰ Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte: Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, übers. v. Michael Bischoff, 2. Aufl. (Frankfurt, 1994), 92.

Der Ort macht subjektkonstituierende Vorgänge wie Repräsentieren, Auslegen, Handeln und Erinnern möglich und ist integraler Bestandteil dieser Vorgänge.³¹ Im weiteren Verlauf der Arbeit werden die Begriffe Ort und Raum wie in diesem Abschnitt eingeführt, verwendet. Ort bezieht sich auf das konkrete Umfeld mit all den Qualitäten, die es dem Menschen möglich machen, sich körperlich und geistig darin zu situieren. Orte sind daher in der Regel unverwechselbar und zeichenfähig. Raum wird benutzt, um die abstrakte Idee zu bezeichnen. Der Raum kann im Sinne Caseys absolut und unendlich sein, aber auch einer strukturellen Unterscheidung dienen. Daher benutze ich diesen Begriff z.B. auch für eine Unterscheidung zwischen öffentlicher und privater Sphäre, zwischen literarischem und lebensweltlichem Raum, und zwischen zentrierter und dezentrierter Raumwahrnehmung. Der Raum als theoretisch-abstrakter Begriff unterscheidet zwischen den Oppositionen innen und außen, weit und eng, sowie zwischen Utopie, Virtualität und wahrgenommener Wirklichkeit, zwischen Zentrum und Peripherie. Er wird nicht nur gegen den konkreten Ort abgegrenzt, sondern auch gegen die Dimension der Zeit.

1.1.2 Dimensionen des Zuhause

Zentraler Ort für den Menschen ist das *Zuhause*. Das Zuhause ist ein Ort, an dem sich der menschliche Körper in der Lebenswelt wie in der Fiktion situiert. Daher ist der Begriff Zuhause das zentrale Element der vorliegenden Arbeit, und jedes Kapitel handelt in anderer Form von der Suche oder der Definition eines Zuhause. In der deutschsprachigen Literaturwissenschaft hat sich der Begriff Zuhause noch nicht so etablieren können, wie etwa das Wort *Heimat*, dem jedoch immer noch Qualitäten anhaften, die mit Geschlossenheit nach innen oder gar Grund- und Bodenideologien zusammenhängen. In der amerikanischen Forschung wird der Begriff *home* jedoch zunehmend gebraucht und seine metaphorische Bedeutung auf bestimmte Fachbereiche übertragen. So definiert es z.B. der Kulturgeograph Yi-Fu Tuan in seiner Studie *Cosmos and Hearth*, der den Begriff *hearth*, ebenso wie den damit assoziierten Begriff *home* als kleinen und konkreten Ort dem abstrakteren und weiter gefassten Begriff *cosmos* gegenüberstellt.³² Auch Literaturwissenschaftler wie die Kanadierin Deborah Keahey versuchen heute, den zunächst alltagsprachlichen Begriff genauer zu definieren.³³ Diese Studien, die *home* als meta-

³¹ Vgl. hierzu Hönnighausen, "Where Are We", insbes. 2.

³² Yi-Fu Tuan, *Cosmos and Hearth: A Cosmopolite's Viewpoint* (Minneapolis, 1996).

³³ Deborah Keahey, *Making it Home: Place in Canadian Prairie Literature* (Winnipeg, 1998).

phorischen Begriff für konkrete Identifikationsstrukturen mit einem bestimmten Ort etablieren, finden einen Vorläufer in dem französischen Literaturwissenschaftler Gaston Bachelard, der in seinem Werk *La Poétique de l'Espace* die metaphorische Bedeutung des Hauses für menschliches Zusammenleben ausführte. Auch Psychoanalytiker wie C.G. Jung haben früh die metaphorische Auslegung des Hauses für die menschliche Psyche erkannt.³⁴

Im weitesten Sinne des alltäglichen Sprachgebrauches bedeutet ein Zuhause, dass ein oder mehrere Menschen sich an einem Ort situieren, zu dem sie eine besonders innige Beziehung haben.³⁵ Der Begriff Zuhause korrespondiert im Englischen mit dem Begriff *home*, der in der nordamerikanischen Literatur von zentraler Bedeutung ist. Das englische *home* weist die Qualitäten auf, die mit dem Zuhause verbunden sind. Der amerikanische Philosoph Edward Said grenzt *home* daher explizit ab von dem Begriff *place*, der in dieser Arbeit mit *Ort* übersetzt wird. Said schreibt: „The idea of place does not cover the nuances, principally of reassurance, fitness, belonging, association, and community, entailed in the phrase *at home* or *in place*.“³⁶ Der Zustand des *being at home* geht ebenso wie das *zu Hause Sein* weit über einen konkreten Ort hinaus. Es beinhaltet immer eine menschliche Bindung, ein Gefühl des Wohlbefindens und der Zugehörigkeit.

Die verschiedenen Qualitäten des Hauses: Schutz, Wärme, Wohlergehen sowie Intimität und Gewohnheit sind in dem Begriff Zuhause enthalten, auch wenn er überwiegend für Phänomene gebraucht wird, die sich nicht nur auf die vier Wände beziehen, sondern weitere Räume umfassen. Man kann unter Zuhause die Beheimatung im dörflichen, kommunalen oder regionalen Umfeld verstehen. Gemein ist all diesen Raumbereichen das Gefühl des Subjekts, das sich an einem Zuhause situiert. Der Begriff ist daher ein phänomenologischer. Er beschreibt, wie die Orte wahrgenommen werden, und was sie für ihre Bewohner bedeuten.

Der Begriff Zuhause ist auch nützlich für weitere Phänomene. Das menschliche Bedürfnis nach Orientierung, das oft auf ein Lebenszentrum hin gerichtet ist. Das Zuhause kann ein solches Lebenszentrum bieten: es ist der Mittelpunkt der Raumwahrnehmung

³⁴ Carl Gustav Jung, *Seelenprobleme der Gegenwart*, (Zürich, 1931), 180.

³⁵ Diese ganz breit gefasste Definition könnte man allerdings auch auf Worte wie Heimat anwenden. In der vorliegenden Arbeit habe ich mich dennoch bewusst für den Begriff Zuhause anstelle von Heimat entschieden, aus Gründen, die durch die in diesem Kapitel vorgenommenen Begriffsdefinitionen deutlich werden.

³⁶ Edward Said, *The World, the Text, and the Critic* (Cambridge, 1983), 8.

und grenzt sich ab gegen das Umfeld, die Peripherie, die Fremde. Bachelard stellt sich das Haus als „konzentriertes Wesen“ (*être concentré*) vor und stellt fest: „Elle nous appelle à une conscience de centralité.“³⁷ Die Verortung an einem Zuhause ist die kleinste Binnenidentität, die sich dem Menschen bietet. Hat er kein Zuhause mehr, dann ist die Welt nicht mehr in ein gewohntes und sicheres Zentrum einerseits und die weite, unbekannte Fremde andererseits aufgeteilt. Eine auf ein Zentrum hin ausgerichtete Raumorientierung fehlt, und damit fehlt auch die Stabilität und Immobilität, die dem Zuhause anhaftet.

Zuhause kann jedoch nicht nur auf räumliche, sondern auch auf zeitliche Phänomene angewandt werden. Auch zeitlich kann sich ein Mensch *zu Hause* fühlen.³⁸ Die Orientierung im Zuhause kann auch in der Vergangenheit gefunden werden. In diesem Sinne ist das historische Zuhause eng mit der Nostalgie verbunden, muss jedoch nicht mit ihr identisch sein. Gerade in den Werken John Irvings wird diese nostalgische Bedeutung immer wieder deutlich. Erzähler und Figuren machen es sich bequem in der Vergangenheit, weil die Gegenwart für sie inakzeptabel ist.

Keahey hat in ihrer Studie über die kanadische Prärieliteratur gezeigt, wie unterschiedlich die Lebensbereiche sind, auf die das Wort *home* angewandt werden kann.³⁹ Sie schreibt, dass *home* im physischen, psychischen, sozialen, spirituellen und intellektuellen Sinne verstanden werden kann. In meiner Definition von Zuhause werden diese verschiedenen Deutungen Keaheys immer wieder eine Rolle spielen.

Der Begriff *zu Hause* ist grammatikalisch gesehen eine Zusammensetzung aus einer Präposition (*zu*) und einem Substantiv (*Hause*). Der Begriff designiert eine Positionsbestimmung, ebenso wie *nach Hause* eine Richtung andeutet. Eine gewisse Immobilität haftet diesem Begriff also bereits in seiner grammatikalischen Funktion im Satz an. Gleichzeitig ist *zu Hause* ein elliptischer Begriff: da er eine Position beschreibt, bezieht er sich auf ein hier fehlendes Subjekt, dessen Position bestimmt wird. Das Subjekt ist implizit in diesem Ausdruck bereits enthalten, denn ohne es würde die gesamte Positionsangabe keinen Sinn ergeben. Bereits auf dieser grammatikalisch-funktionalen Ebene

³⁷ Bachelard, 35.

³⁸ In dieser Hinsicht soll der Begriff anstelle des Begriffs *Region* verwandt werden, obwohl auch der Begriff der regionalen Identifikation räumlich und zeitlich angewandt werden kann. In diesem Sinne wurde *Region* beispielsweise auf den interdisziplinären Symposien „Concepts of Regionalism“ (23-26.03.2000 in Chapel Hill) und „New Orientations in the Study of Regionalism“ (16.-19.07.2001 in Bonn), definiert, die von Lothar Hönnighausen und James Peacock veranstaltet wurden.

³⁹ Keahey, „Introduction“.

also verbindet *zu Hause* das Subjekt mit dem Ort, an dem es sich befindet. Mensch und Ort sind hier eng verbunden. Die Positionsangabe verweist auf den Akt des Verortens, der essentiell ist für eine Identität. Gleichzeitig bedeutet *zu Hause* eine Befindlichkeit. Durch die Verortung gibt es ein Subjekt. Diese Verbindung von Ort und Subjektivität bildet den zentralen Fokus meiner Analyse. Neben *zu Hause* gibt es *das Zuhause*, ein Gefäß, das die Menschen aufnimmt, die sich hier verorten. Das Zuhause ist ein Ort, der in der vorliegenden Arbeit genauer untersucht wird. Im Englischen korrespondiert *at home* dem deutschen *zu Hause* und das Substantiv *home* dem deutschen *Zuhause*.

Auch in philosophischem Sinne sind Subjekt und Ort eng verbunden. Menschen und ihre Identitäten werden ganz grundlegend von den Orten bestimmt, an denen sie sich aufhalten. Orte prägen unser Dasein. So schreibt der Raumplaner Tony Hiss:

We all react, consciously and unconsciously, to the places where we live and work, in ways we scarcely notice or that are only now becoming known to us. Ever-accelerating changes in most people's day-to-day circumstances are helping us and prodding us, sometimes forcing us, to learn that our ordinary surroundings, built and natural alike, have an immediate and a continuing effect on the way we feel and act, and on our health and intelligence. These places have an impact on our sense of self, our sense of safety, the kind of work we get done, the ways we interact with other people, even our ability to function as citizens in a democracy. In short, the places where we spend our time affect the people we are and can become.⁴⁰

Diese grundlegende Verbindung zwischen Mensch und Ort zeigt unsere Unmöglichkeit, außerhalb des Raums zu existieren. Und sie macht deutlich, wie wesentlich es ist, einen genaueren Blick auf die Orte zu werfen, die uns täglich umgeben und beeinflussen. Diese Erkenntnis ist nicht neu. Bereits bei Heidegger existiert der Mensch im Raum, das heißt, er ist ohne den Ort, an dem er sich situiert, undenkbar: „In-Sein ist demnach der formale existenziale Ausdruck des Seins des Daseins, das die wesenhafte Verfassung des In-der-Welt-seins hat.“⁴¹ Während Descartes den Menschen noch durch seinen Intellekt zu konstituieren versucht (*cogito ergo sum*), müsste man spätestens seit Heidegger sagen: *hic et nunc sum, ergo sum*. Das Menschsein ist hier ein In-der-Welt-sein, bzw. die Geworfenheit des Menschen in eine Umgebung, von der er sich nicht lösen kann, die sich ihm aber auch nicht sinnvoll erschließt.⁴² Die Verbindung des Menschen zum Raum bei Heidegger und anderen Existenzialisten ist nicht mit dem Begriff Zuhau-

⁴⁰ Tony Hiss, *The Experience of Place* (New York, 1990), xi.

⁴¹ Martin Heidegger, *Sein und Zeit* 17. Aufl. (Tübingen, 1993), 54.

⁴² Heidegger, Kap. 2: „Das In-der-Welt-sein überhaupt als Grundverfassung des Daseins“, 52ff.

se zu fassen, denn hier ist es gerade das grundlegende Gefühl des Fremdseins, das den Menschen bestimmt. Der Mensch ist geworfen in eine Welt, aus der er keinen Sinn schaffen kann, in der er sich nicht heimisch fühlen kann. Eine Welt, die gerade kein Zuhause bietet.

Der Begriff *zu Hause* oder *das Zuhause* ist also mehr als eine reine Positionsbestimmung: er beinhaltet Qualitäten, die auf die menschliche Befindlichkeit Rückschlüsse zulassen. Um diese Qualitäten etwas genauer zu fassen, möchte ich nun die semantische Ebene des Begriffes genauer betrachten. Im wörtlichen Sinne bedeutet *zu Hause* zu sein, sich in einem Haus befinden. In einem Haus mit mindestens vier Wänden und einem Dach. Allerdings wird der Begriff oft abstrakter verwendet. Nicht immer, wenn man von sich sagt, man sei *zu Hause*, befindet man sich tatsächlich in einem Haus. Vielmehr wird der Begriff metaphorisch gebraucht. Er ist also ein bildlicher Ausdruck für ein Phänomen, das ohne dieses Bild schwer zu fassen wäre. Gerade durch seinen metaphorischen Charakter wiederum eignet sich der Begriff sehr gut für eine Analyse literarischer Texte. Auch hier werden Befindlichkeiten bildlich umgesetzt, auch hier weist das Zeichen weit über sich selbst hinaus. Das Haus im wörtlichen und im übertragenen Sinne bietet Schutz. Da es ein Dach hat, ist es schirmend, behütend. Auch der Schirm und der Hut sind in diesem Fall übertragene Begriffe, die Schutz bedeuten. Der Literaturphilosoph Gaston Bachelard spricht sogar von der „Poetik des Hauses“ (*poétique de la maison*) und sieht sich berechtigt, das Haus als ein Instrument zur Analyse der menschlichen Seele aufzufassen.⁴³ Bachelard beruft sich auf phänomenologische, psychoanalytische und philosophische Erkenntnisse und erklärt das Haus zur Topographie unseres intimen Seins.⁴⁴ Intimität und Schutz sind Hauptfunktionen des Hauses für den Menschen. Ein bedachtes Haus ist geschlossen, es schirmt also ab vor dem Draußen, dem Fremden, der offenen Weite. Dadurch birgt das Haus für Bachelard Emotionen, die mit dem Drinnen, der Geborgenheit, dem Ruhen von Körper und Seele verbunden sind. Der Mensch und seine Bedürfnisse sind unter dem Dach gut und glücklich untergebracht.⁴⁵ Gleichzeitig befinden sich in dem Haus auch die Elemente, die beschützenswert sind: das Unterbewusstsein, die Träumerei, die Kindheitserinnerungen. Das Haus beherbergt den Herd, daher impliziert Zuhause gleichzeitig Wärme. „Au-dedans de

⁴³ „Il y a un sens à prendre la maison comme un instrument d’analyse pour l’âme humaine“, Bachelard, 18f.

⁴⁴ „L’image de la maison devient la topographie de notre être intime“, Bachelard, 18.

⁴⁵ „L’inconscient est bien logé, heureusement logé“, Bachelard, 29.

l'être, dans l'être du dedans, une chaleur accueille l'être, enveloppe l'être“ schreibt Bachelard in seiner Analyse.⁴⁶ Diese Wärme ist mit einer Wohligkeit verbunden, die heute, nicht zuletzt von Raumausstattern, immer wieder Gemütlichkeit genannt wird.

Im psychologischen Sinne bedeutet *zu Hause* sein, bei sich zu sein, sich in einem Zustand des inneren Friedens befinden. Es ist die Harmonie des Ich, die sich als Einheit begreift. Schizophrenie wäre in diesem Sinne ein Beispiel für das „außer sich sein“, also die Abwesenheit eines psychologischen Zuhause. Beide Aspekte decken sich mit Bachelards Ausführungen, der das Haus mit der menschlichen Seele und dem Unterbewusstsein assoziiert. Wenn Geist und Körper „gut aufgehoben“ sind, dann sind beide *zu Hause*. Diese Positionierung ist also auch eine Bejahung des Ich, eine Akzeptanz des Selbst. C.G. Jung nimmt das Haus als Beispiel zur Erläuterung der menschlichen Psyche. Dem Keller beispielsweise ordnet er das Unterbewusstsein zu, weil beide verborgene und dunklere Winkel im ganzen Gefüge darstellen:

Wir haben ein Gebäude zu beschreiben und zu erklären, dessen oberes Stockwerk im 19. Jahrhundert errichtet worden ist; das Erdgeschoss datiert aus dem 16. Jahrhundert, und die nähere Untersuchung des Mauerwerks ergibt die Tatsache, dass es aus einem Wohnturm des 11. Jahrhunderts umgebaut worden ist. Im Keller entdecken wir römische Grundmauern, und unter dem Keller findet sich eine verschüttete Höhle, auf deren Grund Steinwerkzeuge in der höheren Schicht und Reste der gleichzeitigen Fauna der tieferen Schicht entdeckt werden. Das wäre etwa das Bild unserer seelischen Struktur.⁴⁷

C.G. Jung beschreibt den menschlichen Seelenzustand mit einem Gebäude, dem Seelenhaus. Dieses Haus ist metaphorische Verbildlichung der menschlichen Identität, der Erinnerung und des Vergessens. In der menschlichen Seele verbergen sich Räume und Schichten aus alter Zeit, die dem Bewusstsein oft nicht zugänglich sind und sich ab und zu als Bilder und Träume melden. Der Psychoanalytiker versteht sich als Archäologe in diesem Seelenhaus, als Erforscher der seelischen Topographie. Das Haus mit seinen Räumen und Ebenen ist hier direktes Korrelat für die menschliche Psyche.

Auch in der Literatur korrespondiert die Einrichtung des Hauses oft mit der Innenansicht der Psyche. Mitte des 19. Jahrhunderts schilderten die Autoren des Realismus in Frankreich, wie z.B. Honoré de Balzac, erstmals ausführlich Innenansichten. Diese spiegelten das soziale Umfeld, oft aber auch das psychische Befinden der Helden wider.

⁴⁶ Bachelard, 26.

⁴⁷ Jung, 180.

Die fiktionale Wirklichkeitsdarstellung von Innenräumen zeichnet sich seit dieser Zeit durch die Subjektivität der Erzählperspektive aus. Eine Innenansicht des häuslichen Umfeldes korrespondiert mit einer Innenansicht der Psyche der Protagonisten.

In soziologischem Sinne bedeutet das *zu Hause*-Sein, Teil einer Gemeinschaft zu sein. Das Zuhause als Elternhaus birgt die erste Gemeinschaft, in die das heranwachsende Kind integriert wird. Hier lernt es, sich von den anderen zu unterscheiden und sich in eine Gemeinschaft mehrerer Menschen zu integrieren.

Communal bonding requires an external other. But this other, though a necessary requirement, does not explain how relationships within the community are established and maintained. [...] Not only a deep awareness of interdependence but affection can emerge as a consequence.⁴⁸

Das Elternhaus birgt im Idealfall eine Gemeinschaft, die inneren Zusammenhalt hat. Diese Gemeinschaft hat aber auch Grenzen, die sie nach außen hin abschließen. Die Menschen außerhalb dieser Grenzen werden nicht zu der Gemeinschaft zugelassen. Damit legt das Zuhause die Grundsteine für eine soziale Identifikation, die auf eben diesem Mechanismus des *in-grouping* und *out-grouping* besteht. Gleichzeitig erfüllt das Haus im soziologischen Sinne die Funktion des Aushängeschildes gesellschaftlicher Identität. Der französische Soziologe Pierre Bourdieu stellt fest:

Kein materielles Erbe, das nicht auch gleichzeitig kulturelles Erbe ist: die Funktion des Familienbesitzes beschränkt sich nicht auf die bloße sachliche Bestätigung der Anciennität und Kontinuität des Familiengeschlechts und darin auf die von der zeitlichen Fortdauer nicht zu trennende Anerkennung ihrer gesellschaftlichen Identität; vielmehr trägt er praktisch zu deren moralisch-geistiger Reproduktion bei, d.h. zur Weitergabe von Werten, Tugenden und Kompetenzen, welche die legitime Zugehörigkeit zu den bürgerlichen Dynastien begründen.⁴⁹

Zwei Aspekte sind von Bedeutung: Der Begriff des Zuhause wie er heute existiert, ist eng mit den Idealen des Bürgertums verbunden. Zwar gab es schon im Mittelalter und zuvor Häuser und häusliche Gemeinschaften, aber die Attribute des Zuhause, die Idee des Komfort, des Geborgenseins und gleichzeitig der gesellschaftlichen Repräsentation, kamen mit dem Bürgertum auf. Dies bedeutet auch, dass das Zuhause nicht lediglich ein nach innen abgeschotteter Mikrokosmos ist, sondern, dass er eine wesentliche gesell-

⁴⁸ Yi-Fu Tuan, *Cosmos and Hearth*, 146.

⁴⁹ Bourdieu, Pierre, *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, übers. v. Bernd Schwibs und Achim Russer, 2. Aufl. (Frankfurt, 1983), 136f.

schaftliche Funktion erfüllt. Das Zuhause ist, stärker als der Begriff der Heimat, auf soziale Integration und auf Repräsentation ausgerichtet. Das Mobiliar des Hauses bestimmt das Bild, das an die Besucher von den Bewohnern vermittelt wird. Anders herum lässt die Einrichtung des Zuhause daher Rückschlüsse auf die gesellschaftliche Stellung der Bewohner zu:

Jedes Interieur drückt in seiner jeweiligen Sprache den gegenwärtigen und selbst vergangenen Stand der in ihm Wohnenden aus; spiegelt die verhaltene Sicherheit des geerbten Reichtums ebenso wider wie die protzende Arroganz der Neureichen, das unauffällige Elend der Armen wie das vergoldete der „armen Verwandten“, die behaupten, über ihre Mittel zu leben [...].⁵⁰

Der Begriff des Zuhause zielt auf die Funktion in einem größeren Gesellschaftsgefüge ab. Er dient daher zunächst der Integration in einen größeren Kontext und nicht der Abkehr von diesem, auch wenn der aktuelle Trend zur Abschottung z.B. in den *gated communities* diese Tradition zu brechen scheint.⁵¹

Spirituell bedeutet *home* laut Keahey einen Zustand der Harmonie mit der Natur, Ordnung und ein sinnvolles Leben. In der Tat wird immer wieder darüber geschrieben, dass Städte Menschen von sich selbst entfremden, also ein spirituelles Bei-sich-Sein ausschließen.⁵² Die anonyme Masse in der Großstadt durchbricht die gesellschaftlichen Identifikationsmechanismen der kleinen Gemeinschaft. Auch die Geschwindigkeit und der Geräuschpegel in Großstädten tragen zu dem Gefühl der Fragmentierung bei, das Städter immer wieder beschreiben. Der französische Philosoph Marc Augé führte sogar den Begriff der Nicht-Orte ein, um dieses Entfremden, die Disharmonie zwischen Mensch und Natur zu beschreiben.⁵³ Diese Nicht-Orte sind die Auflösung der Dichotomie von Heimat und Fremde, und sie machen eine eindeutige Subjektfindung unmöglich.

1.2 Tendenzen der dezentrierten Raumwahrnehmung

Das Konzept des auf den Menschen hin zentrierten Raumes ist in einer Zeit, die mehr und mehr von Globalisierungstendenzen bestimmt wird, unzeitgemäß geworden. Jedes

⁵⁰ Bourdieu, 137f.

⁵¹ Vgl. Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis, 1996).

⁵² Vgl. Ilja Srubar, „Zur Formierung des soziologischen Blickes durch die Großstadtswahrnehmung“, in: Manfred Smuda (Hg.), *Die Großstadt als „Text“*, (München, 1992), 37-52, *passim* und Martin Hecht, *Das Verschwinden der Heimat: Zur Gefühlslage der Nation* (Leipzig, 2000), 129-34.

⁵³ Augé, 90-135.

Subjekt weiß um den zentrierten Lebensraum anderer Subjekte. In dem Maße, in dem die eigene Subjektivität immer mehr in Frage gestellt wird, in dem Lebenszusammenhänge abreißen, Fragmentierung das Leben bestimmt und die eigene Identität als nicht gesichert erscheint, löst sich auch die Wahrnehmung eines Raumzentrums auf. In Wissenschaft und Kunst hat sich deshalb ein neuer Ansatz durchgesetzt, der des dezentrierten Raumes.

1.2.1 Auflösung der zentralen Raumperspektive

Nicht nur in der Kunstgeschichte wurde die Zentralperspektive abgelöst. Unsere Kultur ist gezeichnet von Mobilität auf multiplen Ebenen: Mobilität des Menschen, des Kapitals, des Wissens und Mobilität in der Immobilität, z.B. im Internet. Diese Aspekte lassen das westliche Raumempfinden zugleich vernetzt und fragmentiert erscheinen. Michel Foucault beobachtet eine Unruhe, die mit dieser neuen Raumwahrnehmung zusammenhängt: „En tout cas, je crois que l’inquiétude d’aujourd’hui concerne fondamentalement l’espace, sans doute beaucoup plus que le temps.“⁵⁴ Wodurch wird diese Unruhe jedoch generiert? Foucault geht davon aus, dass die einfache Dichotomie zwischen Nähe und Ferne, von Heimat und Fremde nicht mehr funktioniert. Er beschreibt die Dezentrierung des Raumes als einen Verlust der Unterscheidung dieser Kategorien:

La sécurité qu’offre l’espace, l’appui solide qu’il donne à ma puissance repose sur l’articulation de l’espace proche et de l’espace lointain: l’espace lointain, celui par lequel on se dégage, on s’esquive, ou qu’on va explorer ou conquérir; l’espace proche, celui du repos, de la familiarité, celui qu’on a sous la main. Mais, dans certaines expériences, ce rapport est troublé: l’espace lointain pèse alors sur l’espace proche, l’investit de toutes parts d’une présence massive et comme d’une étreinte qu’on ne peut desserrer.⁵⁵

Die Unterscheidung von Nähe und Ferne bietet Sicherheit und Orientierung. Die Nähe bedeutet familiäres Zuhause, Schutz und Ruhe, die Ferne verheißt Abenteuer und Konfrontation mit dem Anderen. Beide Pole geben dem Menschen ein Gefühl von Kraft und Sicherheit. Sobald diese Unterscheidung jedoch nicht mehr gegeben ist, tritt Verwirrung ein. Den Verlust dieser Raumdichotomie schildert Foucault als verstörend, verunsichernd und gefährvoll:

⁵⁴ Michel Foucault, „Des espaces autres“, in: ders., *Dits et Écrits 1954-1988*, hg. v. Daniel Defert und François Ewald (Paris, 1994), 4 Bde., Bd. 4, 752.

⁵⁵ Michel Foucault, 1954 „Introduction“, in: ders., *Dits et Écrits 1954-1988*, hg. von Daniel Defert und François Ewald (Paris, 1994), 4 Bde., Bd. 1, 102.

Tantôt le lointain pénétrera lentement la présence poreuse de l'espace proche, et se mêlera à lui dans une abolition totale de la perspective [...]. Tantôt, l'espace lointain pénétrera comme un météore, dans la sphère immédiate du sujet. [...] Dans toutes ces métathèses du proche et du lointain, l'espace perd sa sécurité, il se charge de menaces étouffantes, de périls soudains, il est sillonné d'irruptions.⁵⁶

Foucault spricht hier von einer vollkommenen Auflösung einer Raumperspektive, die sich in Nah und Fern gliedert. Das familiäre und schützende Zuhause geht in der umgebenden Weite auf und umgekehrt, beide verwirren sich und spalten sich auf. Daraus resultiert die Dezentrierung des wahrgenommenen Raumes. In einem solchen fragmentierten Raum ist eine Orientierung und eindeutige Subjektkonstitution nicht mehr möglich.

Der deutsche Journalist Martin Hecht beobachtet im heutigen Alltagsleben den Verlust dieser Zentralperspektive. Er zeigt, wie sich die von Foucault beschriebene Orientierungslosigkeit heute darstellen kann. Auch er gründet die heutige Orientierungslosigkeit auf der Auflösung von Zuhause und Ferne:

Diese Grenze [zwischen der Heimat und der Fremde] zu überschreiten – in beide Richtungen --, ist heute ein rares Erlebnis geworden. Denn seit langem ist sie in Auflösung begriffen. Die kulturelle Globalisierung hat sie längst zum Gegenstand einer kulturhistorischen Archäologie gemacht. Die weltgestaltenden Potenzen von Kapitalismus und Liberalismus haben das Projekt der Grenzenlosigkeit vollendet, oder feuilletonistischer: der „Grenzüberschreitung“ – und haben tausendmal das Fremde über die Räume des Vertrauten gebracht.⁵⁷

Das Fremde und das Vertraute sind also nicht mehr eindeutig zu trennen. Nirgendwo kann man sich laut Hecht mehr fremd fühlen, und nirgends mehr vertraut. Die Idee der Globalisierung macht ferne Orte vergleichbar und austauschbar. Damit droht der Verlust einer Orientierung zwischen gewohntem *Hier* und exotischem *Dort*.

Das Zentralisierungsbewusstsein (*conscience de centralité*), das laut Gaston Bachelard das menschliche Raumempfinden entscheidend prägt, ist hier gestört. Wenn Foucault eine Dezentrierung des Raumes wahrnimmt, dann spricht er damit auch von dem Verlust eines Zuhause, auf dessen Mittelpunkt das menschliche Leben und dessen Raumorientierung ausgerichtet war. Heute ist die Raumwahrnehmung durch Mobilität gekennzeichnet, das Umherirren in einem Lebensumfeld, das sich nicht sinnvoll erschließen lässt, und das keinen beschützenden Rückzugsort für den Einzelnen bietet.

⁵⁶ Ebd., 102f.

⁵⁷ Martin Hecht, „Verblasste Mythen: Das Fremdenzimmer“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 8. August 2001, 14.

Laut Martin Hecht vermischen sich Nähe und Fremde daher nicht nur, sondern sie leben sich gegenseitig auf. Einerseits spricht Hecht vom „Verschwinden der Heimat“⁵⁸, andererseits vom Verlust der Fremde:

Globalität sprengt die Tradition und die Formen der Identität, die sie bereithält – allesamt Binnenidentitäten. Sind diese nicht mehr ausgeprägt, wird der Einheimische den Fremden nicht mehr als Fremden empfinden. Im gleichen Maß, in dem aus den Orten die Binnenidentitäten verschwinden, in übergeordnete aufgehen, verschwindet überhaupt das Fremde.⁵⁹

Bereits die Literatur der Moderne reflektierte einen Wandel in der Geistesgeschichte, die sich von der Idee eines zentrierten, einheitlichen Universums verabschiedet hatte und sich in einem Multiversum an Weltbezügen und Standpunkten sah, wie sie etwa in der kubistischen Malerei bildlich zum Ausdruck kommen.⁶⁰ Der auktoriale Erzähler der Romanliteratur kann vielen personalen Erzählerstimmen weichen, und in der narrativen Technik der Gedankenprotokolle (*stream-of-consciousness technique*) wird die zentrale Erzählstimme scheinbar ganz aufgegeben. Die Erzählperspektiven sind teilweise so eng miteinander verschachtelt, dass es fast unmöglich wird, eine Bedeutungseinheit aus diesen vielen Anschauungsräumen herzustellen.

In diesen Texten beginnt Raumwahrnehmung bei dem Einzelnen. Raum umgibt den Menschen und ist für diesen zuallererst Umwelt. Der Einzelne nimmt seine Umwelt wahr und situiert sich selbst in ihrer Mitte. Der Leser ist dadurch mit einer Vielzahl von Weltbezügen und Raumwahrnehmungen konfrontiert. Wie Räume geschildert und ausgelegt werden hängt davon ab, welche Perspektive den Text gerade dominiert. Die Philosophin Elisabeth Ströker nennt diesen perspektivierten Raum Anschauungsraum. Aus phänomenologischer Sicht könnte man sagen, dass Orte immer Anschauungsräume sind, denn sie können nur subjektiv wahrgenommen werden. Die Unterscheidung zwischen schematisch-funktionalen Raumbereichen und perspektivischen Orten, wie Ströker sie beschreibt, manifestiert sich in der heutigen literarischen Landschaft und lässt Rückschlüsse auf das Weltkonzept zu, das dem jeweiligen Text zugrunde liegt.

So soll in dieser Arbeit gezeigt werden, wie John Irving Neuengland immer wieder als ländliches Zuhause darstellt, als einen sicheren Ort, von dem aus die übrige Welt

⁵⁸ Hecht, *Das Verschwinden der Heimat*, passim.

⁵⁹ Ders., „Verblasste Mythen“, 14.

⁶⁰ Hier werden die Raumbezüge vorn und hinten, rechts und links, oben und unten neu organisiert, indem Objekte von mehreren Perspektiven gleichzeitig dargestellt werden. Dieses Nebeneinander von Front-, Rück- und Seitenansichten korrespondiert mit der paradigmatisch fragmentierten Wahrnehmung des Raumes in der künstlerischen Moderne.

distanziert beobachtet werden kann. Dieser Ort entspricht dem Zuhause, oder der Nähe bei Foucault. Alle anderen Räume sind Fremde. Der Übergang von einem dieser Raumbereiche in einen anderen geht bei Irving oft mit einem Glückswechsel einher. Dieses Weltkonzept vertritt in gewisser Hinsicht einen Rückzug aus dem öffentlichen Leben, das ohnehin als gewaltvoll, heuchlerisch oder sinnlos wahrgenommen wird. Es zielt auf die Heimkehr in einen sicheren Nahbereich ab, der Schutz bietet und ungebrochen scheint. Irving bedient also ein Publikum, das sich der wachsenden Komplexität großstädtisch-globalistischer Strukturen nicht gewachsen fühlt und das Klarheit sucht in der Hinwendung zu traditionellen Autoritäten und Raumschemata. Daher wird Irvings Raumschema nicht selten von einer auktorialen Erzählerstimme begleitet, die das Erzählte einordnet und kommentiert. Dieser Zusammenhang wird in Kapitel zwei eingehend erläutert. An dieser Stelle soll darauf hingewiesen werden, dass dieser Trend in der vorliegenden Arbeit nicht als Manifestation einer vereinzelt und regressiven Schutzsuche verstanden wird, sondern als menschliches Grundbedürfnis nach räumlicher Orientierung, das umso stärker zum Vorschein kommt, als die raum-zeitlichen Lebenszusammenhänge westlicher Gesellschaften undurchschaubarer und fragmentierter werden.

Margaret Atwood schreibt von dieser räumlichen Komplexität, die es ihren Protagonisten schwer macht, sich zu identifizieren, bzw. sich psychologisch, spirituell und gesellschaftlich *zu Hause* zu fühlen. Ihre Raumperspektivik ist oft aufgebrochen, so wie Foucault das heutige Raumempfinden schildert. Atwood experimentiert daher mit gebrochenen Perspektiven, und ihre Menschen sind oft Heimatlose. Auch wenn die Autorin aus einer westlichen, weißen Mittelstandsfamilie kommt, so lotet sie die Grenzen und Brüche dieser Weltbezüge aus. Sie schreibt von Zwischenräumen (*interstitial spaces*), die Kulturwissenschaftler wie Homi K. Bhabha in die wissenschaftliche Debatte um Räume eingeführt haben. Bhabha entwickelt als indisch-amerikanischer Wissenschaftler, der selbst zwischen verschiedenen Kulturen, Welten und Zeitwahrnehmungen lebt, eine Theorie um neue Raumbegriffe: Exil, Diaspora, das er weiter fasst als im Zusammenhang mit der jüdischen Kultur, und *interstice*.⁶¹

Gleichzeitig sind die Umgebungen von Atwoods Protagonisten sehr greifbar und eng mit dem Versuch einer Subjektfindung verbunden. Auf diese Weise wirkt Atwood der wissenschaftlichen Euphorie im Diskurs über Entgrenzung entgegen. Dieser Diskurs, der sich vor allem in der aktuellen Kultur- und Wirtschaftswissenschaft entwickelt

⁶¹ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London, 1994), *passim*.

hat, dreht sich um einen wirtschaftlichen und technologischen Wandel, der scheinbar grenzenlose Mobilität mit sich bringt.⁶² Diese Diskussion ist ebenso irreführend wie gefährlich. Erstens verschleiert dieser Diskurs durchaus noch bestehende Kulturdivergenzen und Machtverhältnisse, wie H. Vivian Nelles in seinem Aufsatz „Borders in a Borderless World“ überzeugend nachgewiesen hat.⁶³ Zweitens kann die Unterscheidung zwischen dem bekannten Hier und dem fremden Dort weder in der Kultur- noch in der Literaturwissenschaft völlig dekonstruiert werden.⁶⁴ Atwood schreibt also von der Schwierigkeit, ein räumliches, gesellschaftliches und psychologisches Zuhause zu finden, ohne gleichzeitig von einer völligen Gleichgültigkeit des konkreten Ortes auszugehen. Ihre Protagonisten bewegen sich oft in Zwischenräumen, sie leiden jedoch unter dieser Spannung, und sie ergründen die Welt um sich herum, auf der Suche nach Stabilität. Dabei beschreibt Atwood vornehmlich ihre eigene Region Ontario.

1.2.2 Existenzielle Orientierungslosigkeit: Nicht-Orte und Heterotopien

Welche Art von Orten kann nun eine Welt auszeichnen, in der Zuhause und Fremde nicht mehr eindeutig zu trennen sind? In der Postmoderne oder der Übermoderne, wie Marc Augé unsere Zeit nennt, stellt der Kulturphilosoph die dramatische Zunahme sogenannter *Nicht-Orte* fest. Beispiele für Nicht-Orte sind:

die Summe [...] aus den Flugstrecken, den Bahnlinien und den Autobahnen, den mobilen Behausungen, die man als „Verkehrsmittel“ bezeichnet (Flugzeuge, Eisenbahnen, Automobile), den Flughäfen, Bahnhöfe und Raumstationen, den großen Hotelketten, den Freizeitparks, den Einkaufszentren und schließlich dem komplizierten Gewirr der verkabelten oder drahtlosen Netze die den extraterrestrischen Raum für eine seltsame Art der Kommunikation einsetzen, welche das Individuum vielfach nur mit einem anderen Bild seiner selbst in Kontakt bringt.⁶⁵

Diese Nicht-Orte stehen im Zeichen der Globalisierung. Sie sind in hohem Maße austauschbar, man findet sie nahezu überall. Die Flughafenhallen unterscheiden sich kaum voneinander, und die Menschen, die sich dort aufhalten, sind auf der Durchreise. Nicht-Orte sind Durchgangsorte, es sind Orte, an denen niemand Zuhause ist. Daher bedeuten

⁶² Vgl. Kenichi Ohmae, *The Borderless World: Power and Strategy in the Interlinked Economy* (New York, 1990).

⁶³ H. Vivian Nelles, „Borders in a Borderless World“, *Transactions of the Royal Society of Canada* 6 (1995), 139-149.

⁶⁴ Selbst postmoderne Schriftsteller wie Don DeLillo beschäftigen sich nach ihrer Aufmerksamkeit auf die Dekonstruktion des Subjekts nun immer häufiger mit seiner Rekonstruktion.

⁶⁵ Augé, 94.

sie einen Schwellenzustand. Dieser ist allerdings nicht gleichzusetzen mit der Grenze zwischen Zuhause und Fremde. Es gibt kein Zuhause und keine Fremde mehr, denn die Schwellen führen nicht in völlig fremde Welten. Ästhetisch wie funktional sind diese Nicht-Orte vergleichbar. Sie sind zum Zwecke des kurzzeitigen Aufenthalts bestimmt und sind daher die archetypischen Räume des Reisenden. Sie sind nicht gezeichnet von einer lebendigen Gemeinschaft und Kultur. Sondern sie sind von einer Zeichenhaftigkeit bestimmt, die über die Menschen hinausweist, die sich an diesen Nicht-Orten aufhalten. Die Menschen selbst sind Teil einer anonymen Masse. Diese anonyme Masse wird mit den Nachrichten und Schildern angesprochen, die die Nicht-Orte kennzeichnen. Sie wird dazu angehalten, nicht zu rauchen, das Gepäck nicht unbeaufsichtigt stehen zu lassen oder eingeladen, im *Duty Free Shop* Waren zu kaufen. Augé schreibt:

Auf diese Weise stellt man die Bedingungen für den Verkehr in Räumen her, in denen die Individuen nur mit Texten zu interagieren scheinen, deren Urheber ausschließlich „juristische“ Personen oder Institutionen sind (Flughäfen, Fluggesellschaften, Verkehrsministerien, Handelsgesellschaften, Verkehrspolizei, Stadtverwaltungen), wobei deren Präsenz sich nur in Andeutungen zeigt oder expliziten Ausdruck findet [...] hinter den Anweisungen Ratschlägen, Kommentaren und „Botschaften“ [...], die ein Bestandteil der heutigen Landschaft sind.⁶⁶

Die Nicht-Orte tragen also Zeichen juristischen Diskurses, der an jeden Einzelnen, aber auch an eine anonyme Masse gerichtet ist. Der Mensch wird dazu aufgefordert, sich an die Regeln zu halten, ebenso wie alle anderen Menschen um ihn herum. In dieser Regelbefolgung ist er Teil der großen Menschenmasse. Gleichzeitig wird er an diesen Orten aufgefordert, seine Identität zu offenbaren, sich kurz zu entblößen, um dann wieder in die Anonymität aufgenommen zu werden. Diese Identifikation geschieht an der Supermarktkasse durch das Prüfen der Kreditkarte, an der Grenze durch die Passkontrolle und im Flughafen durch das Vorzeigen des Flugtickets. Diese Identifikation zeigt dem Benutzer des Nicht-Ortes, dass er mit diesen in einem Vertragsverhältnis steht. Diese anonymen Regeln des Vertrages an Nicht-Orten haben die menschliche Interaktion, die anthropologische Orte auszeichnet, abgelöst. Die Folgen dieser Ablösung sind laut Augé Einsamkeit und Ähnlichkeit. Diese Einsamkeit offenbart sich in Janette Turner Hospitals Roman *Borderline* (1985), der einen Nicht-Ort zu seinem Hauptschauplatz macht und die anonymen Machtstrukturen aufdeckt, die an solchen Nicht-Orten herrschen.

⁶⁶ Augé, 113.

Auch Foucault beschreibt eine neue Art von Orten, die das Nahe und das Ferne aufbrechen und die Identität des Menschen problematisieren. Er nennt diese Orte *Heterotopien* und beschreibt sie als „des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux.“⁶⁷ Diese Orte, die gleichzeitig außerhalb ihrer selbst liegen, sind gebrochen. Die Menschen sind dort gleichzeitig sie selbst und gleichzeitig außer sich selbst. Foucault beschreibt diese Orte anhand des Spiegels. Der Spiegel ist eine Heterotopie im Sinne Foucaults:

Dans le miroir, je me vois là ou je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent : utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur al place que j'occupe, une sorte d'effet en retour; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas.⁶⁸

Wo gibt es nun solche Heterotopien heute, die die Subjektivität des Menschen problematisieren, indem sie ihn dort erscheinen lassen, wo er nicht ist, und dort nicht zeigen, wo er sich tatsächlich befindet? Ein Beispiel ist der virtuelle Raum des Internets und der Computeranimation. In den *chat rooms* und den computergenerierten Welten, die man als *user* betreten kann, sind die Menschen gleichermaßen körperlich abwesend und doch sichtbar. Währenddessen tauchen sie so in diese Welt ein, dass sie dort, wo sie existieren, nämlich vor ihrem Bildschirm, verschwunden zu sein scheinen. Auch in der Literatur wird mit solchen Spiegelungen und Brüchen gespielt. Der Spiegel ist eines der wichtigsten Motive Atwoods, und an ihm wird die problematisierte Identität und Raumwahrnehmung ihrer Protagonisten immer wieder deutlich. Bharati Mukherjee wiederum lässt ihre Protagonistin einen virtuellen Raum betreten, der sie zugleich präsent und absent macht. Die Modelle Augés und Foucaults zeigen, dass heutige Räume weitaus komplizierter sind, als dass sie sich in einem klaren Schema aus Zuhause und Fremde fassen ließen.

1.3 Formen des Zuhause im Spannungsfeld perspektivischer Zentrierung und Dezentrierung

Im Folgenden werden einige konkrete Formen des Zuhause eingeführt, die im Spannungsfeld beider oben vorgestellter Raummodelle stehen. Dabei wird der Begriff des

⁶⁷ Foucault, „Des espaces autres“, 755.

⁶⁸ Foucault, „Les espaces autres“, 756.

cocooning eingehender erklärt, der in den letzten Jahren große Bedeutung in Nordamerika erlangt hat, sowie der Begriff Heimat, der eine lange Tradition hat, vor allem im deutschen Sprachgebrauch. Beide Begriffe setzen eine gewisse Zentriertheit der Raumwahrnehmung voraus. Dann wird die Region als spezifische Form des Zuhause eingeführt und erläutert. Region wird bewusst gegen den Begriff Heimat abgegrenzt, denn Regionen werden heute immer mehr als vernetzte Einheiten begriffen, die durchaus auch mit einer dezentrierten Raumperspektivik zu begreifen sind. Auch die Besonderheiten des literarischen gegenüber dem lebensweltlichen Zuhause werden erklärt, unter besonderer Berücksichtigung der Raumperspektivik als literarischem Strukturelement. Zentrierung und Dezentrierung verweisen hier direkt auf die dem Text zugrundeliegende Weltanschauung. Die Zeichenhaftigkeit und Verweisstruktur von Orten beschränkt sich jedoch nicht nur auf die Literatur, sondern findet sich auch auf kultureller Ebene. Daher folgt eine Einführung in die Zusammenhänge zwischen Orten und der Kultur. Schließlich gehe ich auf die Verortung in der Vergangenheit ein. Auch das Zuhause in der Vergangenheit kann aufgebrochen werden, indem die Erinnerung problematisiert wird.

1.3.1 *cocooning* und *Heimat*: Auf der Suche nach dem Zentrum

Die amerikanische Marktforscherin Faith Popcorn stellt bei Konsumenten ein weit verbreitetes Verhalten fest, für das sie den Begriff des *cocooning* geprägt hat. Die Wohnung der Konsumenten wird zu einem Kokon, der nach außen hin abgeschottet ist durch zahlreiche Sicherheitssysteme. Innen jedoch wird eine Atmosphäre geschaffen, die an ländliche Idylle oder die glamouröse Welt der Filmstars erinnern soll. Mit rustikaler Ausstattung oder Designermöbeln wird das Zuhause zu einem Inbegriff von Sicherheit und Wohligkeit erhoben. Auf diese Weise manifestiert sich die vergebliche Suche nach Orientierung und Geborgenheit im Konsumrausch. Popcorn schreibt:

Einst haben wir unser Haus zum Kokon gemacht, weil wir Lust dazu verspürten. Heute tun wir es aus Angst. Es ist schon fast unmöglich, ohne Anspannung vom einen Kokon zum anderen zu gelangen. Wenn wir uns nach draußen wagen, dann nur mit Sorgfalt und Umsicht. Jene Orte in unserem Leben, an denen wir uns einst sicher fühlten, sind so gut wie verschwunden. Morde am Arbeitsplatz verzeichnen in der Mordstatistik der USA die höchste Zuwachsrate. Die Schulen sind nicht mehr sicher. Jeder vierte Schüler der Junior High School

weiß zu berichten, dass er oder sie schon Pistolen auf dem Schulgelände gesehen hat.⁶⁹

Als Marktforscherin reagierte Faith Popcorn vor der Wissenschaft auf diesen Trend. Allerdings sind ihre Texte in der Absicht geschrieben, aus diesem Trend Kapital zu schlagen und ihn so zu befördern. Popcorn will mit ihrem Report neue Marktlücken aufweisen und Ideen zu „einem neuen Beruf, einem neuen Produkt oder einer neuen Dienstleistung“⁷⁰ anregen, und so ist ihr Stil unkritisch und polemisch. Der Report liest sich wie eine PR-Kampagne für die aufgezeigten Trends. Gerade deshalb ist er als Text so interessant. Wie das obige Zitat zeigt, wird Angst vor der sogenannten *Außenwelt* geschürt, werden öffentliche Bereiche als gefährlich klassifiziert. Dabei stammt der Text noch aus der Zeit vor dem 11. September 2001, als die Terroranschläge auf das World Trade Center die Angst vor dem „Draußen“ noch drastisch verstärkten. Bereits vor dem Anschlag fördert Popcorn die öffentliche Angst vor einer tödlichen Gefahr am Arbeitsplatz, die sie nicht konkret mit Zahlen belegen kann, die aber durch die vage Andeutung auf eine offizielle Statistik nur umso gefährlicher klingt. All dies ist der Anreiz, das als sicher dargestellte Zuhause umso kostspieliger einzurichten. Popcorns Text polarisiert zwischen privaten und öffentlichen Orten. Er ist eine Antwort auf gesellschaftliche Trends, die er gleichzeitig fördert. Der Text erkennt die heutige gesellschaftliche Verunsicherung in Amerika aufgrund mangelnder Orientierung. Er zeigt Lösungen auf, die sich wiederum vermarkten lassen. Existenzielle Angst wird zum kapitalistischen Erfolgsrezept mit dem vagen Versprechen, dass die Angst dadurch verschwindet und ihre Leser „selbst auch zufriedener leben“.⁷¹ Neben dem *cocooning* ist die Bildung von sogenannten *gated communities* eine Strategie der höchstmöglichen Abschirmung von realen oder imaginierten Gefahren. Beide Phänomene sind, wie sich zeigen wird, auch Gegenstand der Literatur. John Irving propagiert diese Art der Raumaufteilung als Mechanismus der Orientierung in einer unübersichtlich gewordenen Welt. Dabei bedient er sich immer wieder auch nostalgischer Rückblicke in eine scheinbar überschaubarere Vergangenheit, die es so jedoch nie gab.

Auch der Begriff *Heimat* hängt mit der Idee der Nostalgie zusammen. Er ist wertender als der Begriff Zuhause. Die Heimat bezieht sich auf weite Raumbereiche, z.B. große

⁶⁹ Popcorn, Faith, und Lys Marigold, *Clicking: Der neue Popcorn Report -- Die neuesten Trends für unsere Zukunft*, übers. Henning Thies und Bea Reiter (München, 1999), 68f.

⁷⁰ Ebda., 51.

⁷¹ Ebda.

Regionen oder sogar auf eine ganze Nation, aber auch sie ist abschirmend gegen eine implizierte Außenwelt. Der Begriff ist eng mit den Spezifitäten der deutschen Geschichte verbunden und schon daher wenig geeignet für eine Analyse der Literatur Nordamerikas. Dem deutschen Heimatbegriff haftet noch immer seine Bedeutung aus dem 19. Jahrhundert an. Heimat wurde als etwas Parochiales und Provinzielles begriffen, oft verniedlicht und verkitscht. Laut Michael Bachtin ist Heimat sogar lediglich ein Unterbegriff der Idylle:

Wie verschieden die Typen und Spielarten der Idylle auch sein mögen, sie alle haben [...] einige gemeinsame Züge, die sich aus dem ihnen gemeinsamen Verhältnis zur durchgängigen Einheit der Folklorezeit ergeben. Das findet in der Idylle vor allem in einem besonderen Verhältnis der Zeit zum Raum Ausdruck: das Leben und seine Ereignisse sind organisch an einen Ort – das Heimatland mit all seinen Fleckchen und Winkeln, die vertrauten Berge, Täler und Felder, Flüsse und Wälder, das Vaterhaus gebunden, mit ihm verwachsen.⁷²

Die Verkleinerungsform Fleckchen bedeutet bereits, dass die gegebenen Landschaftsmerkmale verniedlicht werden. Der Zusammenhalt scheint „organisch“ und „verwachsen“ zu sein, d.h. dass Einwanderer notgedrungen als Fremdkörper angesehen werden müssen. Beide Begriffe gehören in den Bereich der Natur, die Verbindung scheint also „natürlich“ zu sein. Dieses Heimatgefühl ist instinktgebunden, und es fördert Abschottung: „Diese räumliche Mikrowelt ist begrenzt und genügt sich selbst; sie ist mit anderen Orten, mit der übrigen Welt nicht auf wesentliche Weise verbunden.“⁷³ Der kleine parochiale Mikrokosmos entspricht auch dem Konzept der insularen Provinz, das Norbert Mecklenburg geprägt hat.⁷⁴ Diese idyllisierte Heimat ist eine rückwärtsgewandte und introvertierte Auffassung von Zuhause, die mit der Sehnsucht nach vergangenen Autoritäten und dem Ausschluss neuer Einflüsse einhergeht. Die als gut und rechtschaffen empfundenen Werte, die mit diesem Mikrokosmos verbunden sind, werden verkitscht. Der Literaturwissenschaftler Hans-Dieter Gelfert nennt die Idyllisierung von Heimat ein typisches Merkmal deutschen Kitsches.

Typischer für den Kitsch ist die Idealisierung der Heimat, allerdings nur der ländlich-idyllischen. In der deutschen Kultur nimmt dieser Kitschtyp seit dem frühen 19. Jahrhundert einen besonders breiten Raum ein [...]. Da die Deutschen Jahrhunderte lang nicht genau wussten, was Deutschland eigentlich ist,

⁷² Bachtin, Michail M., *Formen der Zeit im Roman: Untersuchungen zur historischen Poetik*, übers. v. Michael Dewey (Frankfurt, 1989), 171.

⁷³ Ebda.

⁷⁴ Norbert Mecklenburg, *Erzählte Provinz: Regionalismus und Moderne im Roman* (Königstein, 1982), 45f.

richtete sich ihre emotionale Identifikation in viel stärkerem Maße als anderswo auf die heimatliche Region. [...] Nahezu täglich flimmern über deutsche Fernsehschirme Volksmusiksendungen und Filme, die an das Heimatgefühl appellieren.⁷⁵

Heimat war fast immer mit Mundart und Bodenständigkeit assoziiert. Durch das nationalsozialistische Regime wurde der Begriff dann mit einer Rassenideologie verbunden, von der er bis heute nicht ganz zu trennen ist. Auch Hecht, der versucht, den Heimatbegriff zu verteidigen und ihn von seinen historischen Altlasten zu befreien, kommt nicht umhin, den problematischen Charakter von Heimat anzusprechen:

Spätestens seit die geistigen Vorreiter des „Dritten Reichs“ sich des Terminus' bemächtigten und ihn in eins setzten mit Blut und Boden, war er für kritische Geister tabu.

Zwar hat sich das Volk eine Heimatlichkeit in der Alltagskultur schon bald nach 1945 wieder zurückgeholt, doch die „Heimat“ blieb vorbelastet und verdächtig.⁷⁶

Mit dem englischen Begriff *home*, der in kanadischer und amerikanischer Literatur des Nordostens verwendet wird, hat das deutsche Wort Heimat daher wenig gemein. Auch wenn Hecht das Wort politisch rehabilitiert, so wendet er es doch auf spezifisch deutsche Raumbezüge an. Aufgrund der unterschiedlichen Geschichten beider Kulturen ist es wenig sinnvoll, den englischen Begriff *home* mit *Heimat* zu übersetzen.

1.3.2 Region: Horizont und Handlungsraum

Der Begriff Region ist eng mit dem Gedanken eines Zuhause verbunden. Eine Region als sozio-kulturelles Phänomen ist die räumliche Manifestierung kultureller Netzwerke oder politischer Einheiten mit einer gemeinsamen Geschichte.⁷⁷ Diese Regionen haben Namen wie Neuengland oder Ontario. Sie sind oft, aber nicht notwendigerweise kleiner als eine Nation, aber größer als eine Gemeinde.⁷⁸ Sie werden in Beziehung zu anderen Regionen gesetzt und sind an einer bestimmten geographischen Ausdehnung verortet. Außerdem durchlaufen sie einen gemeinsamen historischen Prozess. Sobald der Name

⁷⁵ Hans-Dieter Gelfert, *Was ist Kitsch?* (Göttingen, 2000), 44.

⁷⁶ Hecht, *Das Verschwinden der Heimat*, 14.

⁷⁷ Richard Pieper, *Die Neue Sozialphysik: Zur Mechanik der Solidarität* (Frankfurt a. M., 1989), 340ff, zur Ethymologie des Wortes Region und dessen Zusammenhang mit politischen Bezirken vgl. Lothar Hönnighausen, „Regions and Regionalism: Are They Still Relevant Terms in the Global Age?“, in: ders. (Hg.), *Regional Images and Regional Realities* (Tübingen, 2000), 288f.

⁷⁸ „In general, the region presents itself as a middle space, less extended than the nation and the great space of civilization, but wider than the social space of a group.“ Armand Frémont, *La région, espace vécu* (Paris, 1976), 138, übers. in: Roberto M. Dainotto, *Place in Literature: Regions, Cultures, Communities* (Ithaca, 2000), 8.

einer real existierenden Region in der Literatur genannt wird, wissen die Leser zumindest grob, wo die Handlung sich ansiedelt. Sie können auf ihr historisches oder geographisches Wissen zurückgreifen, das sie zu ihrer Lektüreerfahrung beitragen. Regionen können ihre eigene Tradition und einen Dialekt besitzen, der die Menschen diaphorisch von den Sprachgewohnheiten der Menschen jenseits der regionalen Grenzen unterscheidet.

Andererseits ist eine Region in der Literatur ebenso wie in der Lebenswelt die Umgebung der Menschen, wahrgenommen von der subjektiven Perspektive der Person in ihrem Zentrum. Das philosophische Konzept der Umgebung bezieht sich auf die Körperlichkeit und die Wahrnehmung des Menschen: Körper bewegen sich und organisieren die Orte, an denen sie sich bewegen, in größeren Einheiten. Diese Einheiten können nicht genau lokalisiert und begrenzt werden. Ihre vage Beschaffenheit resultiert aus der Bewegung des menschlichen Körpers selbst, aus seinen sich verändernden Positionen und aus dem Handhaben von Werkzeugen.⁷⁹ Der menschliche Körper verortet sich selbst durch sein Handeln im Zentrum seiner Umgebung. Aleida Assmann beschreibt dieses Phänomen mit dem Begriff *Horizont*:

Die Lebenswelt als Ensemble unverfügbarer Gegebenheiten und Voraussetzungen sozialen Lebens und Handelns hat Husserl auch mit dem Bild vom Horizont beschrieben. Für diesen Horizont ist charakteristisch, dass er einen bestimmten Radius nicht übersteigt und mit dem jeweiligen Gegenwartsbewusstsein Schritt hält. [...] Der lebensweltliche Kontext ist ein Nahhorizont, der die Gegenwart dicht und geschmeidig umschließt.⁸⁰

Im philosophischen Sinne sind Subjekte also immer im Zentrum ihres eigenen Handlungsraumes angesiedelt und organisieren den wahrgenommenen Raum um sich herum. Dieser wahrgenommene Raum ist ein Nahhorizont, er kann nicht endlos ausgedehnt sein. Ohne dieses Zentrum ist jegliche Orientierung undenkbar. Der Raum ist aufgeteilt in ein *Hier*, dem direkten Einflussbereich des Subjekts, und ein *Dort*, die Gegend jenseits der menschlichen Reichweite. In philosophischem Sinne ist dieses *Hier* das Zuhause, das *Dort* ist die Fremde.

Sowohl soziokulturell als auch philosophisch gesehen, sind Regionen also oft das Zuhause der dort angesiedelten Menschen. In der narrativen Literatur liefert die Region den Handlungsspielraum der Protagonisten, d.h. sie bietet den Raum, an dem die Handlung der Erzählung stattfinden kann, und sie bettet diese Handlung in einen gesellschaft-

⁷⁹ Casey, „How to Get“, 21.

⁸⁰ Aleida Assmann „Kultur als Lebenswelt und Monument“, in: dies., *Kultur*, 11-25, hier 12.

lichen Rahmen ein. Regionen sind untereinander vernetzt und stehen in Beziehung zu anderen Regionen. Jedes Hier ist für andere ein Dort, und die Mobilität vieler Bewohner der Regionen macht eine eindeutig regionale Raumzentrierung unmöglich.

1.3.3 Zuhause als literarisches Strukturelement

In bezug auf das Problem der Romanstruktur hat der Begriff Zuhause ebenfalls eine besondere Bedeutung. Ein immer wiederkehrendes Grundmodell der fiktionalen Raumstruktur ist die Schaffung eines Zuhause, das verloren wird, oder zu dem der Held zurückkehrt. Die räumliche Konzeption vieler Romane erinnert an Reisegeschichten: der Held verlässt sein Zuhause zu Beginn des Romans, im Verlauf der Reise erleidet er Entbehrungen und muss sich bewähren, und schließlich kehrt er zurück zu seinem Zuhause, nachdem er sich in der Welt behauptet hat. In der Geschichte der Weltliteratur folgen z.B. das *Epos von Gilgamesh*, Homers *Odyssee* und Aischylos' *Oedipus Rex* dieser Struktur, drei kanonische Texte der Vormoderne.

Der russische Formalist Jurij Lotman beobachtete diese textuelle Raumpaltung in ein Zuhause und eine Fremde und untersuchte seine Bedeutung für die Handlungsebene der Texte. Das von ihm entworfene Raumschema teilt das fiktionale Universum immer in zwei Räume, die sich diametral gegenüberstehen. Verbunden mit diesen gegensätzlichen Räumen sind auf der Handlungsebene entgegengesetzte Welten, die auch unterschiedlichen Gesetzen folgen. Die Raumoppositionen, die Lotman beobachtet, sind vor allem Nähe und Ferne (also Zuhause und Fremde), aber auch oben und unten, innen und außen, geräumig und eng. Der künstlerische Raum teilt sich laut Lotman stets in solche Oppositionen und unterscheidet sich vom „realen“, also lebensweltlichen Raum dadurch, dass er begrenzt ist und diesen klaren Strukturen folgt, die immer auch semantisch gedeutet werden können. Die Struktur der Räume ist laut Lotman sogar der grundlegende Ausdruck dessen, worum es sich in dem Text handelt:

Infolgedessen wird die Struktur des Raumes eines Textes zum Modell der Struktur des Raumes der ganzen Welt, und die interne Syntagmatik der Elemente innerhalb des Textes – zur Sprache der räumlichen Modellierung. Damit ist das Problem jedoch noch nicht erschöpft. [... Es] ergibt sich die Möglichkeit der Darstellung von Begriffen, die an sich nicht räumlicher Natur sind, in räumlichen Modellen. [...] Die Begriffe „hoch – niedrig“, „rechts – links“, „nah – fern“, „offen – geschlossen“, [...] erweisen sich als Material zum Aufbau von Kulturmodellen mit keineswegs räumlichem Inhalt und erhalten die Bedeu-

tung: „wertvoll – wertlos“, „gut – schlecht“, „eigen – fremd“, zugänglich – unzugänglich“ [...].⁸¹

Jede Raumopposition verweist also auf ein Wertemodell, dem eine Weltanschauung zugrunde liegt. Jeder Raum weist damit über sich selbst als Raum hinaus, und nimmt zusätzlich noch eine nicht-räumliche Bedeutung an. Wenn der fiktionale Held die Grenze zwischen beiden Räumen überschreitet, dann vollzieht er die zentrale Handlung des Romans. Die Grenzüberschreitung geht oft mit einem Glückswechsel einher, so z.B. Anna in Robertson Davies' *Murther and Walking Spirits*, die von den USA nach Kanada auswandert. Vorher ist sie als Loyalistin unglücklich und benachteiligt, danach findet sie ein Zuhause und gründet eine Dynastie. Die Grenze ist hier, ähnlich wie in den amerikanischen *slave narratives*, ein Strukturelement, das Freiheitsfindung und Identitätsstiftung verdeutlicht.

Bereits in vormodernen Texten findet sich diese Raumdichotomie und dieser Glückswechsel. Wie Odysseus muss der Held sich der Welt des „anderen“ stellen, um sich mit neuen Werten auseinander zu setzen, seine eigene Welt zu hinterfragen und eventuell wiedergewinnen zu können. Dies gilt vor allem für die Raumopposition der Nähe und der Fremde: „Die alltägliche, häuslich-heimische Welt, dargestellt in Gestalt gewohnter Dinge und Gegenstände, erweist sich als nah, menschlich und gut.“⁸² Demgegenüber steht im Märchen beispielsweise der Zauberwald, der die Welt der Fremde symbolisiert, wo die heimischen Gesetze außer Kraft gesetzt wurden und der Held sich ungeahnten Anforderungen stellen und fremden Wesen gegenüber treten muss: „Die Helden des Waldes können nicht ins Haus eindringen – sie sind einem bestimmten Ort fest zugeordnet. Nur im Wald können sich schreckliche und wunderbare Geschehnisse ereignen.“⁸³

Diese Grenzüberschreitung und die damit verbundenen Bewährungen entsprechen im Märchen oft dem graduellen Eintritt des Kindes in die Erwachsenenwelt. In der Literatur verschiedener Kulturen beinhalten die verschiedenen Raumbereiche oft außerdem kulturelle Denkmodelle und Weltanschauungen:

Historische und national-sprachliche Raummodelle werden zum Organisationsprinzip für den Aufbau eines 'Weltbildes' -- eines ganzheitlichen ideologischen Modells, das dem jeweiligen Kulturtyp eigentümlich ist. Vor dem Hin-

⁸¹ Jurij M. Lotman, „Das Problem des künstlerischen Raums“, in: ders., *Die Struktur*, 311-29, hier 312f.

⁸² Ebd., 324.

⁸³ Ebd., 327.

tergrund solcher Strukturen gewinnen dann auch die speziellen von diesem oder jenem Text [...] geschaffenen räumlichen Modelle ihre Bedeutsamkeit.⁸⁴

Dieses Weltbild, von dem Lotman hier spricht, verteidigt oft die Werte des Zuhause, also des Bereichs der Nähe und Vertrautheit, gegen die Werte der Fremde, die als Bedrohung gegen die eigenen moralischen Vorstellungen angesehen werden können. Auf diese Weise verkörpert die Struktur der Räume gleichzeitig kulturelle Ängste und Überzeugungen.

Auch Irvings Texte bedienen sich überwiegend der dichotomischen Raumstruktur. In *The Cider House Rules* beispielsweise verlässt der Held, der signifikanterweise Homer heißt, sein Zuhause St. Cloud's, um Abenteuer zu suchen und an die Küste zu ziehen. Erst am Ende des Romans kehrt er geläutert zurück. Auch die Romane *A World According to Garp* und *Hotel New Hampshire* basieren auf dieser Struktur: die Protagonisten verlassen ihr Zuhause in Neuengland, um sich in Europa zu bewähren und schließlich heimzukehren. Da es in diesen Erzählungen immer um eine Verlusterfahrung geht – den Verlust eines sicheren und geborgenen Heims – ist der Ausgangspunkt dieser Literatur ein nostalgischer Rückblick auf eine idyllisierte und geborgene Welt, die als verloren gilt. Autoren wie Margaret Atwood, die ein solches nostalgisches Zuhause nicht kennen, geben diese Struktur daher auf, ebenso wie die eindeutige Spaltung in ein Zuhause und eine Fremde.

John Irving gehört zu einer Reihe von Autoren in Neuengland, die den Raum in ihren Werken aufteilen in ein sicheres Zuhause und eine bedrohliche Fremde. Bernard Malamud beispielsweise schreibt in *Dubin's Lives*⁸⁵ über einen Schriftsteller, der in einem Landhaus in Neuengland lebt und verschiedene Reisen in die Welt unternimmt, die sein Leben moralisch aus der Bahn werfen. Philip Roth entwirft in seinem Roman *Ghost Writer*⁸⁶ einen Schriftsteller, der sich aus Angst vor der Außenwelt so abschirmt, dass er selbst in seinem Dorf kaum gesehen wird. Auch in John Cheevers *The Wapshot Chronicle*⁸⁷ entfremden die Söhne der Familie sich von sich selbst und ihrer Umwelt, als sie von ihrer Kleinstadt in Neuengland fortziehen. Vereinzelt schreiben Autoren jedoch auch gegen dieses binäre Raummodell an, wie z.B. die indisch-amerikanische Au-

⁸⁴ Ebd., 313.

⁸⁵ Bernard Malamud, *Dubin's Lives* (New York, 1979).

⁸⁶ Philip Roth, *Ghost Writer* (New York, 1979).

⁸⁷ John Cheever, *The Wapshot Chronicle* (New York, 1957).

torin Bharati Mukherjee, die in ihrem Roman *The Holder of the World*⁸⁸ die Kulturgeschichte Neuenglands mit der Indiens verbindet, und die bewertende Hierarchie eines sicheren Zuhause und einer gefährvollen Fremde dekonstruiert. Auch Annie Proulx portraitiert in ihrer Kurzgeschichtensammlung *Heart Songs*⁸⁹ das Provinzleben Neuenglands, indem sie mit alten Traditionen spielt. Dabei zeigt sie, dass es kein Zuhause im psychologischen und spirituellen Sinne gibt, sondern die Menschen bereits in ihrer gewohnten Umgebung entfremdet sind. Irving gehört also zu einer Reihe von Autoren in Neuengland, die eine Bedrohung durch die Welt wahrnehmen, und die der Orientierungslosigkeit traditionelle und autoritäre Strukturen entgegensetzen. Vereinzelt gibt es jedoch in dieser Region bereits Romane, die mit Raumperspektiven spielerischer umgehen, alte Schemata dekonstruieren, und mit neuen Möglichkeiten der Raumdarstellung experimentieren.

Die Wurzeln für diese Spaltung in Zuhause und Fremde und die Ängste vor der Fremde sieht Stephen Greenblatt, amerikanischer Vertreter des *New Historicism*, in unserer westlichen Kultur. Für ihn gründen die Anfänge unserer okzidentalen kulturellen Identität in der Renaissance. Greenblatt benutzt den Terminus *self-fashioning* für eine Identität, die sich räumlich und inhaltlich von etwas Fremdem (*other*) abgrenzt. Das Aufeinandertreffen der eigenen gesellschaftlichen Normen und der Welt des Fremden exemplifiziert er an dem Kolonialismus der Renaissancezeit: Die Verfechter der europäischen Weltordnung treffen auf die exotische Welt der Fremde, die sie als bedrohlich empfinden, und die sie sich gleichzeitig aneignen möchten. Am Aufeinandertreffen der unterschiedlichen Welten zeigt sich, wie sehr diese verschiedenen Raumbereiche Wertvorstellungen verkörpern und ein Überdenken der eigenen Identität herausfordern. Der Mensch muss sich in den materiellen und damit auch in den moralischen Räumen verorten. Dies erläutert Greenblatt z.B. anhand Spencers *Fairie Queene* und der Zerstörung des Lustgartens mit dem Namen *Bower of Bliss* durch den Ritter, der den Lustgarten mit seiner Zügellosigkeit als Bedrohung der eigenen Selbstbeherrschung wahrnimmt.

Self-fashioning, the project of Spencer's poem and of the culture in which it participates, requires both an enabling institution, a source of power and communal values [...] and a perception of the not-self, of all that lies outside, or resists, or threatens identity. The destruction of the Bower is the fulfillment of the knight's quest – the institution has been glorified, the demonic other at once

⁸⁸ Bharati Mukherjee, *The Holder of the World* (New York, 1993), im weiteren zitiert gemäß Siglenverzeichnis.

⁸⁹ Annie E. Proulx, *Heart Songs* (London, 1994).

identified and destroyed – but the inherent contradictions in the relations between temperance and pleasure, restraint and gratification have been deferred rather than resolved.⁹⁰

Greenblatt zeigt deutlich, dass das Andere, das die eigene Kultur bedroht, von außerhalb kommt. Es ist eine Inversion der eigenen Welt, und es untergräbt die Autorität der Institutionen, die die eigene Kultur bestimmen. Die räumliche Opposition aus Zuhause und Fremde ist vor diesem Hintergrund ein Mächtekampf der Kulturen und Lebensweisen. Je zentraler die Perspektive der literarischen Personen auf ein Zuhause hin gerichtet ist, desto größer ist auch die Autorität der Institutionen, die mit diesem Raumzentrum verbunden werden. Und desto größer ist die Gefahr, dass das Fremde die Weltordnung des Zuhause untergräbt. Mike Crang nennt diese Abgrenzung der eigenen Welt gegen das Fremde den Prozess des *othering*. Dieses *othering* hängt eng mit der Wahrnehmung von Orten zusammen:

[I] attempt to see how the popular dissemination of imperialist ideas shaped understandings of cultures and what legacy this has left for cultural geography. This is not to claim a primacy for ideas in motivating imperialism but to look at the mutual entanglement of the imperial and geographical imaginations and projects. [I take] the term “geography” at face value, in its etymological roots of “writing the world”, that is, inscribing meanings in the globe.⁹¹

Crang behauptet also, dass Orte nicht nur in der Literatur als Ausdruck einer über sie selbst hinausweisenden Weltsicht gedeutet werden können, sondern dass Orte immer in ihrer kulturellen Aussage gelesen werden können. Dabei ist die zentralistische Perspektive, die von einem einzigen Zuhause ausgeht, nicht selten mit einer imperialistischen Weltauffassung verbunden, in der die Fremde mit eigenen Bedeutungen beschrieben und der Versuch gestartet wird, sie dem Zuhause gleich zu machen.

1.3.4 Räumliche Aspekte der Kultur

Im philosophischen Sinne ist das Subjekt mit dem Ort verbunden, es situiert sich in der Welt und versucht daraus Sinn zu stiften. Auch für die menschliche Kultur sind Orte zentral. Kultur ist immer an einem konkreten Ort angesiedelt und kann nicht als enträumlichte und abstrakte Idee konzipiert werden. Am Anfang jeder Kultur ist ein Ort. Das gilt auch für die Semantik des Wortes selbst. Kultur stammt von dem lateinischen

⁹⁰ Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, 5. Aufl. (Chicago, 1989), 177f.

⁹¹ Mike Crang, *Cultural Geography* (London u. New York, 1998), 59.

Wort *colere*, das soviel bedeutet wie die Erde bewohnen, bestellen, verehren und für sie Sorge tragen. Eine Kultur zu haben bedeutet daher zunächst, an einem Ort situiert zu sein, für den man Sorge trägt. Man richtet sich den Ort ein als Zuhause. Solch eine aktive Manipulation der Erde steht am Anfang jeder Kultur, die meist damit beginnt, dass Wald gerodet und die Erde bestellt wird.

Eine solche Einrichtung des räumlichen Umfeldes findet sich beispielsweise in Susanna Moodies *Roughing It in the Bush* (1852) und *Life in the Clearings* (1853). Beide Bücher verweisen auf die zentrale Transformation des Ortes beim Entstehen einer Kultur. Der Wald wird in Lichtung verwandelt, und diese Lichtung wird anschließend bebaut. Moodies Texte markieren somit den Beginn der westlichen Kultur in Kanada, und sie zeugen von den Anstrengungen der Siedler, aus dem scheinbar unbesetzten und kulturlosen Gebiet ein Zuhause zu machen. Dieses Zuhause macht ein Bewohnen des zuvor wilden Gebiets möglich: es beherbergt und ernährt die Siedlerfamilien. Und es basiert auf einem System verschiedener Zeichen, die ausgelegt werden. Aleida Assmann fasst das zeichenhafte Wesen der Kultur und seine Bewertung in der westlichen Philosophie zusammen:

Wenn in den letzten Jahrzehnten tatsächlich eine Neuorientierung in den Kulturwissenschaften stattgefunden hat, dann ist sie gerade in einer neuen Bewertung des Bedeutungsaspektes der Kultur zu suchen. Im Zentrum dieser Wissenschaften steht deshalb der Bedeutungen erzeugende Mensch, der *homo significans* [...], und mit ihm die Kultur als Ensemble von Kodes und Medien, Objekten und Institutionen, durch welche Bedeutungen erzeugt und eliminiert, bewahrt und verändert, durchgesetzt und aufgezwungen, erinnert und vergessen werden.⁹²

Eine Kultur besteht aus Zeichen, weil der Mensch, der die Kultur schafft, ein *homo significans* ist, ein Zeichenerzeuger. Da eine Kultur also aus Kodes zusammengesetzt ist, hinterlässt sie Spuren, die gelesen werden können. Eine Kultur überschreibt den Boden, der zuvor als weißes Blatt Papier wahrgenommen wurde, mit den eigenen sinnstiftenden Elementen. In Nordamerika werden in Wirklichkeit die kulturellen Zeichen der indigenen Bevölkerung mit denen der westlichen Siedler überschrieben. Wesentlich ist dabei, dass das Einrichten des Ortes, wie der Akt des Schreibens eine Produktion von lesbaren Zeichen ist. Deshalb beziehen heutige Autoren wie Margaret Atwood sich zu-

⁹² Assmann, „Kultur als Lebenswelt und Monument“, 17. Mit dem Begriff *homo significans* bezieht Assmann sich auf die Definition von Roland Barthes in seinem Aufsatz „Die strukturalistische Tätigkeit“, in: Günther Schiwy (Hg.), *Der französische Strukturalismus* (Reinbek, 1969), 157. Zu der Semiotisierung von Kultur siehe auch Roland Posner, „Kultur als Zeichensystem. Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe“, in: Assmann, *Kultur*, 37-74.

rück auf Autoren wie Moodie, um heute Sinn aus dem eigenen Umfeld zu schöpfen. Die ersten Zeichen der bestehenden Kultur werden nochmals gelesen und für die Gegenwart neu ausgelegt. Atwood schreibt in dem Gedicht „Paths and Thingscape“, der Teil des Zyklus *The Journals of Susanna Moodie* ist:

Those who went ahead
of us in the forest
bent the early trees
so that they grew to signals.⁹³

Der ungerodete Wald wird also manipuliert und zu einem System von lesbaren Zeichen gemacht. Diese lesbaren Zeichen unterscheiden die Kultur von der unintelligiblen Natur. Genauso wie das Schaffen von Zeichen, so gehört auch das Lesen von Zeichen zur Kultur. Atwood schreibt weiter:

And there are some who have dreams
of birds flying in the shapes
of letters; the sky's
codes;

Die wilde Natur ist ein Ort, der als Zeichensystem gelesen werden kann, so wie es die lyrische Stimme Moodies in Atwoods Gedicht beschreibt.

Auch in Neuengland gibt es eine solche Rückbesinnung auf die Anfänge der Siedlerkultur und das Lesen der Natur als Zeichensystem: „Nothing was more common in those days than to interpret all meteoric appearances, and other natural phenomena that occurred with less regularity than the rise and set of sun and moon, as so many revelations from a supernatural source.“⁹⁴

Diese Zeichenhaftigkeit haben Kultur und Literatur gemein. Der Leser eines Buches nimmt die Zeichenhaftigkeit des Textes wahr, ebenso wie die Menschen einer Kultur automatisch deren Symbole und Zeichen lesen. Die ersten Puritaner Neuenglands lasen die Natur wie ein Buch, um auf diesen Zeichen die Legitimation für die Gründung ihrer Kultur aufzubauen. Crang assoziiert Literatur daher mit kultureller Geographie: „Geography and literature are both writings about places and spaces. They are both processes of *signification*, that is, processes of making places meaningful in a social medium.“⁹⁵

⁹³ Margaret Atwood, *The Journals of Susanna Moodie*, zitiert aus Atwood, *Selected poems*, 67.

⁹⁴ Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter: an annotated text* hg.v. Sculley Bradley u.a. (New York, 1961 [1850]), 112, im weiteren zitiert gemäß Siglenverzeichnis.

⁹⁵ Crang, 44.

Auch heute interagieren die Bedeutungen, mit denen Texte belegt werden, mit denen der wirklichen Welt.

The literary meaning of the experience of place and the literary experience of that meaning of place are both part of an active process of cultural creation and destruction. They do not start or stop with an author. They do not reside in the text. They are not contained in the production and distribution of the work. They do not begin or end with the pattern and nature of the readership. They are a function of all these things and more. They are all moments in a cumulatively historical spiral of signification.⁹⁶

Die Interaktion zwischen Text und Lebenswelt ist komplex und vielschichtig. Die geographischen Kenntnisse eines realen Umfeldes beeinflussen die Lesart von Texten, die dort ihre Fiktion ansiedeln. Autor und Leser gehen von bekannten Orten aus, und beide haben ihre eigene Repräsentation des spezifischen Ortes vor Augen. Beide Erfahrungsfelder konvergieren im Text. Durch die individuellen Wahrnehmungen, die er repräsentiert wird der Text zu einer neuen Erfahrungsquelle für den Leser. Gleichzeitig können auch reale Orte durch ihre literarische Verarbeitung beeinflusst werden.⁹⁷ Henry David Thoreaus Buch *Walden* (1854) ist ein Beispiel dafür, was Literatur für einen realen Ort bedeuten kann.⁹⁸ Thoreaus literarische Beschreibung des Walden Pond, des Sees in Neuengland, an dessen Ufer der Autor einst in seiner Hütte lebte, wurde zu einem so populären Modell des Naturerlebnisses in Neuengland, dass der reale See ein Mekka für Besucher Neuenglands und der gesamten Vereinigten Staaten wurde. Paradoxiertweise dokumentiert dieser Ort nun den Wechsel in der Beziehung zwischen den Menschen und ihrer Natur. Während der See lange als Refugium für den einsamen Transzendentalisten galt, wurde er mittlerweile zu einer Touristenattraktion für Globetrotter — und hat dennoch einen Teil seiner evokativen Kraft bewahrt.

1.3.5 Verortung in der Vergangenheit

Ein Zuhause kann nicht nur im Raum, sondern auch in der Zeit existieren. Der Mensch kann sich in der Vergangenheit ebenso einrichten, wie er dies in den eigenen vier Wänden tun kann. Das Gedächtnis selbst ist eng verbunden mit dem Konzept von realen Orten. Bereits in der Antike entwickelte Cicero in seinem *De Oratore* die Mnemotech-

⁹⁶ Nigel Thrift, „Literature, the Production of Culture and the Politics of Place“, *Antipode* 12 (1981), 12.

⁹⁷ Zur Unterscheidung von „physisch begehbaren“ realen Räumen und „metaphorischen“ imaginären siehe Elisabeth Bronfen, *Der literarische Raum* (Tübingen, 1986), *passim*.

⁹⁸ Henry David Thoreau, *Walden: an annotated edition*, hg. v. Walter Harding (Boston u. New York, 1995 [1854]).

nik, gemäß derer das menschliche Gedächtnis von den Bildern existierender Orte stimuliert wird. Anhand dieser realen Orte strukturiert sich das Gedächtnis. Cicero beschreibt diesen Vorgang anhand der Geschichte des Simonides, eines Sängers, der für seine Lobeshymne auf den reichen Gastgeber nur die Hälfte des vereinbarten Lohns erhalten soll. Kurz nach der Verhandlung wird Simonides aus dem Saal gerufen, und die Götter lassen die Decke des gesamten Saales einstürzen. Der Gastgeber und alle Gäste werden unter den Trümmern verschüttet. Als nun die Angehörigen die Leichen bestatten wollen, kann allein Simonides sie identifizieren:

Als die Verwandten sie bestatten wollten und die Opfer auf keine Weise voneinander unterscheiden konnten, soll Simonides aufgrund der Tatsache, dass er sich daran erinnern konnte, an welcher Stelle der betreffende jeweils gelegen hatte, Hinweise für die Bestattung jedes einzelnen gegeben haben. Durch diesen Vorfall aufmerksam geworden, soll er damals herausgefunden haben, dass es vor allem die Anordnung sei, die zur Erhellung der Erinnerung beitrage. Wer diese Seite seines Geistes zu trainieren suche, müsse deshalb bestimmte Plätze wählen, sich die Dinge, die er im Gedächtnis zu behalten wünsche, in seiner Phantasie vorstellen und sie auf die bewussten Plätze setzen. So werde die Reihenfolge dieser Plätze die Anordnung des Stoffs bewahren, das Bild der Dinge aber die Dinge selbst bezeichnen, und wir könnten die Plätze an Stelle der Wachstafel, die Bilder statt der Buchstaben benützen.⁹⁹

Reale Orte (*loci*) werden durch die Mnemotechnik zu abrufbaren Orten und Bildern in der Vorstellung (*simulacra*), die in der Vergangenheit Orientierung bieten. Diese Orientierung resultiert auf einer mentalen Übertragung synchroner und räumlicher Ordnung auf diachrone und nicht mehr greifbare Zeiträume. Durch die Erfahrung realer Orte kann der Mensch also sein Gedächtnis stimulieren und die Vergangenheit fixieren, auch ohne Hilfsmittel wie die (recht vergängliche) Wachstafel.

Interessant an dieser Geschichte sind vornehmlich zwei Prozesse: die Verknüpfung von Ort und menschlichem Gedächtnis ist ein Hinweis darauf, dass der Mensch zur geistigen Orientierung reale Orte benötigt. Darüber hinaus hängt die menschliche Identität direkt mit der Positionierung zusammen. Die Leichen in Ciceros Erzählung sind lediglich anhand ihrer Verortung einem Namen zuzuschreiben, und die Bestimmung ihrer Identität hängt hier direkt von ihrer Position im Raum ab. Der Mensch kann ohne

⁹⁹ „Quos cum humare vellent sui neque possent obtritos internoscere ullo modo, Simonides dicitur ex eo, quod meminisset quo eorum loco quisque cubuisset, demonstrator unius cuiusque sepeliendi fuisse; hac tum re admonitus invenisse fertur ordinem esse maxime, qui memoriae lumen adferret. Itaque eis, qui hanc partem ingeni exercerent, locos esse capiendos et ea, quae memoria tenere vellent, effingenda animo atque in eis locis conlocanda; sic fore, ut ordinem rerum locorum ordo conservaret, res autem ipsas rerum effigies notaret atque ut locis pro cera, simulacris pro litteris uteremur.“ Marcus Tullius Cicero, *De Oratore: Über den Redner*, hg. und übers. v. Harald Merklin, 2. Aufl. (Stuttgart, 1976), 432f.

den konkreten Ort, an dem er sich situiert, also weder geistig orientiert sein, noch eine Identität besitzen. Und gerade auch körperlich ist der Mensch nicht in enträumlichtem Zustand denkbar: „Diese körperlichen Gestalten brauchen aber wie alles, was der Anschauung unterliegt, einen Platz; denn etwas Körperliches kann man sich nicht ohne seinen Ort vorstellen.“¹⁰⁰ Die gesamte menschliche Wahrnehmung und das Denken sind also laut Cicero räumlich strukturiert, und seine räumliche Positionierung gibt dem Menschen erst seine Unverwechselbarkeit. Natürlich spricht Cicero nicht von einer menschlichen Identität wie wir sie heute nach Descartes konzipieren. Aber der Mensch, und das, was ihn ausmacht, ist nach antikem Muster eng mit Orten verbunden.

Die gesamte Mnemotechnik Ciceros ist ein Teil seiner Regeln der Rhetorik. Diese entwickelt Cicero, damit Redner die Taten der Vorfahren verbreiten und im gesellschaftlichen Gedächtnis verankern können. Wiederum geht es um eine Verortung, diesmal in Verbindung mit der Vergangenheit. Indem die Vorfahren durch die Rhetorik und die Gedächtniskunst lebendig gehalten werden, kann es eine intakte Ahnenkette geben. Die Lebendigen sind mit den Toten unlösbar verbunden in einer historischen Kontinuität, die ungebrochen ist.

Die Ahnengeschichte wiederum ist unlösbar mit dem Ort verbunden, an dem die Toten und die Lebendigen gleichermaßen anzusiedeln sind. Aleida Assmann nennt solche Orte *Generationenorte*, weil sie eine „feste und langfristige Verbindung mit Familiengeschichten“ garantieren.¹⁰¹ Generationenorte sind unvereinbar mit der Mobilität der Moderne, die mit der freien Auswahl einer Lebensumgebung verbunden ist. Sie sind zugleich symbolisch und unverrückbare Heimat der gesamten Ahnenkette. Assmann identifiziert diese Orte mit dem Gedächtnis, mit dem lebendigen Gedenken an die Toten. Der französische Historiker Pierre Nora nennt dieses kontinuierliche Gedächtnis einer Kultur, das mit ganz bestimmten Orten verhaftet ist, *milieux de mémoire*.¹⁰² Mit der Moderne kommt der Bruch einer bis dahin unabgerissenen Verbindung zu den Ahnen durch den Generationenort. Es entstehen Gedächtnislücken, und die Bedeutung der Ruinenlandschaften kommt auf. Ruinen verweisen auf abgebrochene Lebenszusammenhänge, sie verweisen auf eine verloren gegangene Vergangenheit. Wer diese wieder

¹⁰⁰ „His autem formis atque corporibus, sicut omnibus, quae sub aspectum veniunt, sede opus est, etenim corpus intellegi sine loco non potest.“ Ebda, 434f.

¹⁰¹ Assmann, *Erinnerungsräume*, 301.

¹⁰² Nora, Pierre, *Les Lieux de Mémoire* (Paris: Gallimard, 1984), xvii.

herstellen möchte, muss die Vergangenheit in einem subjektiven Akt der Vorstellung wieder rekonstruieren. Assmann schreibt:

Erinnerungsorte sind zersprengte Fragmente eines verlorenen oder zerstörten Lebenszusammenhangs. Denn mit der Aufgabe und Zerstörung eines Ortes ist eine Geschichte noch nicht vorbei; erhält materielle Relikte fest, die zu Elementen von Erzählungen und damit wiederum zu Bezugspunkten eines neuen kulturellen Gedächtnisses werden. Diese Orte sind allerdings erklärungsbedürftig; ihre Bedeutung muß zusätzlich durch sprachliche Überlieferungen gesichert werden.¹⁰³

Da die Erinnerungsorte erklärungsbedürftig sind, müssen sich Imagination und Recherche mit der Erinnerung verknüpfen. Diese imaginäre Kraft umgibt die Ruinenlandschaften atmosphärisch. Besondere Bedeutung erfuhr diese Erinnerung in der Romantik, aber auch heute verweisen konkrete Orte mehr auf das Vergessen vergangenen Lebens als auf deren Erhalt. Auch die Techniken zur Erhaltung des Gedächtnisses verkürzen sich immer mehr. Wie Aleida Assmann feststellt, verkürzt sich die Halbwertszeit von Informationsträgern in unserer Zeit dramatisch.¹⁰⁴ Die schnelle Verfallszeit der Gedächtnisträger wird deshalb zum Problem, weil diese Träger die eigenen Örter des Gedächtnisses nach Cicero ersetzt haben. Das kulturelle Vergessen ist also ein wesentlicher Teil unserer Kultur. Nora nennt Denkmalstätten *lieux de mémoire*, denn sie sind Orte, die zur Erinnerung aufrufen, eben weil sie auf das Vergessen verweisen. Diese *lieux de mémoire* lösen die Generationenorte, also die *milieux de mémoire*, ab: „Le sentiment de la continuité devient résiduel à des lieux. Il y a des lieux de mémoire parce qu'il n'y a plus de milieux de mémoire.“¹⁰⁵

Mit dem Zuwachs an Mobilität sind die Verbindungen zwischen Traditionen und Orten instabil geworden. Obwohl dieses Modell der erdverbundenen Traditionen immer noch existiert, insbesondere in indigener Literatur, war das Raumkonzept in Nordamerika von Beginn an eines, das von menschlicher Mobilität ausging und der Verschiebbarkeit von Grenzen und Verhandelbarkeit von Orten. Sobald die Orte wählbar werden, und die Menschen ein- und ausziehen können, werden die kulturellen Bedeutungen älterer Kulturen an diesem Ort überschrieben.

¹⁰³ Assmann, *Erinnerungsräume*, 309.

¹⁰⁴ Vgl. hierzu Assmann, *Erinnerungsräume*, 213-217 und 348-58.

¹⁰⁵ „Das Gefühl einer Kontinuität bleibt an den Orten zurück. Es gibt „*lieux de mémoire*“ (Orte der Erinnerung), weil es keine „*milieux de mémoire*“ (Orte der lebendigen Gedächtnishaltung) mehr gibt. Nora, xvii, meine Übersetzung.

Daher werden Regionen zu Schauplätzen verschiedener Reinskriptionen von Gedächtnis, Assmann spricht gar von „Neu-Beschriftungen des Bodens.“¹⁰⁶ Diesen Zusammenhang zwischen Ort und Erinnerung stellt auch Casey fest: “Place is the generatrix for the collection, as well as the recollection, of all that occurs in the lives of sentient beings, and even the trajectories of inanimate things”. Daher können verschiedene gesellschaftliche Gruppen bestimmte Regionen nun für ihre jeweiligen Traditionen und Erinnerungen beanspruchen. Dies bedeutet auch, dass Regionen die Kontinuität der an sie geknüpften Erinnerungen nicht mehr gewährleisten können: sie müssen aktiv am Leben gehalten werden. Und eine der effektivsten Möglichkeiten heutzutage, das kulturelle Gedächtnis einer Region am Leben zu halten, ist die regionale Literatur. Der kanadische Autor Robertson Davies stellt in seinem Buch *Murder and Walking Spirits*, das in den Kapiteln drei und vier ausführlicher besprochen wird einen Menschen vor, der sich nicht an seine Ahnen erinnern kann. Mit diesem Verlust an Erinnerung geht ein Verlust an räumlicher Verortung einher. Diese geht bei Davies so weit, dass der Protagonist zum entkörperlichten Geist wird, der erst in der kulturellen Erinnerung seine Erlösung finden kann. Auch hier wiederum sind Erinnerung und realer Ort eng miteinander verbunden.

In den letzten Jahren hat eine Rückbesinnung der Literaten auf die Vergangenheit stattgefunden. Sie soll dabei helfen, aus dem geographischen Umfeld, oder der *home region* Sinn zu schöpfen. Bei einigen Autoren werden die verschiedenen kulturellen Neubeschriftungen kritisch beleuchtet, wie bei Bharati Mukherjee, die koloniale Semantisierungen der Orte untersucht. Andere, wie z.B. John Irving, suchen eine regionale Identität, wie Edward L. Ayers und Peter S. Onuf sie in der Einführung zu ihrem Buch *All Over the Map: Rethinking American Regions* beschreiben:

Thinking ourselves across space, we think ourselves backward in time, imaginatively returning to particular places in an idealized past. [...] This dialectic of space and time, mobility and nostalgia, has shaped our understanding of the role of regions in American history.¹⁰⁷

Die Suche nach einer aktuellen regionalen Identität wie Irving sie sehr deutlich betreibt, ist daher stark mit Nostalgiegefühlen für die Vergangenheit verbunden. Diese rückwärtsgerichtete Identitätssuche entspricht dem zeitlichen *zu Hause-Sein*, das oben be-

¹⁰⁶ Assmann, *Erinnerungsräume*, 304.

¹⁰⁷ Ayers, Edward, L. u.a. (Hgg.), *All Over the Map: Rethinking American Regions* (Baltimore u. London, 1996), 1.

reits beschrieben wurde. Gerade weil die Orte der Gegenwart oft nur wenig sinnstiftend, weil sie von Gewalt und Orientierungslosigkeit gezeichnet sind, wird ein Zuhause in der Vergangenheit gesucht. Gleichzeitig werden Traditionen erfunden oder wieder bewusst ausgelebt, um die Gegenwart mit der Vergangenheit zu verbinden. So finden die Protagonisten Irvings immer wieder Rückzugsmöglichkeiten in den ländlichen Gebieten Neuenglands, in einem Umfeld, das den nostalgischen Rückblick erleichtert. Zentrale regionaltypische Motive tauchen auf, z.B. die Äpfel in *Cider House Rules*, die (neben anderen Bedeutungsebenen) sogleich an neuenglische Küche erinnern, an Großmutter's neuenglische Küche, z.B. *cider*, *apple pie*, *apple jam* etc. Diese Motive, und der Einrichtungsstil der Wohnungen, z.B. die *country*-Küche der Familie Berry in *Hotel New Hampshire*, erwecken eine beschönigende Erinnerung an vergangene Zeiten und ländlich regionale Identitäten. Ayers schreibt über diese rückblickend nostalgische Ansicht von Regionalismus:

One assumption is that regional identity is at heart an inheritance from the past, a moral and intellectual „heritage“ that, if it is to endure, must be preserved from the ravages of modern life. To many people, it appears that there was a time in the past when each region was most fully itself: the Old South, the Old West, pristine New England.¹⁰⁸

Ganz offensichtlich ist dies nur eine Möglichkeit, sich mit regionaler Identität auseinander zu setzen. Natürlich gibt es auch Autoren und Leser, die Region heute als Chance zur Gemeinschaft jenseits ethnischer Grenzen begreifen, und in ihrer räumliche Einzigartigkeit mit moderner Beweglichkeit verbinden. Die Versuchung jedoch, die Vergangenheit als imaginativen Rückzugsort zu nutzen, ist groß. Sie entspricht einem uralten menschlichen Bedürfnis, sich nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich zu verorten. Der Historiker Eric Hobsbawm spricht von erfundenen Traditionen, „invented traditions“, die eben diese Funktion ausüben:

„Invented tradition“ is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they normally attempt to establish continuity with a suitable historical past. [...] In short, they are responses to novel situations, or which take the form of reference to old situations, or which establish their own past by quasi-obligatory repetition. It is the contrast between the constant change and innovation of the modern world and the attempt to structure at least some parts of social life

¹⁰⁸ Ayers, 3.

within it as unchanging and invariant, that makes the “invention of tradition” so interesting for historians of the past two centuries.¹⁰⁹

Für die Verortung in dem *Zuhause der Vergangenheit* ist besonders wichtig, dass eine ganz bestimmte Vergangenheit gewählt wird. Eine Vergangenheit, die die Bedürfnisse von heute befriedigt, die also im Sinne Hobsbawms „suitable“ ist. Diese Vergangenheit ist oft ländlich, und sie ist geschönt, um den nostalgischen Rückblick zu erlauben. Auch in der Wiederholung liegt die Gewohnheit des häuslichen Alltags, die Ordnung, das sich Zurechtfinden, in Handlungsabläufen, die scheinbar schon immer so waren. Traditionen, die in der Repetition bestimmte kulturelle Symbole am Leben erhalten oder wieder aufleben lassen, können daher eine ähnliche Orientierung bieten. Die Tatsache, dass diese Traditionen jedoch erfunden sind, deutet auf den Bruch zur Vergangenheit hin. Wo keine Kontinuität besteht, muss sie erst erfunden werden. Wo keine Orientierung an realen Traditionen mehr möglich ist, muss ein Zuhause in einer idyllisierten und imaginierten Vergangenheit gefunden werden.

¹⁰⁹ Eric Hobsbawm und Terence Ranger (Hgg.), *The Invention of Tradition*, 2. Aufl. (Cambridge, 1993), 1f.

2. Das Subjekt: Reisen nach Zuhause

In der Literatur sind Räume immer perspektiviert, entweder durch die Sicht des Erzählers oder durch die der fiktionalen Figuren. Die Räume in der Literatur ermöglichen es den Figuren, überhaupt „da“ zu sein, und zu handeln. Deshalb hängt die Wahrnehmung des räumlichen Umfeldes eng mit dem Wesen und der Subjektivität der Protagonisten zusammen.

Wenn der literarische Raum deutlich aufgespalten ist in eine Raumdichotomie aus Zuhause und Fremde, so folgt der Roman meist einem Lotmanschen Raummodell. Die Charaktere werden durch den Autor in eine (auf ein Zuhause hin) zentrierte Welt gesetzt, die umgeben ist von der Fremde. Das literarische Universum ist hier klar strukturiert, und oft mit moralischen Attributen versehen. Die Figur, die *zu Hause* lebt, also im Raumzentrum, lebt in Ordnung und Sicherheit. Dennoch ist auch diese Sicherheit im lateinischen Wort *hostis* bereits aufgelöst, denn es bedeutet zugleich Hausherr und Feind. Draußen ist das Gefährliche angesiedelt, das Andere, das die eigene Lebensform ins Wanken bringt, und die Figur vor ungeahnte Herausforderungen stellt. Die Rückkehr der Figuren nach Hause bringt sie auch zurück in ihre Ordnung und bestätigt die moralische Autorität der Lebensform, die die Kultur des Zentrums bestimmt. Dieser Raumbezug bedeutet für die Figuren also eine klare Hierarchisierung der Autoritäten, unter die sich die Figuren unterordnen.

Der Beginn der geistesgeschichtlichen und künstlerischen Moderne und im Anschluss daran der Postmoderne, haben dieses klare Universum aufgespalten in Multiversen. Der moderne, und erst recht der postmoderne Raum wird als dezentriert wahrgenommen. Er fächert sich kaleidoskopisch auf und bietet sich als durch Perspektivenwechsel, die Mobilität des Betrachters und dessen teils verzerrter Wahrnehmung vielfältig, fragmentiert und auf verschiedene Bezugspunkte hin orientiert wahr. So, wie es beispielsweise in der Malerei des Kubismus kein klares Vorne und Hinten mehr gibt, so verliert sich auch die Zentralperspektive in der Literatur. Das bedeutet für die Figuren, dass sie sich nicht in klar vorgegebene Strukturen einreihen, sondern sich in verzerrten Räumen zurechtfinden müssen, und als Orientierung nichts als ihre eigene, oft lückenhafte Wahrnehmung haben. Mehrere Figuren haben daher ganz unterschiedliche Raumwahrnehmungen, die eine Bezugseinheit negieren. Das bedeutet aber auch, dass sich ihre Subjektivität nicht unterordnet, sondern selbst zentrales Anliegen wird.

John Irving und Margaret Atwood thematisieren Raum auf recht unterschiedliche Weise. Dabei fällt auf, dass in Irvings Romanen, trotz ihres zeitgeschichtlichen Bezuges, immer wieder das Lotmansche Raumschema sichtbar wird. Was bedeutet es also, wenn ein Autor im ausgehenden 20. Jahrhundert auf stark schematisierte Raumdarstellungen zurückgreift? Bei Atwood hingegen sind die Räume nicht zentralisiert und es stellt sich die Frage, ob eindeutige Raumbezüge überhaupt noch möglich sind. Im Folgenden wird das Verhältnis zwischen den Protagonisten und den fiktionalen Räumen in John Irvings *The Cider House Rules* und Margaret Atwoods *Cat's Eye* untersucht. Dabei wird gezeigt, welche Raumkonzepte in den Werken vorgestellt werden, und wie sich die Werke in der aktuellen Diskussion um Räume situieren. Vor allem geht es um die Frage, was alte Raummodelle im heutigen Kontext der Globalisierung leisten können, und inwiefern neue Raumstrukturen vorgestellt werden. Damit verbunden ist die Frage, ob es in der heutigen Literatur überhaupt noch ein Zuhause geben kann, und was dieses für die Figuren leisten soll. Ich folge den Protagonisten der Romane auf ihrer handlungsstiftenden Reise durch die fiktionalen Räume. Ihre Grenzüberschreitungen und Verortungen können dabei Aufschluss geben über ihre Weltsicht und die räumlichen Anforderungen an menschliche Identität heute.

2.1 Raumzentrum und Gegenraum: John Irvings *The Cider House Rules*

John Irvings *The Cider House Rules* ist ein Roman über einen jungen Mann, der das Waisenhaus seiner Kindheit im Inneren Maines verlässt, um an der Küste sein Glück zu suchen. Irving erzählt damit vom *coming of age* eines jungen und mutigen Menschen, der seinen Platz im Leben sucht. Im anthropologischen Sinne ist es daher nur natürlich, dass die Welt des Waisenhauses für den Heranwachsenden zu klein wird:

At a basic (reflex) level, the [...] life-path of a human being moves naturally from „home“ to „world,“ from „hearth“ to „cosmos.“ We grow into a larger world. Not to do so is to lead a stunted life. In all human cultures, one's stages of maturation are celebrated, because at each stage one enters a larger sphere of activity and responsibility.¹¹⁰

Mit diesem Übergang des jungen Homer Wells von einem Raumbereich in einen anderen hängt jedoch auch ein Wechsel der Weltanschauungen im Sinne Lotmans zusammen. Sowohl der Ort des Waisenhauses als auch die anderen im Roman vorgestellten

¹¹⁰ Tuan, 2.

Orte, namentlich Homers Aufenthaltsort an der Küste, korrespondieren mit zahlreichen gesellschaftlichen Zusammenhängen, die Homer auf unterschiedliche Weise prägen.

Der Roman wird von einer auktorialen Erzählerinstanz erzählt, die immer wieder die Weltsicht einiger Protagonisten annimmt, um sich gelegentlich wieder davon zu distanzieren und die jeweilige Perspektive in die zentrale Weltsicht des Erzählers einzuordnen. Neben Homer Wells' Sicht führt der Erzähler vor allem in die Perspektive Dr. Wilbur Larchs ein, der eine Vaterfigur für Homer darstellt. Daher dominiert im ersten Teil des Buches die Sicht des Mentors, der, ebenso wie der auktoriale Erzähler, die absolute moralische Autorität für sich beansprucht. Die Literaturwissenschaftlerin Julie Ann Steiff schreibt 1998 über das Werk Irvings:

mentoring relationships are shaped by perceived threats to the mentor's work and values, and are enlisted in the (re)claiming of authority, artistic and otherwise. [...] Because mentoring by definition involves hierarchical relationships and a process of education, it offers a readily identifiable, highly charged site on which key issues of authority are played out.¹¹¹

In dem Maße, in dem Larch also als Mentor für den heranwachsenden Homer Wells fungiert, ist der auktoriale Erzähler Mentor des Lesers, indem er versucht, ihm die Welt zu erklären. Ein wesentlicher Teil dieser Instruktion des Lesers basiert auf dem Wegfall multipler (und sich teils widersprechender) Raumperspektiven, die in der Literatur des 20. Jahrhunderts bereits selbstverständlich geworden ist. Der Autor bzw. auktoriale Erzähler kann die Figuren rechtfertigen oder bloßstellen. Seine absolute Autorität kann er jedoch nur durch das zentralisierte Raummodell halten: es gibt eine zentrale Welt, in der eine bestimmte Ordnung herrscht. Die Welt außerhalb wird als verkehrt wahrgenommen und gefährdet die Regeln des zentralen Zuhause. Erst die Rückkehr des Protagonisten kann die ursprüngliche Ordnung wieder herstellen. Dies ist das Raummodell der Vormoderne, das beispielsweise der *Odyssee* zugrunde liegt, auf die durch die Namensgebung des Protagonisten direkt Bezug genommen wird. Homer Wells verweist auf den blinden Sänger, dessen Epos ebenfalls eine lange Reise zeichnet, auf der der mühsame Weg zurück zu dem verlorenen Zuhause geschildert wird.

In *The Cider House Rules* werden, nach dem Lotmanschen Schema und dem Raummodell der Vormoderne, im wesentlichen zwei weltbezügliche und auch moralische Bereiche vorgestellt. Der erste ist der Mikrokosmos St. Cloud's, wo das Waisenhaus steht. Dieser Ort dominiert ungefähr die erste Hälfte des Romans. In ihm dominiert

¹¹¹ Steiff, *In Pursuit of Authority in an Uncongenial Age*.

die Perspektive Dr. Larchs. Der zweite ist Ocean View Orchard, eine Apfelfarm nahe der Küste Maines, und in ihm spielt der überwiegende Teil der zweiten Hälfte der Handlung. Dementsprechend wird dieser Teil überwiegend aus der Sicht Homers erzählt.

St. Cloud's ist ein verlassener Holzfällerort im Landesinneren Maines, in dem ein Waisenhaus steht. Für Dr. Wilbur Larch, den Leiter und einzigen Arzt des Waisenhauses, und gleichzeitig Chronist des Ortes, ist St. Cloud's der Nabel der Welt. In jedem seiner Tagebucheinträge etabliert er aufs neue, wo sein *Hier* sich befindet. Larchs Leben, seine Aufopferung für werdende Mütter und die Kinder des Waisenhauses dominieren ungefähr die erste Hälfte des Romans. Daher ist das *Hier* aus der Sicht Larchs gleichzeitig das Raumzentrum für den Leser, während dieser in den Text eingeführt wird. Larchs Tagebucheinträge zeigen weiterhin, dass Larch sein *Hier* einem *Dort* diametral gegenüberstellt. Die Fremde, der St. Cloud's gegenübersteht, ist nichts weniger als der Rest der Welt:

In his journal -- his whatnot diary, his daily record of the business of the orphanage -- Dr. Wilbur Larch wrote of the fall. Each of Dr. Larch's entries began, „Here in St. Cloud's...“ -- except for those entries that began, „In other parts of the world...“ Of the fall, Dr. Larch wrote: „In other parts of the world, fall is for the harvest; one gathers the fruits of spring and summer's labors. These fruits provide for the long slumber and the season of ungerowing that is called winter. But here in St. Cloud's, the fall is only five minutes long.“ (CHR, 4)

Larch beginnt jeden Tagebucheintrag mit einer Ortsangabe, nicht etwa einer Zeitangabe. Dieses Vorgehen ist sehr unüblich, vor allem angesichts der Tatsache, dass Larch sich von St. Cloud's nie fortbewegt. Sein Aufenthaltsort bleibt seit seiner Ankunft in St. Cloud's immer gleich. Dennoch scheint es ihm wichtig, die folgenden Reflektionen immer einem der beiden für ihn existierenden Orte zuzuordnen: dem Mikrokosmos St. Cloud's oder dem Rest der Welt.

Die räumliche Gegenüberstellung geht mit einer inhaltlichen einher. Die Weltordnung, die im Rest der Welt herrscht, ist in St. Cloud's umgekehrt: Während die Welt von einem regelmäßigen und ausgeglichenem Rhythmus der Jahreszeiten bestimmt ist, laufen die Uhren im Alltag des Waisenhauses anders. Dieses Schema zieht sich durch den Roman hindurch. Die Welt außerhalb St. Cloud's ist in grundlegendem Maße anders als die Welt St. Cloud's. Die unermüdliche Wiederholung des Standortes St. Cloud's ist für Larch so bedeutsam, weil St. Cloud's ein Gegenmodell zur Welt ist, ein

Ort, an dem die üblichen Ordnungen und Regeln außer Kraft gesetzt sind. Wie zu zeigen ist, gilt dies nicht nur für die Regeln der Jahreszeiten und somit der Natur, sondern ganz besonders auch für die der menschlichen Gesellschaften, die ich an diesen Orten aufhalten. Das obige Textbeispiel macht außerdem deutlich, dass St. Cloud's nicht etwa ein paradiesischer Mikrokosmos ist, der sich von den Übeln der Welt abgrenzt. Er hat auch nichts mit der magischen Gegenwelt des Märchens zu tun, in dem die natürlichen Regeln außer Kraft gesetzt sind, und das Unmögliche durch die Magie möglich wird. Im Gegenteil: während man in der übrigen Welt die Früchte seiner Arbeit ernten kann, arbeiten die Menschen im Waisenhaus St. Cloud's ganzjährig, jedoch ohne für ihre Mühen mit einer Erntezeit belohnt zu werden. Nicht einmal die natürlichen Jahreszeiten des Arbeitens und Ausruhens können die Menschen St. Cloud's für sich beanspruchen. Das Waisenhaus ist ein Ort der scheinbar unermüdlichen Arbeit und Pflicht, dem ein grundsätzliches konstitutionelles Recht fehlt: der *pursuit of happiness*. Der Genuss, die eigene Arbeit abgeschlossen zu haben und sich nach getaner Arbeit zurückzulehnen.

Die Besonderheit St. Cloud's resultiert also aus seiner Geschichte. Der Ort gehorcht nicht nur anderen Regeln als denen der Natur, sondern er entstand auf „unnatürliche“ Weise, durch die Gewalt an der Natur:

St. Cloud's, Maine -- the town -- had been a logging camp for most of the nineteenth century. [...] The first building was a saw mill. The first settlers were French Canadians -- woodsmen, lumberjacks, sawyers; then came the overland haulers and the river bargemen, then the prostitutes, then the vagrants and the thugs, and (at last) there was a church. [...] When the first woodcutters went to work there, the only impediments to their rape of the forest were the black flies and the mosquitoes; (CHR, 3)

Hier wird deutlich, dass St. Cloud's zunächst ein typischer Ort der nordamerikanischen Besiedlung war. Immigranten aus dem französischen Teil Kanadas, die dem Ort seinen katholischen Präfix verliehen haben, und andere Männer und Frauen, die sich der wilden Natur stellten, zogen dorthin. Die Aufzählung der Menschen, die St. Cloud's besiedelt haben, steigert sich zu immer gewaltvolleren Gestalten über Prostitution bis zu den Landstreichern und Verbrechern und schließt mit dem ironischen Antiklimax der Kirche. Die Tatsache, dass die Kirche das letzte ist, was in St. Cloud's gebaut wird, verdeutlicht, wie gottverlassen der Ort in seinen Ursprüngen ist - und nach dem Abzug des Papierwerks wieder wird, denn die Geistlichen sind unter den ersten, die den Ort wieder verlassen. Der Ort entsteht also nicht nur durch Raubbau an der Natur, sondern er ist auch ein Ort, an dem moralische Prinzipien fehlen. Umso seltsamer mutet das Präfix St.

Cloud's an, das auf einen Heiligen hindeutet, den es an diesem Ort jedoch nie gab. Diese eigentümliche Abwesenheit von Geistlichkeit in St. Cloud's bereitet die Bühne für Dr. Larch, auch St. Larch genannt, der auf unorthodoxe Weise zum Heiligen des Ortes stilisiert wird. Der Raubbau an der Natur ist jedoch noch nicht abgeschlossen:

When the valley surrounding St. Cloud's was cleared and the second growth (scrub pine and random, unmanaged softwoods) sprang up everywhere, like swamp weed, and when there were no more logs to send downriver, from Three Mile Falls to St. Cloud's -- because there were no more trees -- that was when the Ramses Paper Company introduced Maine to the twentieth century by closing down the saw mill and the lumberyard along the river at St. Cloud's and moving camp, downstream.

And what was left behind? The weather, the sawdust, the scarred, bruised bank of the river (where the big log drives, jamming, had gouged out a raw, new shore). (CHR, 5)

Überspitzt könnte man sagen, der Ort St. Cloud's ist ein Abfallprodukt der übrigen Welt. Alle oben zitierten Abschnitte verdeutlichen, welche Gewalt an der Natur verübt wurde.

St. Cloud's ist also ein Produkt der Gewalt, sowohl der Ort, als auch das Waisenhaus, an dem unerwünschte Kinder aufgezogen und unerwünschte Föten abgetrieben werden. Genau dieser Ort der Gewalt, der fehlenden Moral und der zerstörten Natürlichkeit wird jedoch auf unorthodoxe Weise zur Utopie stilisiert. Zunächst erhält der Ort seinen fehlenden Heiligen: „Saint Larch,“ they called him -- and why not?“ (CHR, 6) kommentiert der auktoriale Erzähler. Indem der Erzähler solche moralischen Einschätzungen vornimmt, folgt der Roman auch einer zentralen Weltsicht und verwehrt sich postmoderner Anschauungsvielfalt.

Dementsprechend ist Dr. Larch in dem Roman eine von dem auktorialen Erzähler legitimierte Autorität. Der Heilige von St. Cloud nennt die Schwangerschaftsabbrüche, die bei seinem Kollegium „the devil's work“ genannt werden, nun „the Lord's work“ (CHR, 67). Frauen aus der gesamten Provinz pilgern förmlich nach St. Cloud's, damit Larch Gottes Werk an ihnen verrichten kann. Er schreibt: „Here in St. Cloud's it is high time something was done for the good of someone. What better place for improvement could there be -- for self-improvement, and for the good of all -- than a place where evil has so clearly flourished if not altogether triumphed?“ (CHR, 6). Der Name des Ortes, St. Cloud's, macht diese Dichotomie des Ortes aus Licht und Dunkel, Recht und Unrecht, deutlich. Der zweite Teil des Namens entstand durch das dunstige Klima des Ortes und hieß ursprünglich „clouds“. Der Ort ist auch im übertragenen Sinne überschat-

tet, nämlich von dem Elend der Frauen und von den Schwangerschaftsabbrüchen, die gesellschaftlich abgelehnt werden, und auch von dem Zögling Homer im späteren Verlauf des Romans als unmoralisch angesehen werden.

Die mikrokosmische Welt von St. Cloud's ist sehr überschaubar, und seine Regeln sind klar umrissen, auch dies wiederum im Gegensatz zur übrigen Welt. Larch ist einzige Autorität in St. Cloud's und einziger Autor in einer Gesellschaft von Illiteraten. Eine der wichtigsten Regeln, die St. Larch aufstellt und an seinen Zögling Homer Wells weitergibt, heißt: „Mach dich nützlich“:

When Wilbur Larch granted Homer Wells permission to remain at St. Cloud's for as long as the boy felt he belonged there, the doctor was merely exercising his considerable, and earned, authority. On the issue of belonging to St. Cloud's, Dr. Larch was an authority. St. Larch had found his place -- in the twentieth century -- to be, as he put it, „of use.“ And that is precisely how Dr. Larch instructed Homer Wells, when the doctor sternly accepted the boy's need to stay at St. Cloud's. „Well, then, Homer,“ said St. Larch, „ I expect you to be of use.“ (CHR, 6f)

„Being of use“ durchzieht den Roman leitmotivisch. Für Larch und das Waisenhaus ist sich nützlich zu machen die einzige *raison d'être*. Diese zentrale Stelle des Romanbeginns setzt die Erwartungshaltung für die weitere Handlung. Die Spannung, ob Homer sich nützlich machen wird wie Dr. Larch und ob er dies ebenso in St. Cloud's tun wird, löst erst das Ende des Romans. Die Geschichte St. Cloud's ist also die exemplarische Geschichte einer Holzfäller- und Sägemühlen Siedlung im Hinterland Maines. Im Zeichen des Fortschritts wird Raubbau an der Natur und an den Menschen betrieben. Danach wird der zerstörte Ort sich selbst überlassen. Aus diesem „aftermath“ entsteht der Gegenraum, der sich, mit Recht, so scheint es im Roman, gegen die Werthaltungen der Gesellschaft wendet, durch deren Raubbau er überhaupt erst entstanden ist. Der Ort wird zu einem Auffangbecken für Frauen in Not, die den Ort heimlich aufsuchen, um danach wieder gesellschaftsfähig zu sein.

Aus der Sicht Larchs ist St. Cloud's eindeutig insular. Der Ort ist eine Insel, denn er ist umgeben vom Rest der Welt, die bereits im Nachbarort anfängt, wie Homer später merken wird.

[Die Figuren] agieren in einer geschlossenen Welt, als sei die übrige nicht vorhanden oder wesenlos. [...] Der Schein von Insularität [wird] zuallererst vom literarischen Werk hervorgebracht, von einem die Welt jenseits der Provinz ausblendenden regionalen Erzählen. [...] Ist poetischer Raum immer eine 'eigene Welt', umgrenzt von einem 'Nichts', so derjenige erzählter Provinz desto mehr, je größer die Spannung von geographischer Referenz, die räumliche

Kontinuität ‘nach allen Seiten’ verlangt, und fiktionaler Geschlossenheit ist, die alle Wege ‘nach außen’ durch Unbestimmtheitsstellen gleichsam sperrt.¹¹²

Damit ist St. Cloud’s, zumindest für Larch, ein parochialer Ort im Sinne Norbert Mecklenburgs. Er ist ein Mikrokosmos, der in sich geschlossen ist und einer Fremde gegenübersteht, deren primäre Qualifikation daraus besteht, ein umgekehrter Raum zu St. Cloud’s zu sein. Dabei wird der geschlossene Raum als moralisch gut eingestuft, denn er ist von der ehrbaren Bemühung, von Nutzen zu sein, bestimmt. Demnach müsste das Nicht-Zuhause, also die Fremde moralisch verwerflich qualifiziert werden.

Lotman schreibt über das fiktionale Verhältnis der kleinen umzäunten Welt zur großen, äußeren: „In der Welt des Märchens [...] kommen das Böse, das Unheil, die Gefahr aus der äußeren, offenen Welt. Vor ihr schützt man sich mit Zäunen und Riegeln.“¹¹³ St. Cloud’s ist, zumindest aus der Sicht Larchs, ein kleiner, abgeschlossener Ort, der umgeben wird von dem Rest der Gesellschaft und dem Rest der Welt. Larch würde Homer am liebsten wohl mit Zäunen und Riegeln vor dieser Welt schützen. Sein selbstgewählter Mikrokosmos ist der Ort des Außenseiters, der dort seine gesellschaftskritische Rolle ausübt:

„In other parts of the world,“ wrote Wilbur Larch, „there is what the world calls ‘society.’ Here in St. Cloud’s we have no society -- there are not the choices, the better-than or worse-than comparisons that are nearly constant in any society. It is less complicated here, because the choices and comparisons are either obvious or nonexistent. But having so few options is what makes an orphan so desperate to encounter society -- any society, the more complex with intrigue, the more gossip-ridden, the better.“ (CHR, 114)

Im Gesellschaftsraum herrscht das amerikanische Ideal der freien Wahl, die „better-than or worse-than comparisons“. Deshalb übt der Gesellschaftsraum eine hohe Anziehungskraft auf die Waisen in St. Cloud’s aus. Er ist ein Ort der Verheißung, an dem die Kinder hoffen, freie Entscheidungen zu treffen. Wie der magische Wald in den von Lotman untersuchten Märchen lockt der Gegenraum die Protagonisten aus ihrem Mikrokosmos heraus. Dort lauern jedoch auch Gefahren. *Intrigue* ist daher ein Schlüsselwort, das den fiktionalen Gegenraum bestimmt, wie Larch ihn sieht. Er hat den Rest der Welt und dessen Intrige in Boston kennen gelernt. Er erinnert sich an eine Einladung bei einer alten Bostoner Familie, die zur High Society Bostons gehört. Es stellte sich heraus, dass

¹¹² Mecklenburg, 46.

¹¹³ Lotman, 328.

die Familie, die auf ihn und seine Praktiken herabsah, in lediglich eingeladen hatte, um einen heimlichen Schwangerschaftsabbruch bei der Tochter des Hauses durchzuführen (CHR, 61-67). Diese Doppelmoral hält er für symptomatisch in der Gesellschaft. In seiner Heilslehre tut er durch die Schwangerschaftsabbrüche Gutes, und die übrige Welt ist im Unrecht, weil sie diese Abbrüche provoziert, sie aber nicht duldet. Diese Abscheu Larchs vor den Heucheleien der Welt verweist wiederum intertextuell auf die Heilslehre Jesu in der Bibel:

Hütet euch, eure Gerechtigkeit vor den Menschen zur Schau zu stellen; sonst habt ihr keinen Lohn von eurem Vater im Himmel zu erwarten. Wenn du Almosen gibst, lass es also nicht vor dir herposaunen, wie es die Heuchler in den Synagogen und auf den Gassen tun, um von den Leuten gelobt zu werden.¹¹⁴

Der Widerstand Larchs gegen die Welt um ihn herum ist also vergleichbar mit dem Leiden Jesu und der christlichen Märtyrer. Ob Larchs Rechtsverständnis jedoch durch den Roman hindurch unterstützt wird, bleibt an dieser Stelle noch offen. Allerdings erhalten Homer Wells, und mit ihm der Leser, später die Gelegenheit, die von Larch vollzogene Unterscheidung zwischen St. Cloud's und der Außenwelt zu verifizieren. Einer der ersten Ausflüge aus St. Clouds führt Homer Wells nach Waterville, einem kleinen Ort unweit von St. Cloud's. Homer soll von einer Familie adoptiert werden und das Waisenhaus verlassen. Homer merkt jedoch gleich, dass die Welt außerhalb verkehrt ist, und deshalb scheint sie ihm unwirklich:

He remembered various Thanksgivings at St. Cloud's. They were not so cheery as the Waterville Thanksgiving with the Draper family, but they seemed a lot more real. He remembered how he had felt of use. [...] What was it about Thanksgiving at the Drapers' that contrasted so severely with the same event at St. Cloud's? Mom had no match as a cook; it couldn't have been the food -- which, at St. Cloud's suffered from a visible and seemingly terminal grayness. (CHR, 15)

Waterville qualifiziert sich sogleich als „other part of the world“, denn es gibt hier eine Erntezeit, wie Dr. Larch dies in seinem Tagebuch erwähnt hat. Bezeichnenderweise an Thanksgiving erlebt Homer, dass die Welt außerhalb St. Cloud's einen Herbst hat, dass es wohlschmeckende Speisen gibt, dass die Stimmung vergnügt ist. In St. Cloud's hingegen wird das Essen mit medizinischen Vokabeln beschrieben, die zu den Diagnosen des Doktors passt. Die Wörter „suffering“, sowie „visible and terminal grayness“ verbreiten eine Krankenhausatmosphäre, in der das Essen der Kranke ist. Dieses Voka-

¹¹⁴ Matthäus-Evangelium, VI, 1f.

bular deutet nicht nur auf die schlechte Qualität des Essens hin, sondern verweist auf die professionell pragmatische Lebensweise des Doktors. In St. Cloud's gibt es an Thanksgiving also keine Schlemmerei, sondern es bietet sich wiederum eine Gelegenheit, an der man sich nützlich machen kann. Das spürt auch Homer, der sich daran erinnert, wie nützlich er sich im Waisenhaus gefühlt hat. Es gibt aber auch noch einen weiteren elementaren Unterschied zwischen beiden Orten. Die vergnügte Stimmung in Waterville ist trügerisch. Es zeigt sich bald, dass Trunkenheit dahinter steckt. Auch die zur Schau gestellte Frömmigkeit erweist sich als Täuschung. Dahinter stecken Heuchelei und Vorurteile gegen das Waisenkind, das unschuldig angeklagt und bestraft wird. In St. Cloud's herrschen zwar strenge Regeln, aber diese sind ehrlich. Im Gegensatz zu Waterville, und aus Larchs Sicht dem Rest der Welt, ist die moralische Welt St. Cloud's im Lot: „St. Cloud's was a sober place, but its manner of giving what little thanks it could seemed frank, sincere“ (CHR, 15). Homer merkt also auch, dass es einen Rest der Welt gibt, und an diesem sind die Regeln St. Cloud's umgekehrt. Deshalb erscheint ihm St. Cloud's „a lot more real“. Der Rest der Welt ist zwar magisch, aber auch trügerisch und gefährlich. Die Regeln der Gesellschaft sind komplex. Weil er die Kunst der Intrige nicht beherrscht, wird der kleine Waisenjunge ihr Opfer.

Auch Ocean View Orchard ist ein Ort, der zunächst paradiesisch scheint. Als Garten nimmt dieser Ort motivisch den Garten Edens auf. Der Gegenraum zu St. Cloud's könnte also nach dem Lotmanschen Modell so angelegt sein, dass er die parochiale Sichtweise Larchs durch die Erlebnisse des reiferen Homer Wells in der anderen Welt korrigiert. In diesem Sinne könnte das religiöse Mikrokosmos, die reine Welt Larchs durch einen anderen Ort konterkariert werden, dessen Unbeschwertheit reiner ist als die Welt Larchs. Stellte sich jedoch auch hier der schöne Schein als trügerisch heraus, würde die moralische Autorität Larchs durch das fiktionale Raumschema unterstrichen. In diesem Falle wäre Ocean View Orchard ebenso wie Waterville eine zutiefst unmoralische Gegenwelt zu St. Cloud's. Die Ordnung Larchs würde durch die Gegenwelt herausgefordert, und müsste am Ende des Romans entweder völlig verloren sein, oder wiederhergestellt. St. Cloud's erhielte damit eine moralische Autorität, die durch andere Perspektiven und Weltentwürfe nicht aufgewogen würde.

Larch beschreibt in seinem Tagebuch, wie die Waisen von der Gesellschaft gleichsam „magisch“ angezogen werden. Sie verlassen also ihr Waisenhaus und müssen sich in der unüberschaubaren Welt der Gesellschaft bewähren. Auch Homer Wells tut dies

nach seinen gescheiterten Integrationsversuchen der Kindheit. Als junger Mann entscheidet er sich für die Apfelfarm Ocean View Orchard in der Küstenregion Maines.

Die Apfelfarm liegt auf halber Strecke zwischen den Orten Heart's Haven und Heart's Rock. Heart's Haven ist ein hübscher Fischerort: „the small pretty harbor town“. Dieser Ort ist dem gesellschaftlichen Wunschtraum von Glück und Geborgenheit näher als Heart's Rock, es ist aber auch reicher an deren Laster, vor allem Hochmut und Arroganz. Die Bewohner von Heart's Haven sind „spoiled“, und „hard-to-please“ (CHR, 119). Heart's Rock hingegen wird als „mongrel“ (CHR, 118) bezeichnet. Seinen Namen erhält es von einem häßlichen Felsen im Hafen von Heart's Haven: „perhaps they were moved to name the eyesore town of Heart's Rock after their bird-beshitted and fish-belly-white rock [...] Dead Whale Rock“ (CHR, 118). Dieses Bild evoziert Melvilles *Moby-Dick*, eines der berühmtesten Werke Neuenglands, in dem es ebenfalls eine starke Raumdichotomie gibt. Bei Melville werden die spirituelle Substanz der menschlichen, insbesondere der christlichen Gesellschaft und die Gleichsetzung von Schönem Gutem in Frage gestellt. Diese literarische Anspielung stellt beide Orte in den Kontext symbolischer Semantisierung und bereitet den Leser darauf vor, dass diese Orte mit moralischem Gehalt gefüllt werden.

Die weitere Beschreibung von Heart's Rock, und dessen Drinkwater Lake ist überdies ein Echo der Raumbeschreibung St. Cloud's. Der Drinkwater Lake ist „cloudy and rank“, wie die Gegend um St. Cloud's, und wie diese ist er „perfect for hatching mosquitoes“. Der See ist einerseits klimatisch belastet und außerdem von der Zivilisation, hier den Jagdhütten, Motorbooten und Wasserskis, verschandelt und zerstört. Auch dies erinnert an die Einführung in den Holzfällerort St. Cloud's. Zudem ist der See verseucht von „children's urine“ (CHR, 118f), was ihn wiederum mit dem Waisenhaus thematisch verbindet. Homer Wells entgeht diese räumliche Semantik nicht: „When Homer Wells would first see Drinkwater Lake, he would imagine that if there were ever a summer camp for the luckless orphans of St. Cloud's, it would be situated in the bog that separates Echo's End from Sherman's Hole in the Ground.“ (CHR, 119). Gleichzeitig wird der Ort aber zu Unrecht wegen seiner Hässlichkeit von den Bewohnern des benachbarten Hafenortes verachtet. Heart's Rock ist, ähnlich wie St. Cloud's, von „simple quaintness“ (CHR, 118) geprägt. Die Menschen scheinen rechtschaffen und einfach zu sein: „It was a town of stay-put people on fairly open, neatly farmed land“ (CHR, 119).

Am Horizont von Ocean View ist der weite Ozean, der die scheinbare Unermesslichkeit von Homers neuer Entscheidungsfreiheit ausdrückt. Homers neuer Standort

befindet sich einerseits zwischen der arroganten Gesellschaft, die ein bisschen an die Bostoner Familie Larchs erinnert, und andererseits einem Spiegelbild des Waisenortes St. Cloud's. Diese Raumaufteilung beinhaltet bereits eine moralische Einordnung der Entscheidung, die Homer vor sich hat. So ist sein Spielraum also nicht weit wie der Ozean, den er trügerisch nah vor Augen hat, sondern er ist so nah wie der Weg zwischen Heart's Haven und Heart's Rock.

Ocean View Orchard selbst ist eine Apfelfarm. Hier blühen Apfelbäume im Frühjahr, während St. Cloud's Frühling aus einer Schlammüberschwemmung besteht. Im Sommer reifen die Äpfel, die im Herbst geerntet und verarbeitet werden. Es ist wohl kein Zufall, dass gerade Äpfel hier angebaut werden, denn die biblische Anspielung ist gezielt eingesetzt um die Versuchung des Schönen und Gefährlichen zu verbildlichen, die in der Gesellschaft lauert. Der Garten als paradiesischer Ort nimmt Larchs Tagebucheintrag über die Ernte außerhalb St. Cloud's wieder auf. Die Welt außerhalb St. Cloud's ist nicht so hart und grau wie der verwaiste Ort, sondern auch schön, manchmal fast paradiesisch schön. In diesem Sinne ist Ocean View Orchard ein Beispiel für das, was Larch als den Rest der Welt bezeichnet. Nun stellt sich die Frage, ob auch der Aspekt der Intrige, mit dem Larch den Rest der Welt identifiziert, Ocean View prägt.

Zunächst erscheint Ocean View Orchard dem jungen Homer paradiesisch. Homer fühlt sich glücklich mit der Arbeit, er hat erstmals in seinem Leben Freunde, und er mag alle auf der Farm arbeitenden Helfer. Nach und nach merkt er jedoch, dass die Menschen sich gegenseitig täuschen, was er in St. Cloud's nicht kannte. Herb Fowler beispielsweise verschenkt Präservative, in die er zuvor heimlich ein Loch gestochen hat (CHR, 303). Es gibt eine Diskrepanz zwischen den Regeln, die offiziell eingehalten werden und den Regeln, nach denen man sich insgeheim richtet. Diese Besonderheit des neuen Lebensraums wird nirgends so deutlich wie im Cider House, das dem Roman auch seinen Titel gibt (CHR, 281ff). Auf den ersten Blick gleicht das Cider House dem Waisenhaus, und Homer bemerkt sogleich, „the atmosphere of use was so prevalent“ (CHR, 246). Allerdings erweist sich ein zentraler Unterschied zu St. Cloud's: die Regeln des Hauses.

Die Regeln des Cider House werden jährlich von den Betreibern der Farm für die Saisonarbeiter aufgestellt. Sie hängen an der Wand des Cider House und werden jedes Jahr neu abgetippt und aufgehängt, als hätten sie eine Bedeutung für die Arbeiter. Offiziell ist es auch so: „Mrs. Worthington touched the rules she'd tacked to the wall by the kitchen light switch as she was leaving. „And you'll point out these to everyone,

won't you, please?" Olive asked. „Oh yes, I'm good at rules," said Mr. Rose, smiling" (CHR, 311). Die Regeln sind inzwischen zur Konvention geworden, aber sie sind weder von den Betroffenen selbst gemacht, noch von ihnen eingehalten. Es stellt sich heraus, dass Mr. Rose, der vorbildliche Vorarbeiter, der einzige ist, dessen Regeln befolgt werden. Und er hat seine eigenen Regeln. Wie sich gegen Ende des Romans zeigt, missbraucht Mr. Rose im Cider House seine eigene Tochter. Der Inzest ist in diese Roman die ultimative Intrige, indem die gesellschaftlich anerkannte Vaterrolle nach außen hin vorbildlich ausgelebt und heimlich untergraben und missbraucht wird. Auch Homer selbst wird in den Bannkreis dieser Gesellschaft gezogen. Auch er wird Teil einer Intrige, die das Cider House involviert. Dort nämlich treffen sich Candy und Homer heimlich und zeugen den Sohn, den sie als Adoptivsohn ausgeben (CHR, 398ff). Sie treffen sich hier auch noch, nachdem Candy längst Wally geheiratet hat. Homer, Candy und Wally, die sonst sehr positiv gezeichneten Charaktere, sind also auch in die Intrige des gesellschaftlichen Raumes verstrickt. Sie führen über fünfzehn Jahre eine heimliche Dreierbeziehung, in der Candy und Homer ihre Liebesbeziehung und die Identität ihres gemeinsamen Sohnes Angel vor Wally und der übrigen Gesellschaft von Ocean View und Heart's Haven verstecken. Wally weiß darum und spielt das Spiel mit.

Die Regeln des *cider house* sind also Regeln, die offiziell angenommen werden. Sie sind gesellschaftliche Regeln, die für die Gesellschaft, die in ihnen lebt nicht sinnvoll sind. Deshalb untergräbt die Gesellschaft die Regeln heimlich. In dieser Qualität der doppelten Moral und heimlichen Intrige unterscheidet sich der Raum des *cider house* von St. Cloud's. Während der fünfzehn Jahre, in denen die Intrige aufrecht erhalten wird, hat Homer die Aufgabe, die Regeln an die Wand des Apfelhauses zu heften. Dies verdeutlicht, wie sehr er inzwischen die unehrliche Konvention angenommen hat. Immer wieder, wenn leise Zweifel an der Richtigkeit ihres Verhaltens aufkommen, wiederholen sie sich gegenseitig die Lebensphilosophie, die sie inzwischen angenommen haben: „You have to wait and see," Candy said. „For everything -- you have to wait and see" (CHR, 356). „Waiting and seeing" wird zum geflügelten Wort in Ocean View. Die unermüdliche Wiederholung verdeutlicht dem Leser, wie wenig zufriedenstellend und paradisisch ihre Situation geworden ist. Wally kann nur mit Mühe seine Aggression gegen seinen Rivalen Homer unterdrücken, und Homer trifft sich weiterhin heimlich mit Candy, die wiederum nicht zugeben kann, dass sie zwei Männer und einen leiblichen Sohn hat.

Es wird deutlich, dass Homer nicht gleichzeitig glücklich und nützlich sein kann, und dass Ocean View ein Gegenraum zu St. Cloud's ist. Homer muss die Zeit des Händlerns, des „waiting and seing“ zuerst abschließen, um bereit zu sein, die Arbeit Larchs weiterzuführen. Am Ende des Romans kehrt Homer jedoch nach St. Cloud's zurück. Dort ordnet er sich den Ausgangsregeln, also den Regeln Larchs, wieder unter. Und zwar gerade rechtzeitig, um St. Cloud's zu retten.

Der alte Arzt ist inzwischen gestorben, und nun muss ein neuer gefunden werden, der bereit ist, gegen die Heuchelei des Rests der Welt zu kämpfen und die Moralität Larchs aufrechtzuerhalten. Erst durch die Ankunft Homers, der nun bereit ist, die Folge Larchs anzutreten, gerät der Mikrokosmos St. Cloud's ist wieder ins Lot. Durch diese Entscheidung, zurückzukehren und die Rolle Larchs nach dessen Tod zu übernehmen, wird das Zentrum für Homer zu einem Zuhause. Anfangs wird das Waisenhaus als Durchgangsraum dargestellt, an dem die Namen der Waisenkinder nur vorübergehend sind. Homer ist eine Ausnahme, da er immer wieder nach St. Cloud's zurückkommt. Aber erst beim letzten Heimkommen, am Ende des Buches, ist Homer in St. Cloud's zu Hause. Dies wird dadurch deutlich, dass Homer den Namen annimmt, den Dr. Larch für ihn vorbereitet hat. Obwohl er kein Medizinstudium durchlaufen hat, kann er die Rolle Larchs übernehmen, da er bei diesem Einblick in die Praxis der Gynäkologie erhalten hat. Dies kann er jedoch am Ende nur unter einem fremden Namen tun, und Dr. Larch hat den Namen Fuzzy Stone ausgesucht. Homer übernimmt diese Rolle und hat mit dem neuen Namen und der neuen Rolle auch ein Zuhause gefunden. Damit wird am Ende die Ordnung wiederhergestellt, die bereits eingangs angedeutet wurde: „Dr. Wilbur Larch [...] was forced to admit that Homer Wells *belonged* to St. Cloud's“ (CHR, 2, Irvings Hervorhebung).

Daraus wird deutlich, dass die Welt in *The Cider House Rules* eine zentrierte ist. Es gibt richtige Handlungen und falsche. Und beide sind eingefasst in ein moralisches Raster, das nach Regeln der Autorität verläuft. Die Regeln des Zentrums sind in der Gegenwelt umgekehrt. Das Zentrum der fiktionalen Welt wird ein Zuhause. Es ist dies nicht von vorneherein, sondern der Waisenjunge, der sich immer wieder mit Beduinen und den wandernden Saisonarbeitern identifiziert, findet dieses Zuhause erst am Ende des Buches. Dennoch ist dieses Zuhause endgültig. Die Welt, in der er versucht hatte, sich eine Familie aufzubauen, erwies sich als untauglich für ein Zuhause. Die Regeln von nützlich Sein und nach der eigenen Überzeugung Handeln sind hier verkehrt. Und

Homers Familie eine Scheinfamilie, in der jeder den anderen täuscht. Das Finden des Zuhauses und die Wiederherstellung der Regeln Larchs fallen zusammen.

Homer kehrt am Ende des Romans zurück, als verlorener Sohn. Die gesamte Raumanlage in dem Roman deutet darauf hin, dass Irving sich an der Gattung der Heimatromane orientiert hat. Das Waisenhaus ist nicht nur ein Zuhause in seinen verschiedenen materiellen und übertragenen Lesarten, sondern es ist die abgeschlossene Heimat, die den Sohn zunächst an die Außenwelt verliert und dann wieder zurückgewinnt: „Im Heimatroman [...] ist hin und wieder ein Held anzutreffen, der sich von der lokalen Ganzheitlichkeit losreißt, in die Stadt geht, dort entweder umkommt oder als verlorener Sohn in die heimatliche Ganzheitlichkeit zurückkehrt.“¹¹⁵ Homer reist zwar nicht in die Stadt, aber er löst sich von dem Nützlichkeitsanspruch, den die Autorität der Heimat, Dr. Wilbur Larch, aufstellt, und gibt sich dem Genuss hin. Erst am Ende werden die ursprünglichen Autoritätsstrukturen der Heimat wiederhergestellt.

Interessanterweise sind die Verhältnisse im Roman in bezug auf die amerikanische Gesellschaft umgekehrt. Die Mehrheit der amerikanischen Gesellschaft, die sich an die Normen hält ist im Roman die Antiwelt. Die Minderheit, die sich für die gesellschaftlich abgelehnten Schwangerschaftsabbrüche einsetzt, ist hier das Zentrum. Diese Verkehrung macht jedoch keine Dezentrierung des fiktionalen Universums aus. Sie bedeutet allenfalls eine gesellschaftskritische Haltung des auktorialen Erzählers und letztlich auch des Autors. Lediglich die moralischen Inhalte der im Zentrum situierten Autorität sind vertauscht. Die zentrierte Autorität selbst bleibt jedoch unangetastet. Wie bei Lotman beschrieben muss der Protagonist vom Bereich der Autorität in den der Alterität überschreiten, um sich mit dem anderen auseinander zusetzen. Dort erst kann er sich bewähren, um als reiferer Mann in den Bereich der ursprünglichen Autorität zurückzukehren und diese Weltordnung wieder zu etablieren. In dieser Hinsicht orientiert sich die fiktionale Raummodellierung an den ältesten literarischen Werken, und die Räume erhalten symbolisch-bedeutsames Gehalt. Sie sind symbolisch benannt und nach moralischen Sinnstrukturen aufgebaut. Die Welt orientiert sich nach den moralischen Werthaltungen des Autors und spaltet sich auf in gute Autorität und moralisch verwerfliche Alterität.

¹¹⁵ Bachtin, 177.

Bereits in den 50er Jahren kritisiert Gaston Bachelard eine solche vormoderne Raumdialektik des geschlossenen und des offenen Raumes, die eine moralische Qualifikation beinhaltet. Er hält sie für zu vereinfacht und die Wirklichkeit verfälschend:

Le philosophe, avec le dedans et le dehors pense l'être et le non être. [...] On fait passer au rang d'absolu la dialectique de *l'ici* et du *là*. On donne à ces pauvres adverbes de lieu des puissances de détermination ontologique mal surveillées. Bien des métaphysiques demanderaient une cartographie. Mais, en philosophie, toutes les facilités se paient et le savoir philosophique s'engage mal à partir d'expériences schématisées.¹¹⁶

Bachelards polemische Kritik an dieser Schematisierung klingt heute selbst sehr vereinfacht, im Kontext dekonstruktivistischer und anderer postmoderner Theoriediskussionen. Um so mehr stellt sich die Frage, warum Irving als Autor an einer solchen Dichotomie festhält. Wenn er auch nicht Sein und Nichtsein gegenüberstellt, so doch moralisches Sein und moralischen Schein, Gut und Böse. Dieses Muster verfolgt Irving in nicht ganz so deutlicher Form auch in anderen Romanen. Meist wird Europa als moralisch verwerflich dargestellt. In *The Hotel New Hampshire* ist Wien ein Ort, an dem Prostitution, Verfall und Terrorismus herrschen, in *A Widow for One Year* ist dieser Ort Amsterdam. Auch Teile Amerikas sind von dieser Gewaltbereitschaft gezeichnet. Ruhe und Frieden finden die Protagonisten an einem kleinen, abgeschlossenen Ort, an dem sie sich von der Welt auf Distanz halten. Dies ist das letzte Hotel in *The Hotel New Hampshire*, das Familienhaus in *A Widow for One Year*, und in *The World According to Garp* ist es das Anwesen von Garps Mutter, die dort als Heilerin tätig wird.

Irving zieht sich mit seinen Romanen zurück von einer unüberschaubar gewordenen Welt – von einer Welt, die vernetzt sein mag, der er jedoch mit großer Skepsis gegenüber steht. Und er erlaubt dem Leser den Rückzug an einen kleinen, überschaubaren und abgeschlossenen Raum, der Sicherheit und Konstanz gewährleistet. Trotz seiner bitteren Sozialkritik, die gerade in *The Cider House Rules* zum Ausdruck kommt, zeichnet sich dieses Raummodell aus durch eskapistische Züge. Die Spannung löst sich am Ende der Romane auf, wenn die Protagonisten ihr Zuhause und ihre Bestimmung gefunden haben, wenn sie sich in die Sicherheit des geschlossenen Mikrokosmos zurückgezogen haben und sich dort an den klaren Strukturen konservativer Hierarchien orientieren können.

¹¹⁶ Bachelard, 191f.

2.2 Spiegelung und Multiperspektivik: Gebrochene Räume in Margaret Atwoods *Cat's Eye*

In Margaret Atwoods Roman *Cat's Eye* wird ebenso wie in Irvings *The Cider House Rules* die Geschichte des Erwachsenwerdens, des *coming of age* erzählt. Beide Romane verfolgen die Persönlichkeitsentwicklung der Protagonisten von der Kindheit bis zum mittleren Alter. Allerdings erschöpfen sich die Parallelen beider Romane schnell, wenn man die Romane unter formellen und inhaltlichen Aspekten genauer betrachtet. Insbesondere das Verhältnis zwischen dem reifer werdenden Subjekt und dem Ort, an dem es sich situiert, zeigt, wie unterschiedlich Atwoods fiktionales Universum von dem Irvings ist. Wie ich in diesem Abschnitt zeigen möchte, geht es bei Atwood nicht um Räume, die aus auktorialer Perspektive in einen moralischen Raum und einen Antiraum aufgespalten werden. Vielmehr steht hier die Raumwahrnehmung der Figuren im Mittelpunkt. Dadurch wird deutlich, wie eng Raumwahrnehmung und Subjektconstitution verknüpft sind. Auf fiktionaler Ebene, ungeachtet der kulturellen und nationalen Unterschiede beider Autoren, ist der Unterschied zwischen Irvings und Atwoods betrachteten Raummodellen der von der Vormoderne zur Postmoderne. Es ist der Schritt vom zentrierten zum dezentrierten Raum.

In *Cat's Eye* geht es um den psychologischen und künstlerischen Werdegang der Malerin Elaine Risley. Sie kommt zurück nach Toronto, wo sie bereits ihre Kindheit verbracht hat, für eine Retrospektive ihrer Werke. Der Ort, den sie jahrelang gemieden hat, weckt jedoch längst verschüttete Erinnerungen in ihr, so dass der Aufenthalt zu ihrer persönlichen Retrospektive führt, ihrer Konfrontation mit der wechselweise schuldhaften Kinder- und Jugendfreundschaft zu der Nachbarstochter Cordelia.

Der Roman wird nicht wie der Irvings aus auktorialer Perspektive erzählt, sondern von der Ich-Erzählerin Elaine. Diese Erzähltechnik deutet bereits auf eine Dezentrierung des fiktionalen Universums hin. Die Erzählerin ist eine der Figuren selbst, und ihre Sichtweise ist begrenzt. Gleichzeitig spaltet sie sich auf in zwei Protagonistinnen: die gealterte rekapitulierende Erzählerin, und die junge, erlebende Elaine, der wichtige Einsichten fehlen. Besonders interessant ist die Tatsache, dass beide Passagen überwiegend im Präsens erzählt werden. Die reife Erzählerin blendet sich also teils aus und scheint sich ganz rückzuversetzen in ihr damaliges Ich. Durch die verschachtelte Struktur von gegenwärtiger Erinnerung und vergangenem Erleben und die aufeinanderfolgenden Passagen im Präsens kommt es immer wieder zu verwirrenden Momenten, an denen

man die Stimme der erlebenden Elaine zu hören glaubt, und sich plötzlich das Bild der Erzählerin entfaltet, und umgekehrt.

Dementsprechend entfalten sich zwei zentrale Orte: das Toronto der Vergangenheit und das der Gegenwart. Beide haben jeweils einen Counterpart, gegen den sie gemessen werden. In der Vergangenheit ist das die Wildnis im Norden Ontarios, wo die junge Protagonistin ihre ersten Jahre und später ihre Sommerferien verbringt. Für die erwachsene Protagonistin ist dies Vancouver. Da die Handlung der rekapitulierenden Protagonistin sich in Toronto abspielt, ist Vancouver kein Handlungsraum, sondern lediglich Kontrastfolie zum Ort des Geschehens. Wiederum stellt sich die Frage: Wo könnte ein mögliches Raumzentrum liegen? Gibt es für die Protagonistin ein Zuhause?

Die Frage nach einem möglichen Zuhause stellt sich anscheinend auch der Protagonistin, denn der erste Weg in der Stadt führt sie in das Stadtviertel, in dem sie als Kind wohnte. *Zuhause* bedeutet hier zunächst erst einmal im wörtlichen Sinne die Rückkehr zum Elternhaus, bzw. zum Stadtviertel, in dem das Elternhaus stand.

Now I've reached the place where we used to get off the streetcar, stepping into the curbside mounds of January slush, into the grating wind that cut up from the lake between the flat-roofed dowdy buildings that were for us the closest thing to urbanity. But this part of the city is no longer flat, dowdy, shabby-genteel. Tubular neon in cursive script decorates the restored brick façades, and there's a lot of brass trim, a lot of real estate, a lot of money. Up ahead there are huge oblong towers, all of glass, lit up, like enormous gravestones of cold light. Frozen assets. (CE, 9)

Bereits die Diktion, mit der der Ort eingeführt wird, ist bezeichnend: „the place where we used to get off the streetcar“. Die Beobachtende sagt weder *home* noch „former home“, nicht einmal „the quarter where I used to live“. Diese Beschreibung macht den Ort seltsam fremd. Sie deutet auf eine gewisse Erinnerung hin, aber keine emotionale Bindung. Der Ort ist definiert lediglich durch eine Straßenbahnstation, an der die Erzählerin als junges Mädchen mit Cordelia ausstieg. Signifikant ist weiterhin, dass der Ort zur Winterzeit erinnert wird, und die ersten Bilder, die auftauchen, „the mounds of January slush“ sind. Es wird eine kalte, schmutzige und unangenehme Atmosphäre kreiert, die den vergangenen Ort charakterisiert. Die folgenden Attribute, mit denen der Ort der Erinnerung belegt wird, unterstreichen die emotionale Ablehnung des Ortes: „flat, dowdy, shabby-genteel“. Diese Beschreibung der Architektur ist gleichzeitig die Milieubeschreibung ihrer Familie, als Elaine hier wohnte. Der Erinnerungsraum verweist

auf die Menschen der Erinnerung. Die schäbige Bürgerlichkeit der Häuser lässt auf den Hintergrund ihrer Familie und der der Nachbarn schließen. Die Augen der Künstlerin sehen in der eigenen Vergangenheit die unscheinbare Fassade der Kleinbürgerlichkeit. Dieses Bild wird nun mit dem gegenwärtigen Bild der Stadt konfrontiert: das Stadtviertel ist reicher geworden, doch die nahen Wolkenkratzer erscheinen ihr wie enorme Grabsteine aus kaltem Licht und gefrorenen Gütern. Die Stadt wirkt heute ebenso kalt und abweisend auf sie wie in der Vergangenheit. Es wird deutlich, dass der Ort kein Zuhause im psychologischen und spirituellen Sinne bieten kann. Es ist kein Gefühl der Geborgenheit, das in dieser Beschreibung zum Ausdruck kommt, sondern eines der kalten Herrschaft von Macht und Nutzen. Das Bild der Grabsteine symbolisiert die tote Qualität, die dieser Reichtum für die Künstlerin hat.

Gleichzeitig entsteht durch die „gravestones“ in Verbindung mit den „mounds“ des erinnerten Raumes eine Raumsemantik der Begräbnisstätte.¹¹⁷ An diesem Ort liegt etwas begraben, und die Grabsteine weisen darauf hin. Diese Metaphorik deutet auf räumliche Unverrückbarkeit hin. Was die Protagonistin sucht, wird sie nur hier finden, und nirgendwo anders. Aleida Assmann schreibt über die räumliche Bedeutung von Gräbern:

„[Die Grabinschrift „Hier ruht“] ist vom spezifischen Ort nicht nur nicht ablösbar, sie ist selbst das Wahrzeichen räumlicher Unverrückbarkeit. [...] Im indexikalischen Gestus des Zeigens vollzieht sich der Erinnerungsakt der Gedächtnisorte. Auch die Ruinen und Relikte sind nur Zeigefinger auf die konkrete Stelle, wo sich einst Leben und Handlungen abspielten. Während diese aber auf etwas zeigen, was abwesend ist, bleibt das Grab als Ruhestätte des Toten [...] ein Ort numinoser Präsenz.“¹¹⁸

Auch wenn die enormen Grabsteine aus kaltem Licht bei Atwood keine Inschrift tragen, so verweisen sie hier auf die Präsenz des Vergangenen. Es ist aber wohl weniger die numinose Präsenz von Heiligen, sondern eine Art geisterhaft unheimliche Präsenz, die die Protagonistin hier zu spüren bekommt, wenn man ihre unwillkürliche Reaktion betrachtet: „I can feel my throat tightening, a pain along the jawline. I’ve started to chew my fingers again. There’s blood, a taste I remember. It tastes of orange Popsicles, penny gumballs, red licorice, gnawed hair, dirty ice“ (CE, 9). Unwillkürlich fühlt sie sich beklemmt, und ein unheimlicher Schmerz überkommt sie. Sie beißt sich auf die Finger

¹¹⁷ Im archäologischen Sinne bedeutet „mound“: „A large pile of earth or stones marking a burial site.“ (American Heritage)

¹¹⁸ Assmann, *Erinnerungsräume*, 324.

und der Geschmack des Blutes erinnert sie vage an Süßigkeiten aus ihrer Kindheit. Es zeigt sich an dieser Reaktion, welche enorme Kraft an dem Ort innewohnt. Das Vergangene wird auf unheimliche Weise wieder präsent und ängstigt die Protagonistin. Der Ort der Gegenwart und der erinnerte Ort der Vergangenheit verschmelzen zu einer indexikalischen Grablandschaft, in der Gegenwart und Vergangenheit auf unheimliche Weise gleichzeitig präsent sind. Das Blut, das die Erzählerin an ihren Fingern schmeckt verrät überdies bereits, dass die Vergangenheit eine gewaltvolle und schmerzhaft war. Die Grabsteine sind Index zur eigenen Geschichte Elaines, und somit zu sich selbst.

Diese gleichzeitige Präsenz von schillernder Oberfläche der gegenwärtigen Stadt und der vergangenen Stadt, die unter der Oberfläche lauert, ist der prägende Eindruck auf die Protagonistin, die nach langer Zeit wieder nach Toronto zurückgekehrt ist. Der Weg, den die Grabsteine weisen, führt Elaine direkt in ihr eigenes Unterbewusstsein:

The fact is that I hate this city. I've hated it so long I can hardly remember feeling any other way about it.

[...]

Underneath the flourish and ostentation is the old city, street after street of thick red brick houses, with their front porch pillars like the off-white stems of toadstools and their watchful, calculating windows. Malicious, grudging, vindictive, implacable.

In my dreams of this city I am always lost. (CE, 14f)

Diese Beschreibung ist emotional sehr aufgeladen. Die Anhäufung der Friktionslaute durch Wortwiederholung und Alliteration: *city, street, street, thick* klingt wie ein hasserfülltes Zischen. Dieses wird verstärkt durch den harten Reim von *thick* und *brick*, sowie die Alliteration der Plosive „p“ in *porch pillars*. Die Erzählerin spricht in einer harten, gepressten Stimme, die die Laute förmlich angeekelt ausspuckt. An dieser Stelle wird deutlich, wie sehr die Raumwahrnehmung mit der Subjektkonstitution der Protagonistin im Roman zusammenhängt. Sie ist traumatisiert von der Stadt. Die Stadt wird zur Personifizierung ihres Tormentors. Es ist auffallend, wie viele Adjektive hintereinander gereiht sind, die alle negativen Charakters sind. Elaine fühlt sich beobachtet und ist hilflos angesichts der geballten Bosheit, die sie dort vermutet. Diese Hilflosigkeit hängt wohl auch damit zusammen, dass sie diese Bedrohung in erster Linie unterbewusst spürt. Sie tritt in wiederholten Träumen zu Tage.

Dass eine reale Stadt ihre Vergangenheit immer noch birgt, quasi im Untergrund, ist auch ein Motiv in Atwoods Gedichten. In „Alternate Thoughts from Underground“ beispielsweise liegt die Geschichte der modernen Stadt unter ihr begraben, vermodernd

zwar, aber immer noch lebendig. Die Erzählerstimme ist in diesem Gedicht die der Siedlerin Susanna Moodie, die die Abkehr der modernen Stadt über ihr von den traditionellen Werten wohl wahrnimmt: „Down. Shovelled. Can hear / faintly laughter, foot-steps; / the shrill of glass and steel // the invaders of those for whom shelter was wood, / fire was terror and sacred // the inheritors, the raisers / of glib superstructures.“¹¹⁹ Auch die „glib superstructures“ sind hier wie Grabsteine, die jedoch nicht direkt auf die Vergangenheit verweisen können. Dennoch hängen Untergrund und Hochhäuser untrennbar zusammen, weil ein Ort seine eigene Geschichte birgt.

Dieser Eingang in den Roman *Cat's Eye* bereitet den Handlungsverlauf vor, sowie die innere Entwicklung der Protagonistin. Indem sie durch die Stadt läuft und sich mehr und mehr der vergangenen Stadt im Untergrund stellt und diese an die Oberfläche holt, kann sie die unterbewussten Ängste und Rachegefühle ins Bewusstsein zerren. Es stellt sich heraus, dass Cordelia, ihre Schulkameradin und Nachbarin die Hauptfigur hinter dem traumatischen Stadterlebnis ist. Elaine erinnert sich an die Demütigungen, die sie als Neunjährige durch Cordelia und zwei weitere Freundinnen erlitten hat. Die oben genannten Attribute der personifizierten Stadt, „watchful, calculating, malicious, grudging, vindictive, implacable“ charakterisieren Cordelia als Zehnjährige. Erst der Gang durch die Stadt, an den Ort wo die Vergangenheit zur unheimlichen Gegenwart wird, kann Elaine sich mit ihrer eigenen Geschichte aussöhnen.

Die Stadt, in die Elaine eintauchen muss, ist gleichzeitig die Stätte ihrer damaligen Initiation in die Gesellschaft. Diese Initiation ist sehr schmerzhaft und macht Elaine zum Teil des verschlossenen Mittelstands Torontos. Sie kulminiert in einer Szene der Demütigung, in der Elaine von ihren Spielkameradinnen im Winter in eine der dunklen Schluchten geschickt wird, die das Stadtbild Torontos bis heute prägen. Elaine fürchtet die Schlucht, vor der ihre Eltern sie gewarnt haben, als Ort verbotener und gewaltvoller Sexualität. „She wants me to go down into the ravine where the bad men are, where we're never supposed to go“ (CE, 206). Diesen Ort muss Elaine nun aufsuchen, als entscheidenden Schritt ihrer Initiation.

Der Soziologe Henri Lefebvre erläutert die Bedeutung von Initiationsräumen folgendermaßen:

Social space thus remains the space of society, of social life. Man does not live by words alone; all 'subjects' are situated in a space in which they must either

¹¹⁹ „Alternate Thoughts from Underground“, in: *The Journals of Susanna Moodie*, zitiert aus: *Selected poems*, 88.

recognize themselves or lose themselves, a space which they may both enjoy and modify. In order to accede to this space, individuals (children, adolescents) who are, paradoxically, already within it, must pass tests. This has the effect of setting up reserved spaces, such as places of initiation, within social space.¹²⁰

Der Initiations-Ort ist hier ein traumatischer Ort. Er ist gleichzeitig ein Ort, der früher von der Gesellschaft gemieden wurde, denn man warnte die Kinder vor den Schluchten wegen der gefährlichen Männer und der damit verbundenen Sexualität. Gefährlicher als diese Sexualität sind jedoch de facto die Gleichaltrigen, die Elaine schier unüberwindliche Aufgaben stellen, ehe sie gewillt sind, sie zu akzeptieren. Da die Schlucht (*ravine*) ein typisches Merkmal Torontos ist, wird Elaine gleichzeitig in die Welt Torontos initiiert, die sie später so hasst, weil sie mit ihr die versteckte Gewalt aus ihrer Kindheit assoziiert und das Unterdrücken jeglicher Andersartigkeit.

Diese Verletzungen spürt Elaine besonders deutlich in ihrer Initiationserfahrung. Cordelia hat Elaines Hut in die Schlucht geworfen und sie aufgefordert, ihn wieder zu holen. Elaine erfährt nun einerseits die seelische Demütigung, den Hut, der zuvor lächerlich gemacht wurde, wieder zu holen, und andererseits muss sie in das eisige Wasser steigen:

My blue hat is out on the ice of the creek. I stand in the snow, looking at it. Cordelia is right, it's a stupid hat. I look at it and feel resentment, because this stupid-looking hat is mine, and deserving of ridicule. [...]

The water of the creek is cold and peaceful, it comes straight from the cemetery, from the *graves* and their *bones*. It's water made from the dead people, dissolved and clear, and I am standing in it. If I don't move soon I will be frozen in the creek. I will be a *dead* person [...].

Now there are *knives* going through my legs and hands, and tears running down my face from the *pain*. (CE, 207f, meine Hervorhebungen)

In diesem Moment ist Elaine in einer todesnahen Situation. Sie muss sich dem Tod stellen, und wenn sie sich der Gesellschaft der Lebenden anschließen möchte, muss sie, laut Lefebvre den Test bestehen. Der Raum der Gesellschaft erschließt sich ihr nicht von selbst. Der Schmerz der Kälte erinnert an die Messer der Initiationsriten vormoderner Gesellschaften. Laut dem französischen Ethnologen Pierre Clastres ist ein Initiations-Ort ein Ort, an dem der Schmerz der Initiationserfahrung das Vergessen verhindert.

Nach der Initiation, wenn der Schmerz bereits vergessen ist, bleibt etwas zurück, ein unwiderruflicher Rest, die Spuren, die das Messer oder der Stein auf

¹²⁰ Henri Lefebvre, *The Production of Space*, übers. Donald Nicholson-Smith, Neuauf. (Malden, 1998), 35.

dem Körper hinterlässt, die Narben der empfangenen Wunden. Ein initiiertes Mann ist ein gezeichneter Mann [...] Das Zeichen verhindert das Vergessen, der Körper selbst trägt auf sich die Spuren der Erinnerung, der Körper ist Gedächtnis.¹²¹

Elaines Wunden sind weniger körperlicher, als vielmehr seelischer Art. Durch ihre Traumata und Seelenqualen, die beide an den Rand der Selbstaufgabe bringen, werden sie in eine Gesellschaft integriert. Die Wunde wird zum dauerhaften Symbol, die das kulturelle Vergessen verhindert. Indem Elaine sich ihrer Wunde bewusst wird, erinnert sie sich an ihre Kindheit in Toronto und an die Integration in die belanglose und zugleich grausame mittelständische Gesellschaft. Die Initiation ist eine Gleichmachung. Elaine wird durch ihre seelische Wunde gleichgemacht, und ihre Alterität, ihre kindliche Kreativität, die aus den langen Reisen durch den wilden Norden resultierte, wird ausgeschlossen. Das Toronto, in das Elaine initiiert wird, ist ein grausames, kleinbürgerlich spießiges, das keine Ausweichungen aus Geschlechter- und Sozialrollen duldet, die Elaines Kindheit bestimmten. Auf diese Weise ist Elaine Teil einer Gesellschaft von Machtkämpfen und existentiellen Unsicherheiten, die in der Topographie Torontos fest verwurzelt sind. Die Abgründe der Schlucht verweisen auf die Abgründe der mittelständischen Gesellschaft Torontos in den fünfziger Jahren.

Da der Ort von Elaines jedoch traumatisch gezeichnet ist, verdrängt sie dieses Erlebnis zwischenzeitlich und hat immer das Gefühl, als fehlte ihr eine wichtige Information über sich selbst. Sie meidet die Schlucht und später ganz Toronto. Auf diese Weise wird sie nicht mehr mit ihrer Erfahrung konfrontiert. Erst indem sie sich dem gleichen Ort nochmals stellt, kann sie die Erinnerung wachrufen, die eine Initiation laut Clastres unwiderruflich in den Menschen einschreiben soll. Die Initiations-Riten, die Clastres beschreibt, gehen von einem einzigen Ort aus, an dem sich die Gesellschaft ansiedelt. Diese räumliche Kontinuität vormoderner Gesellschaften ist hier jedoch nicht gegeben. Daher muss Elaine den Ort ihrer Initiation und ihres Traumas erst wieder aufsuchen, damit die Erinnerung der Initiation wieder wachgerufen werden kann.

An diesem Ort erkennt sie schließlich, dass Cordelia nicht nur Täterin sondern gleichzeitig auch Opfer war. Die Schlucht, in die Cordelia sie geschickt hat, und wo sie beinahe erfroren wäre, ist der Ort ihrer schlimmsten Demütigung. Elaine sucht ihn auf, weil sie ahnt, dass dieser Ort ein Wissen birgt, dass ihr ohne ihn verschlossen wäre:

¹²¹ Pierre Clastres, *Staatsfeinde. Studien zur politischen Anthropologie* (Frankfurt, 1976), 175.

I know that if I turn, right now, and look ahead of me along the path, someone will be standing there. At first I think it will be myself, in my old jacket, my blue knitted hat. But then I see that it's Cordelia. [...] I know she's looking at me, the lopsided mouth smiling a little, the face closed and defiant. There is the same shame, the sick feeling in my body, the same knowledge of my own wrongness, awkwardness, weakness; the same wish to be loved; the same loneliness; the same fear. But these are not my emotions any more. They are Cordelia's; as they always were. (CE, 459)

Diese zweite Szene in der Schlucht ist nun eine Epiphanie-Szene, in der Elaine sich selbst und auch ihre Gegnerin Cordelia erkennt. Plötzlich zeigt sich, dass Elaines Angst Cordelias ist. Cordelia wird also zum Spiegelbild Elaines. Elaine sieht Cordelia erstmals vollends als Opfer und teilt diese Opferrolle mit ihr. Gleichzeitig entledigt sie sich ihrer langjährigen Rachegefühle und kann vergeben: „I reach out my arms to her, bend down, hands open to show I have no weapon. *It's all right*, I say to her. *You can go home now.*“ (CE, 459) Es ist bezeichnend, dass diese Erkenntnis visueller Art ist: „I see“. Die Erkenntnis ist Teil des Raumes, den die Erzählerin vor Augen hat. Die Schlucht, in der Elaine sich ihrer Vergangenheit stellt, ist eine Heterotopie im Sinne Foucaults. Elaine kann sich, wie im Spiegel, erstmals ganz sehen, und sich ihrer eigenen Identität stellen. Im selben Moment nimmt sie jedoch wahr, dass sie nicht sie selbst ist, sondern die Andere, nämlich Cordelia. Der Raum, an dem diese Spiegelung stattfindet, ist zugleich real und unreal, zugleich Gegenwart und Vergangenheit. Diese Epiphanie macht deutlich, dass keine eindeutige Subjektkonstitution möglich ist, ebenso wenig wie eine Schuldzuweisung. Täter und Opfer sind eins. Auch Cordelia wurde durch ihre eigenen seelischen Wunden in eine Gesellschaft integriert, in die sie ihrerseits Elaine einweihte.

Die Stadt ist in dieser Auslegung ein Erinnerungsraum. Das Gedächtnis scheint, wie Assmann es behauptet, an dem Ort selbst lokalisiert zu sein. Der Ort wird zum Träger der subjektiven Erinnerung, da Elaine ihn erst aufsuchen muss, um sich ihrer Vergangenheit zu stellen. Gleichzeitig treiben die seelischen Wunden Elaines sie dazu, den Ort ihrer Initiation aufzusuchen, um sich wieder lückenlos zu erinnern. Dabei ist der Kindheitsschauplatz wie das oben beschriebene Grab: unverrückbar und verweisend auf eine Gegenwart des Vergangenen. Somit ist die Identitätssuche Elaines an den Ort gebunden.

Kann man hier von einem Zuhause sprechen? In psychologischem Sinne heißt *zu Hause* sein „bei sich Sein“. Die Präsenz des vergangenen im gegenwärtigen Ort bewirkt eine Präsenz der vergangenen Protagonistin im Bewusstsein der gegenwärtigen. Durch die Wahrnehmung des Ortes kann die gealterte Protagonistin eine Kontinuität zu ihrer Vergangenheit herstellen und ihre Rolle bewusst neu definieren. In dieser Hinsicht kann

man zumindest bedingt von Zuhause sprechen, da Elaine unterdrückte Aspekte ihrer eigenen Werdeggeschichte an diesem Ort aus dem Unterbewusstsein hervorholt und sich ihrer eigenen Identität erstmals stellt. Gleichzeitig wird jedoch deutlich, dass diese zu Tage getretene Identität selbst in Frage gestellt wird. Elaine hat eine Doppelgängerin, ein Spiegelbild: Cordelia. In dem Moment, an dem sie ganz „bei sich“ sein sollte, also eins, verdoppelt Elaine sich, spaltet sich auf in zwei Personen. Eine Subjektkonstitution in ungebrochenem Raum ist daher nicht möglich. Die Heterotopie dekonstruiert das Subjekt.

Zu einem bestimmten Zeitpunkt haben Elaine und Cordelia Rollen getauscht. Dieser Rollentausch vermischt ihre Identitäten seit dem Teenageralter. Elaine hat diesen Tausch bereits unterbewusst gespürt und in ihrer Kunst verarbeitet: „Cordelia is afraid of me, in this picture. I am afraid of Cordelia. I’m not afraid of seeing Cordelia. I’m afraid of being Cordelia. Because in some way we changed places, and I’ve forgotten when“ (CE, 249). Diese Doppelung der Identitäten, die hier, ebenso wie in der Erkenntnisszene oben zum Ausdruck kommt, verkompliziert die Idee von Identität. Das Andere und das Ich spiegeln sich, verschmelzen, teilen sich wieder. Der Ort, an dem dies geschieht, erhält eine momentane Magie und verliert sie wieder: „When I turn, finally, Cordelia is no longer there. [...] This landscape is empty now, a place for Sunday runners. Or not empty: filled with whatever it is by itself, when I’m not looking“ (CE, 460). Die beheimatende Qualität des Ortes im psychologischen Sinne ist folglich flüchtig. In dem Maße, in dem die perspektivische Verdoppelung vergeht, endet auch die intensive beheimatende Beziehung zwischen Ort und Mensch. Der Ort wird plötzlich sinnentleert, bzw. erhält einen Sinn, der sich der Betrachtenden nicht mehr erschließt.

Betrachtet man die Raumstruktur des gesamten Romans, so wird diese Abwesenheit eines Zuhauses als Zentrum eines fiktionalen Universums noch deutlicher. Das vergangene Toronto als Ort der Qual und des Schmerzes für Elaine wird mit dem Ort des Nordens kontrastiert. Es scheint zunächst, als gebe es eine Raumaufteilung im Lotmanschen Sinne: zwei gegenseitig semantisierte Raumbereiche, deren Überschreitung mit einem Glückswechsel des Subjekts einher geht. So erinnert sich Elaine: „Until we moved to Toronto I was happy“ (CE, 22). Die Wildnis im Norden scheint zunächst ein sorgloses Kinderparadies zu sein. Über vierzehn Seiten portraitiert Atwood die ungezähmte Welt, durch die die Familie wie Nomaden hindurchzieht. Die Familie lebt in einem harmonischen Mikrokosmos, der Lebensstil ist aufs Lebensnotwendige reduziert. Das Leben

wird von den Gesetzen der Natur vorgegeben, die Kinder haben viel Freiheit und Abenteuer. Diese Natur ist kein „nature the monster“, wie Atwood es in ihrer berühmten Schrift über die Motive der kanadischen Literatur, *Survival*,¹²² formuliert hat. Die Menschen werden nicht zu Opfern der Natur, sondern fühlen sich wohl. Marta Dvorak geht sogar soweit zu behaupten, beide Orte markierten den Unterschied zwischen „wilderness and civilization, between human and beast“:

In *Cat's Eye* the opposition will be explicitly marked, almost Manichean: spring and summer spent in the virgin forests of the north representing salvation, a reprieve, while the autumn and winter spent in urban society represent the return of slow torture and death.¹²³

Diese kleine Utopie der Naturidylle lässt sich jedoch nicht aufrechterhalten, ja sie wird von dem Text bereits zu Beginn untergraben. Der Vater ist als Wissenschaftler in der Wildnis, um Raupenbefall zu untersuchen. Zerstörung und Verfall sind somit von Anfang an Teil dieses Naturraumes: „My father looks at the harvest of caterpillars as if he's grown them himself. He examines the chewed leaves. 'A beautiful infestation', he says“ (CE, 24). Die Blätter sind abgefressen, die Raupenplage ist der Grund, warum der Vater in dieser Umgebung arbeitet. Das Aufeinanderprallen der Begriffe „beautiful“ und „infestation“ markiert die zwiespältige Naturauffassung in diesem Abschnitt. Selbst die Sterne riechen für die kindliche Betrachterin nach dem Alkohol, in den der Vater die Raupen einlegt (CE, 24). Überdies ist die Familie, trotz deren Zurückgezogenheit, nicht gefeit vor dem Einfluss des zweiten Weltkrieges: „The war filters in over the radio, remote and crackly, the voices from London fading through the static. Our parents are dubious as they listen, their mouths tighten: it could be that we are losing“ (CE, 25). Die Eltern sind besorgt, während sie die Nachrichten über ihr Radio verfolgen, und die Kinder spielen Krieg. Der Krieg ist zwar entfernt, aber immer präsent. Für die Erzählerin markiert der Krieg sogar diese Epoche ihrer Kindheit: „How long did we live this way, like nomads on the far edges of the war?“ (CE, 27).

Auch in den wiederkehrenden Passagen über diesen Naturraum im Norden, fern von der Stadt Toronto, wird dieser nicht als unberührte Natur dargestellt. Der Norden, an dem das Kind sich zunächst heimisch fühlt, ist ein Ort, der auch von der Gesellschaft geprägt ist. Er ist ein Ort industrieller Aktivität, in dem die Felsen wie verkohlte Ruinen aufragen:

¹²² Margaret Atwood, *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* (Toronto, 1972), 45ff.

¹²³ Dvorak, 135.

The north smells different from the city: clearer thinner. You can see farther. A sawmill, a hill of sawdust, the teepee shape of a sawdust burner; the smokestacks of the copper smelters, the rocks around them bare of trees, burnt-looking, the heaps of blackened slag: I've forgotten about these things all winter, but here they are again [...] I greet them as if they are home. (CE, 71)

Die Sägemühle sowie die Schmelzhütte bestimmen dieses Landschaftsbild, samt ihrer Abfälle „sawdust“ und „heaps of blackened slag“. Die Landschaft darum herum ist verkohlt, öde. Es sind also keine „virgin forests“ wie Dvorak behauptet, die hier vorgestellt werden, sondern eher eine Ruinenlandschaft, in der die Abfälle industrieller Produktion das Waldpanorama bestimmen.

Diese Landschaft ist jedoch nicht, wie St. Cloud's in Irvings *The Cider House Rules*, das Zentrum eines Gegenraumes zur Gesellschaft, deren Abfallprodukt es ist. Diese Einöde ist ein Ort des Abstands, ohne dass die Regeln umgekehrt wären. Als Elaine in Toronto von ihren Gleichaltrigen gequält wird, hilft ihr die Grenzüberschreitung in den Norden nicht aus der Angst heraus. Es geht kein wirklicher, sondern nur ein scheinbarer Glückswechsel mit dieser Grenzüberschreitung einher. Dieser ist so oberflächlich, dass es umso trauriger ist, dass Elaines Mutter dieser Täuschung zum Opfer fällt: „My mother smiles at me, in the little kitchen with the woodstove, and hugs me with one arm. She thinks I am happy“ (CE, 161).

Was wirklich geschieht, ist, dass der Norden, sowohl als Grenzraum zwischen Natur und Zivilisation als auch als wilde Natur fernab der Zivilisation zur Ausdruckslandschaft von Elaines Elend wird. Bereits auf dem Weg nach Norden sieht sie Tod und Verrottung: „I see a raven by the side of the road, picking at a porcupine that's been run over by a car, its quills like a huge burr, its guts pink and scrambled like eggs“ (CE, 157f). Und als die Familie am Nordufer des Lake Superior angekommen ist, dort wo kaum noch Zivilisation spürbar ist, sieht Elaine in der Natur ein Spiegelbild ihrer Unterdrücker: „The lake is huge and cold and blue and treacherous. [...] There's poison ivy sometimes. It's a secretive, watchful forest“ (CE, 159). Wieder findet sie einen Raben, diesmal einen toten, der wie ein Symbol ihrer Vernichtung wirkt: „I've seen dead animals before, dead frogs, dead rabbits, but this raven is deader. It looks at me with its shriveled-up eye. I could poke this stick right through it. No matter what I do to it, it won't feel a thing“ (CE, 159). Dieser Rabe ist Ausdruck der Lebensangst Elaines. Sie bewundert seine Gefühllosigkeit, die der Tod mit sich bringt, und die sie selbst in ihrer Verletzlichkeit herbeisehnt. Später wird sie willens in Ohnmacht fallen, um aus sich selbst herauszutreten und nichts mehr zu spüren, ebenso wie der Rabe.

Der Norden ist dennoch ein Bereich, dessen Distanz zu Toronto es Elaine ermöglicht, ihre Ängste in Träumen zu kanalisieren. Ihre Kreativität kommt durch die Träume hindurch wieder zum Vorschein, aber sie versteht diese Träume nicht.

I dream I'm picking the chokecherries off the chokecherry tree and putting them into the lard pail. Only they aren't chokecherries. They're deadly nightshade berries, translucent, brilliantly red. They're filled with blood, like the bodies of blackflies. As I touch them they burst, and the blood runs over my hands. (CE, 161)

Diese poetische Bildlichkeit ist typisch für Atwoods Stil. Ihre Landschaftsbeschreibungen sind voller Symbole, die auf das Innenleben der Protagonisten verweisen können. Hier wird die Natur im Traum zum Ausdruck von Elaines Entfremdung und Angst. Ähnlich suggestiv wie später in ihren Bildern verarbeitet Elaine in ihren Träumen verschiedene Landschaften, die symbolischen Gehalt haben. Die Beeren im Norden, aus denen die Mutter Marmelade kocht, werden zu den giftigen Beeren, mit denen Cordelia Elaine geängstigt hat. Hier manifestiert sich die sensuelle Qualität der Sprache Atwoods. Beide Bilder verschmelzen zum Blut als Ausdruck von Elaines Leiden und Ekel vor sich selbst. Da Elaine aber nicht versteht, dass diese Träume Ausdruck ihrer Ängste vor Cordelia sind („None of my dreams is about Cordelia“, CE, 161), kann sie sie nicht nutzen, um der Opferrolle zu entkommen.

Das erste Gedicht aus den *Journals of Susanna Moodie* weist eine ähnliche Bildsymbolik auf, die auch auf Tod, Entfremdung und Angst verweist: “Or is it my own lack / of conviction which makes / these vistas of desolation, / long hills, the swamps, the barren sand, the glare / of sun on the bone-white / driftlogs, omens of winter, / the moon alien in day- / time a thin refusal”.¹²⁴ In beiden Texten verweisen die alptraumhaften Todessymbole auf spirituelle Desintegration, Furcht vor dem Tod, Isolation und Leere: „The map of the outside becomes the map of the inside world, though they never fully merge and this way a certain distance remains between the internal and external terrains creating a kind of alienation.“¹²⁵ Elaine durchlebt hier eine ähnliche Erfahrung wie Moodie in Atwoods Gedichten. Sie sucht nach Geborgenheit und Schutz, findet jedoch nichts in der Natur als den Spiegel ihrer eigenen Angst.

Durch das Hervorbrechen ihrer Träume und die Plakativierung der Landschaft wird der Bereich des Nordens zu einem Innenraum. Der See und der beobachtende Wald

¹²⁴ Margaret Atwood, “Disembarking at Quebec”, in: *The Journals of Susanna Moodie*, zitiert aus: *Selected poems*, 62.

¹²⁵ Molnár, 128.

werden zu einer fast magisch umgestalteten Landschaft, die Züge der Verfolgerin Cordelia annehmen. Zugleich spiegelt die Landschaft Elaines Opferrolle, die selbstzerstörerische Züge annimmt. Diese Seelenlandschaft Elaines wird sichtbar, weil der Norden in räumlicher Distanz zu Toronto, dem Ort ihrer Demütigungen, liegt. Hier wird deutlich, dass Atwoods Raumdarstellung sehr vielschichtig ist. Nie sind sie rein funktional, sondern sie fächern sich kaleidoskopisch auf und enthüllen zahlreiche unterschiedliche Sichtweisen auf die Handlung und die Identität der Protagonistin.

Auch Vancouver scheint zunächst ein Gegenraum zu Toronto zu sein. Auch dieser Ort ist dadurch gezeichnet, dass er möglichst weit von Toronto entfernt ist:

I live in a house, with window curtains and a lawn, in British Columbia, which is as far away from Toronto as I could get without drowning. The unreality of the landscape there encourages me: the greeting-card mountains, of the sunset-and-sloppy-message variety, the cottagy houses that look as if they were built by the Seven Dwarfs in the thirties, the giant slugs, so much larger than a slug needs to be. Even the rain is overdone, I can't take it seriously. I suppose these things are as real, and as oppressive, to the people who grew up there as this place is to me. But on good days it still feels like a vacation, an evasion. On bad days I don't notice it, or much else. (CE, 15)

Vancouver ist eine Kontrastfolie zu Toronto. Es ist räumlich „as far away as I could get“. Gleichzeitig ist es aber auch ein Gegenraum durch seine Unwirklichkeit. Die Beschreibung ihres eigenen Wohnhauses zeigt dieses aus der Außenperspektive: „a house, with window curtains and a lawn“. Die Erzählerin übernimmt in ihrer Beschreibung die Ästhetik der Postkarten. Dieser Ort ist von dem Innenleben der Figuren seltsam abgelöst und erlaubt Elaine sogar, vor ihrer eigenen Innenwelt zu fliehen: „it still feels like an evasion“. Deshalb ist dieser Ort auch nicht Teil der Handlung, sondern wird immer wieder mit dieser kontrastiert. Um sich ihrem Innenleben zu stellen, begibt sich Elaine an den Ort, an welchem ihre Erinnerung verhaftet ist, nach Toronto. Hier erst kann sie die anonym kommerzialisierten Hochglanzansichten gegen ihre eigenen Visionen eintauschen. Auch British Columbia, die Gegenwelt zu Toronto, ist hier also wieder in Verbindung mit Elaines Figurenperspektive zu sehen.

Es ist das Zusammenspiel zwischen Nähe und Distanz, das die Beziehung der Protagonistin zu ihrem Umfeld prägt. In diesem Sinne ähnelt das Raumempfinden Elaines dem der Protagonistin in *Surfacing*. Bereits in Atwoods erstem Roman kann die Protagonistin erst eine Zuneigung zu einem Ort entwickeln, wenn sie diesen aus der Distanz betrachten kann:

I wait until we're into the middle of the lake. At the right moment I look over my shoulder as I always did and there is the village, suddenly distanced and clear, the houses receding and grouping, the white church startling against the dark of the trees. The feeling I expected before but failed to have comes now, homesickness, for a place where I never lived, I'm far enough away. (S, 33)

In beiden Fällen ist der Ort ein Erinnerungsraum im Sinne Assmanns, der auf eine Vergangenheit verweist, die teilweise rekonstruiert werden muss. Und beide Romane bieten kein Raumzentrum oder Zuhause, zu dem sich die Protagonistin zugehörig fühlen könnte. Erst die Distanz ermöglicht es den Heldinnen Atwoods, Sinn zu stiften aus den räumlichen Umgebungen, und eine – wenn auch minimale – emotionale Beziehung der Zuneigung aufzubauen. Das Paradoxon des Heimwehs für einen Ort, an dem man nie gelebt hat, spitzt sich zu in Atwoods letztem Roman, *The Blind Assassin*. Hier wird die Unmöglichkeit der Existenz eines Zuhause am prägnantesten formuliert:

„There's no place like home,“ Laura said one day, when she was eleven or twelve. “Reenie sings that. I think it's stupid.”

“How do you mean?” I said.

“Look.” She wrote it out as an equation. *No place = home. Therefore, home = no place. Therefore home does not exist.* (BA, 447)

Die Einzigartigkeit des Zuhauses und die Verbundenheit mit diesem Ort führt hier direkt zu seiner Negation. Die Protagonistinnen in Atwoods Romanen von *Surfacing* über *Cat's Eye* bis *The Blind Assassin* suchen alle eine Verbindung zu ihrer räumlichen Umgebung und sie finden räumliche Zusammenhänge allenthalben, müssen sich mit den Räumen der Gegenwart und Vergangenheit auseinandersetzen. Aber sie können die absolute Geborgenheit nicht finden, das Verschmelzen mit einem sicheren Lebenszentrum nicht einlösen. Ihr Umfeld bleibt ihnen immer etwas fremd, und sie selbst können nie ganz ankommen.

Im Falle von *Cat's Eye* ist es gerade das Nicht-Vorhandensein einer individualisierten Perspektive auf Vancouver, die Aufschluss über die Erzählerfigur Elaines gibt. Aus dem Nicht-Raum muss Elaine an den Ort kommen, mit dem ihre persönliche Geschichte verknüpft ist. Vancouver ist Nicht-Ort, weil er unpersönlich bleibt, und im Roman kein Handlungsraum ist. Er ist der Bereich, an dem die innere Entwicklung Elaines und die Konfrontation mit ihrem Innenleben nicht stattgefunden hat. Daher scheint Elaine keinen emotionalen Zugriff auf den Ort zu haben. Er ist wie ein selbst gesuchtes Exil, wie die Negation eines Ortes. Daher ist auch dieser Ort, obwohl Elaine hier Normalität in

einer Ehe gefunden hat, kein Zuhause für Elaine im psychologischen Sinne. Sie vermag nicht einmal zu glauben, dass es ein Zuhause im materiellen Sinne ist:

I closed my eyes, thought about the mountains on the coast. That's home, I told myself. That's where you really live. Among all that stagey scenery, too beautiful, like a cardboard movie backdrop. It's not real, it's not drab, not flat, not grubby enough. They're working on it though. Go a few miles here, a few miles there, out of sight of the picture windows, and you come to the land of stumps.

Vancouver is the suicide capital of the country. You keep going west until you run out. You come to the edge. Then you fall off. (CE, 46)

Dies ist ein Raum, der zu schön ist, um wahr zu sein. Er zeichnet sich durch ein Mangel an negativen Qualitäten aus „drab, flat, grubby“, die für sie das Toronto ihrer Jugend charakterisieren. Daher scheint ihr der Raumbereich stilisiert und unwirklich. Es ist keine verherrlichte Schönheit, die hier vorgestellt wird, sondern eine anonyme, gekünstelte. Das Bild der Pappkulissee unterstreicht die Postkartenästhetik des ersten Zitates. British Columbia ist unpersönlich, weil es eine Abwesenheit von Erinnerungen darstellt. Auch in diesem Sinne ist er ein Gegenraum zu Toronto. Allerdings wird deutlich, dass auch dieser Bereich Tendenzen aufweist, Erinnerungsraum zu werden. Der Verweis auf die Baumstümpfe und die Selbstmorde verknüpft das Schicksal der dort lebenden Menschen mit der Landschaft. Auf diese Weise wird angedeutet, dass Vancouver nicht lediglich ein Antiraum zu Toronto ist, sondern dass diese Stadt ihre eigenen Schicksale birgt. Gleichzeitig verweisen die Baumstümpfe bereits auf den Norden Ontarios mit seinen Sägewerken und den verkohlten Felsen. Die Erwähnung der Selbstmordrate ist eine Vorwegnahme ihres eigenen Selbstmordversuchs in Toronto.

Es zeigt sich, dass die Raumbereiche, die im Roman vorgestellt sind, nicht in die Kategorien Jurij Lotmans passen. Die Grenzüberschreitungen im Roman sind keine Glückswechsel, und sie sind am Ende des Romans nicht abgeschlossen, denn der Roman endet im Flugzeug, mitten zwischen Toronto und Vancouver. Die wirklichen Grenzüberschreitungen passieren an einem Ort: Toronto. Dort wird die Grenze zwischen Gegenwart und Vergangenheit immer wieder überschritten, und die zwei Städte überlagern sich gegenseitig. Toronto ist Erinnerungs-Ort und ermöglicht es Elaine, ihrer Identität auf die Spur zu gehen. Die Identitäten, die sie findet, sind ebenso verschachtelt wie die Raumstrukturen des Romans. Die Orte eröffnen Elaine neue Blickrichtungen, die ihr jedoch immer wieder Spiegelbilder ihrer selbst zeigen. Damit wird das Gedankenspiel des Eingangsabschnittes umgesetzt: „Time is not a line but a dimension, like the dimensions of space. If you can bend space you bend time also, and if you knew

enough and could move faster than light you could travel backward in time and exist in two places at once“ (CE, 3). Elaine existiert nicht nur an zwei Orten, sondern zu zwei Zeiten, und die Struktur des Romans zeichnet diese geteilte Existenz immer wieder nach. Diese räumliche Geteiltheit verbildlicht die identifikatorische Geteiltheit der Protagonistin auf psychologischer Ebene. Eine eindeutige Identität der Protagonistin im vormodernen Sinne gibt es nicht. Ihre Person ist postmodern aufgespalten und es gilt für Elaine wie Cordelia: „[she] has a tendency to exist“ (267).

Der Facettenreichtum der verschiedenen Orte bei Margaret Atwood ist besonders stark. Aber es gibt auch andere kanadische Autoren, die ein einfaches binäres Raumschema aufbrechen, und mit Raumperspektiven experimentieren. In Ontario zählt Alice Munro zu ihnen. In ihrem halbautobiographischen Roman *Lives of Girls and Women* (1971) entwirft sie ein ähnliches Wechselspiel aus Nähe und Ferne. Auch hier kann die Heldin erst aus der Distanz eine Beziehung der emotionalen Nähe zu ihrem Heimatort aufbauen.¹²⁶ Und in ihrem Kurzgeschichtenband *Open Secrets* (1994) schildert sie Personen an einem kleinen Ort im ländlichen Ontario, die alle mit verschiedenen Formen der Entfremdung zu kämpfen haben, unabhängig von räumlichen Verschiebungen.¹²⁷ Der Autor Michael Ondaatje beschreibt in seinem Roman *In the Skin of a Lion* (1987) städtische und ländliche Orte. Seine Perspektiven sind immer wieder individuell verzerrt, und auch er dekonstruiert die beheimatende Idylle der ländlichen Umgebung.¹²⁸ Atwoods Romane sind Ausdruck einer lebendigen literarischen Diskussion um die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten einer spirituellen und psychologischen Beheimatung an bestimmten Orten.

Im Vergleich zwischen Margaret Atwood und John Irving kann man zusammenfassend sagen, dass Irvings Räume schematischer sind als die Atwoods. Irving entwirft einen zentrierten Raum, der eine moralische Organisation des Weltbezuges ausdrückt. Einen derartig eindeutigen Weltbezug gibt es in der fiktionalen Welt Atwoods nicht mehr. Bei ihr sind es perspektivierte Bilder, die sich hier darstellen, und die die Figuren sowie die fiktionalen Räume in ihrer Widersprüchlichkeit zeigen. Sie haben teils eine sehr realistische, teils poetisch übertragene Qualität. Außerhalb dieser Blickrichtungen gibt es keinen Raum, denn laut Ströker ist die räumliche Umwelt immer von den wahrnehmenden

¹²⁶ Alice Munro, *Lives of Girls and Women* (Whitby, Ontario, 1971).

¹²⁷ Alice Munro, *Open Secrets* (London, 1994).

¹²⁸ Michael Ondaatje, *In the Skin of a Lion* (New York, 1987).

Individuen ausgelegt und perspektiviert.¹²⁹ Auf philosophischer Ebene verdeutlichen die Raumkonzeptionen beider Autoren also den Übergang vom Universum zum Multiversum, den Übergang von der zentrierten, zur dezentrierten, postmodernen Welt. Die Bedeutung dieser dezentrierten Räume ergibt sich erst aus der Wahrnehmung der Figur, die sich in ihnen verortet. Atwoods Räume sind daher nicht funktional didaktisch sondern individuell perspektiviert, poetisch und vielschichtig. Sie beeinflussen die Innenwelt der Protagonistin und spiegeln diese wider. Dabei sind sie nur in Ansätzen Projektionsräume des Innenlebens der Figuren. Als Erinnerungsräume qualifizieren sie sich erst durch ihre Unaustauschbarkeit und Unverrückbarkeit für die Identitätssuche der Protagonisten.

¹²⁹ Ströker, 8.

3. Die Familie: Der Bau des Zuhause

Betrachtet man die Bedeutung von Zuhause in den fiktionalen Welten von John Irving und Margaret Atwood, dann spielen Familien immer eine wichtige Rolle, jedoch auf sehr unterschiedliche Weise. Alle Romane John Irvings handeln von Familien, die die fiktionalen Charaktere einteilen in Vaterfiguren, Mütter und Kinder. Irvings Familien sind oft unvollständig, und nicht selten sind die einen Familienmitglieder Schuld am Leid der anderen. Aber immer noch gibt es die Vorstellung von der Idealfamilie, von dem schützenden Hort, bei dem alle Zuflucht suchen können und von dem heilenden Heim, bei dem sich die Familienmitglieder regenerieren können. Weil Irvings Familien an dieses Idealbild glauben, schotten sie sich nach außen ab, denn draußen vermuten sie Gefahr. Ihr eigenes Heim stilisieren sie dann zu einer heilen Welt, oft versehen mit kitschigen Stilelementen einer traditionellen Vergangenheit. Dabei fungieren die Familien wie kleine Utopien, die sich selbst regenerieren und deren Mitglieder nachwachsen wie Zellen eines einzigen Organismus. Irvings Welt hat ein Zentrum, und dieses Zentrum ist nicht selten das Zuhause der Familie.

Bei Margaret Atwood hingegen ist Familie kein Zufluchtsort, sondern sie reflektiert auch die Spannungen und Defizite der Gesellschaft, in der die Familie besteht. Daher ist die fiktionale Welt Atwoods nicht in ein familiäres Innen und ein gefährliches Außen gespalten. Ebenso wenig wie innen und außen gibt es bei Atwood ein Zentrum und eine Peripherie: Zuhause ist bei Atwood ein höchst schwieriger Begriff, denn für die meisten ihrer Protagonisten gibt es kein schützendes oder harmonisierendes Zuhause, auch nicht in der Familie. In *The Blind Assassin* schreibt Atwood von Entwurzelten und Weltenbummlern. Und sie verfolgt mehrere Generationen einer Familie zurück. Dabei stellt sich heraus: ein Zuhause im Sinne Irvings gab es nie.

Das Wort Familie wurde in der Antike oft gleichbedeutend mit Haushalt (*domus*) verwendet. Zum Haushalt gehörten alle, die in einem Haus wohnten. Der antike Begriff der Familie gründet daher weniger auf biologischen als räumlichen Zusammenhängen. Weil die Familie und ihr Ort so untrennbar war, ist der konkrete geographische Ort bei Cicero auch ein Wegweiser in das eigene Gedächtnis und die familiäre Vergangenheit. Familie bedeutete daher Stabilität in Raum und Zeit. Die Familie hatte außerdem Schutzfunkti-

on, insbesondere für die Frauen und Kinder.¹³⁰ Durch alle Wandel des Familienbildes in Europa hindurch hielt sich diese Vorstellung, dass eine Familie an einen Ort gehört, der sie mit ihren Vorfahren verbindet. Dieser Ort ist das Zentrum des familiären Raumverständnisses. Assmann nennt diese Raumtradition *Generationenort*, weil sie die lebenden Familienmitglieder durch ihr Ahnengedächtnis mit den toten Generationen verbindet.¹³¹

Mit der Besiedlung des amerikanischen Kontinents kommt allerdings ein neues Konzept von Familie auf. Orte muss man hier nicht erben, sie bergen keine Ahnen- und Altlasten, sondern scheinen unbeschrieben wie leere Blätter. Daher kann man sie sich aneignen und mit den eigenen neuen Werten beschreiben. Es beginnt ein Wettstreit um neuen Grund. Die *Frontier* wird zum Inbegriff für Eroberung und Mobilität. Eine Siedlerfamilie sucht sich also einen Ort, um ein Zuhause zu gründen. Das Zuhause kann man plötzlich mit sich nehmen. Bis heute hat sich der Wunsch nach Mobilität in der amerikanischen Gesellschaft weitgehend gehalten, und seit es keine Planwagen mehr gibt, wohnen und reisen viele Familien in ihren *mobile homes*. Gleichwohl hat die amerikanische Familie den Anspruch, ihren Mitgliedern Schutz zu gewähren, von den europäischen Modellen übernommen. Seit dem 19. Jahrhundert ist diese Schutzfunktion immer stärker und setzt sich moralisch gegen die Welt des Öffentlichen ab:

Der Wille, die öffentliche Ordnung zu kontrollieren und zu formen, geriet nach und nach in Verfall, und die Menschen suchten sich zunehmend vor ihr zu schützen. Einer dieser Schutzwälle war die Familie. Im Laufe des 19. Jahrhunderts trat die Familie als Zentrum eines spezifischen nichtöffentlichen Raumes allmählich zurück und wurde immer mehr zu einer idealistischen Zufluchtsstätte, einer völlig eigenständigen Welt, die der öffentlichen Sphäre moralisch überlegen war.¹³²

Nicht zuletzt wegen des mangelnden Schutzes wird die amerikanische Familie seit den späten 60ern als gefährdet angesehen.¹³³ Insbesondere Gewalt von und an Kindern und Jugendlichen gibt den Medien und Wissenschaftler Anlass, sich um die amerikanische Familie zu sorgen. Auch global wird die Familie als im Umbruch befindlich angesehen. Dieser Umbruch hat viel mit dem sich wandelnden Rollenverständnis der Frauen zu tun.

¹³⁰ Wiedergabe des Artikels „Familie“ von Karl-Wilhelm Weeber in: ders., *Alltag im Alten Rom* (Düsseldorf u. Zürich, 1998), zitiert aus: www.fortunecity.de/lindenpark/caesarenstrasse/540/orbis/real/familie/html, 16.05.01, 85 ff.

¹³¹ Assmann, *Erinnerungsräume*, 301ff.

¹³² Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, übers. v. Reinhard Kaiser, 11. Aufl. (Frankfurt, 2000), 36.

¹³³ Arlene Skolnick, *The Intimate Environment: Exploring Marriage and the Family*, 4. Aufl. (Boston, 1973), Preface.

Dennoch sind Familien auch in einer globalisierten Zeitepoche immer noch wichtige Einheiten des menschlichen Zusammenlebens.¹³⁴

Bereits die wachsende Stadtkultur seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert hat jedoch auch eine Individualisierung der Lebensbereiche mit sich gebracht. Familiengruppierungen werden durch die individuelle Freiheit aufgebrochen, die die Menschen in der Anonymität großstädtischer Massen finden. Die Menschenmassen werden in den Großstädten durch funktionale Arbeitsteilung und die Ansprüche des Marktes vereint, und nicht durch gewachsene Traditionsstrukturen oder organische Kollektive.¹³⁵ Die Idee des *self-made man* bestimmt die neuen Gesellschaftsstrukturen. Ein *self-made man* ist erfolgreich als Individuum. Er hat nicht den Boden der Familie geerbt und erhält seinen Stolz und seine Identität nicht aus der Übernahme elterlicher Werthaltungen. Auch die Effekte der Globalisierung haben ihren Einfluss auf gewachsene Familienstrukturen. Einwanderungen verändern diese Strukturen ebenso wie neue Marktanforderungen, durch die der Geschäftsmann oder die Geschäftsfrau in einer Woche vier verschiedene Kontinente bereist. Und schließlich haben die neuen Medien auch neue Kollektive hervorgebracht. Immer mehr Eltern haben das Gefühl, ihre Kinder bewegten sich in einer eigenen Welt der Internet *chats* und Computerspiele, aus denen die Eltern ausgeschlossen sind.

Familien stehen in Nordamerika gerade deshalb so sehr im Rampenlicht öffentlicher Diskussionen, weil sie sich ändern, und weil sie sich den neuen Anforderungen der Gesellschaft anpassen müssen. Dabei stellt sich heraus, dass die Familienentwürfe sehr unterschiedlich sind. Während einige beobachten, dass Familien ihre hierarchischen Strukturen verlieren und den Familienmitgliedern noch mehr individuelle Freiheit geben, sowie mehr Spielraum für wirtschaftliche und private Mobilität, stellen andere einen entgegengesetzten Trend fest. Weil die unter der räumlichen und gesellschaftlichen Dezentrierung der Postmoderne leiden, suchen viele wieder die festen familiären Strukturen und ein abgeschlossenes Heim, in dem sie sich sicher fühlen können. Ein Raumzentrum, in dem sie sich vor der Umwelt abschotten, und in dem sie eine klare Ordnung finden, die sie in den multikulturellen Windungen der öffentlichen Welt vermissen. John Irving und Margaret Atwood stehen mit ihren Werken beide in dieser Diskussion um Familien und deren räumlichem Umfeld. Aber ihre jeweiligen Positionen könnten kaum unterschiedlicher sein.

¹³⁴ Zur Entwicklung der amerikanischen Familie vgl. auch Nester, 5-34.

¹³⁵ Srubar, 39.

3.1 Die Familie als Kokon: John Irvings *The World According to Garp* und *Hotel New Hampshire*

John Irvings Romane *The Hotel New Hampshire* und *The World According to Garp* handeln weniger von einzelnen Figuren, als von Familien. Die Charaktere der Figuren und ihre Handlungen werden daher überwiegend von ihrer Position in der Familie bestimmt. Zu jeder Zeit wird deutlich, dass die Figuren Teil eines größeren Ganzen sind. In *The Hotel New Hampshire* wird die siebenköpfige Familie Berry vorgestellt, die immer wieder versucht, ein Hotel zu führen. Zunächst in Dairy, New Hampshire, dann bei einem Freund in Wien und schließlich in Maine. In dieser Hinsicht agiert die Familie als Ganzes. Gemeinsam übersteht sie wirtschaftliche Notlagen, und regeneriert sich von dem Verlust einzelner Familienmitglieder. Zuletzt gründet sie sich ihr eigenes kitschiges Paradies. Der Roman *The World According to Garp* handelt von Garps Familie. Das Agieren der Familie wird auch hier von einer einzigen Motivation bestimmt. Das Ziel der Familie Garps ist es, Familie zu bleiben, trotz verschiedener Todesfälle, fehlender Familienmitglieder und selbstverschuldeter Wunden. Wie in *Hotel New Hampshire* wird auch hier die Chronik einer Familie erzählt, die unter schwierigen Umständen versucht, zusammen zu halten.

Auch in anderen Romanen Irvings stehen Familien im Zentrum des Geschehens.¹³⁶ Dies gilt für Romane wie *A Prayer for Owen Meany*, in dem Motive der Heiligen Familie immer wieder aufgegriffen werden, und *A Widow for One Year*, Irvings letztem Roman. Diese Familien werden bei Irving als Abgrenzung gegen die Welt geschildert, weil die Welt außerhalb der Familie als bedrohlich wahrgenommen wird. Die Familien bieten daher ein schützendes Zuhause. Dieses Zuhause ist bedingt mobil. In *The Hotel New Hampshire* kann es mit der Familie mitgenommen werden. Ein räumlicher Fixpunkt ist dennoch meist Neuengland, in das die Familien nach langen Reisen zurückkehren, um ihre Ruhe und Harmonie zu finden.

Die Welt, in der Irving seine Familien ansiedelt, ist gefährlich. Amerika wird als "violent country" charakterisiert (WAG, 486). In *The World According to Garp* wimmelt es von Vergewaltigern, die ihren Opfern die Zunge abschneiden oder sich selbst listig verstecken, von Amokläufern, die Garps Mutter und schließlich ihn selbst erschießen

¹³⁶ Vgl. hierzu auch Nester, Kapitel 1 und 4.

stecken, von Amokläufern, die Garps Mutter und schließlich ihn selbst erschießen und von rasenden Autofahrern, die Anwohner und Passanten gefährden. Auch in *The Hotel New Hampshire* ist die Welt von Vergewaltigern bevölkert, die hier bereits das College unsicher machen. Deshalb sind die meisten auftretenden Frauen Opfer solcher Gewalttaten. Wenn das Neuengland Irvings bereits gefährlich ist, so ist es Europa, namentlich Wien, jedoch umso mehr. In beiden Romanen werden die Figuren in Wien mit der düsteren und gefährlichen Welt der Prostituierten konfrontiert. Und in *The Hotel New Hampshire* nehmen politisch Radikale die Familie in Wien als Geißeln und zünden eine Bombe, bei der ein Freund der Familie umkommt und der Vater sein Augenlicht verliert. Neben diesen Gewalttaten gibt es noch andere Gefahren, denen sich die Familien ausgesetzt sehen: gefährliche Strömungen, die drohen, jeden Schwimmer in den Ozean zu ziehen, sowie Passagierflugzeuge, die abstürzen. In diesem Sinne spiegelt Irvings Welt die gesellschaftlichen Ängste Nordamerikas wider, die sich angesichts zunehmender Unüberschaubarkeit der urbanen Zentren und angesichts der steigenden Gewalt entwickelt haben.

Aufgabe der Familien ist es nun, sich vor dieser gewaltvollen Welt zu schützen: “If Garp could have been granted one vast and naïve wish, it would have been that he could make the world safe. For children and for grownups. The world struck Garp as unnecessarily perilous for both” (WAG, 279). Die Wortwahl “grownups” deutet auf die familiäre Perspektive Garps hin, der gewöhnt ist, mit seinen Söhnen Kindersprache zu sprechen. Es ist eine heimelige Perspektive, von der aus die Welt unbewohnbar und gefährlich scheint. Es ist eine Welt, die kein Zuhause im beschützenden Sinne bieten kann. Da Garp die Welt jedoch nicht sicher machen kann, versucht er, seine Familie vor der Welt abzuschotten. Die Familie wird zu einem Zuhause, das die Kinder vor der bösen Welt fernhalten soll. Am liebsten würde Garp seine Kinder daher nicht aus dem Haus lassen. Er ist bestürzt, als sein zehnjähriger Sohn Duncan bei einem Schulfreund übernachten möchte, weil dies sofort Ängste in ihm auslöst. Er reflektiert über seine eigene Angst:

Garp suspected most people to whom his wife and children were drawn; he had an urgent need to protect the few people he loved from what he imagined “everyone else” was like. [...] He felt he needed to know more about other people; he wanted to get over his distrust of them. A job would at least force him to come into contact -- and if he weren't forced to be with other people, Garp would stay home. (WAG, 243f)

Garp polarisiert hier zwischen der Außenwelt, das heißt “everyone else“, und seiner Familie. Weil die Welt so gefährvoll ist, misstraut er jedem. Und weil er sich so vor der

Außenwelt zurückgezogen hat, steigt diese Angst immer mehr. Er kennt kaum Menschen und nimmt daher an, dass alle draußen zu einer homogenen, gefährlichen Menge gehören, aus der lediglich seine Familie ausgeschlossen ist. Durch diese Paranoia ist der Kontakt zwischen der Familie und der Außenwelt abgebrochen. Dieser Bruch zwischen der Familie einerseits und der bösen Welt andererseits, ist ein Merkmal der modernen Familie, wie sie Soziologen beobachten. John Demos schreibt über die heutige Familie im Unterschied zur Familie in kolonialen Zeiten:

The family, in particular, stands quite apart from most other aspects of life. We have come to assume that whenever a man leaves his home "to go out into the world" he crosses a very critical boundary. Different rules, different values, different feelings apply on either side, and any failure to appreciate this brings, inevitably, the most painful kind of personal distress. The contrast has, of course, a pejorative character. The family becomes a kind of shrine for upholding and exemplifying all of the softer virtues – love, generosity, tenderness, altruism, harmony, repose. The world at large presents a much more sinister aspect. Impersonal, chaotic, unpredictable, often characterized by strife and sometimes by outright malignity, it requires of a man that he be constantly "on his guard."¹³⁷

Eben dieses Phänomen der modernen Familie zeichnet Garp's Familie aus. Sie wird zum Schrein für sicheres und liebevolles Leben, während in der Außenwelt Grausamkeit und Gefahr vermutet werden. Daher muss Garp ständig auf der Hut sein, muss unaufhörlich um die Sicherheit seiner Kinder bangen, sobald diese die Grenze zwischen Privatheit und Öffentlichkeit überschreiten. Es existieren keine sozialen Bindungen mehr, an denen Garp seine Angstvorstellungen überprüfen und korrigieren könnte. Die wenigen Konfrontationen, die er hat, bestärken ihn nur in seiner Angst. Er hat sich also einen familiären Kokon gebaut. Die Marktforscherin Popcorn hält Angst vor der gefährlichen Welt für den Hauptgrund des Sich-Zurückziehens in einen häuslichen Kokon. Angst, so schreibt sie, treibe die heutigen Menschen in ihre vier Wände. Dort versuchten sie, eine kleine heile Welt zu schaffen, die nicht so kompliziert und unüberschaubar ist, wie die Welt außen:

Verbraucher wollen sich vor der harten, unvorhersehbaren Realität der Außenwelt schützen und ziehen sich in einen sicheren, gemütlichen Kokon zurück. [...] Der Kokon -- dieses Bild beschwor Nestwärme herauf. Kuscheln. Es sich zu Hause gemütlich machen. Mit lieben Menschen zusammen sein. [...] [Wir alle] sind besorgt, daß die Gewalt jederzeit und überall zuschlagen kann.

¹³⁷ John Demos, *A Little Commonwealth* (New York, 1970), 186.

Und um trotz dieser ständigen Nervenbelastung nicht verrückt zu werden, ziehen wir uns tagtäglich in neue psychische und emotionale Kokons zurück.¹³⁸

Das Sich-Einigen ist also Antwort auf die Verunsicherung angesichts einer anonym gewordenen und gefährlichen Welt. Diese Einigelung manifestiert sich wiederum in der aufwändigen Innenausstattung der Kokons, die sich die Familien errichtet haben. Sie soll die Gemütlichkeit der Familie gewährleisten.

Was Popcorn jedoch nicht beschreibt in ihrer Marktstudie, die gleichzeitig ein Selbsthilfebuch für den Konsumenten und Investoren sein soll, ist, dass dieses Einigen keine Erleichterung vor der Angst bieten kann, sondern diese Paranoia nur verstärkt. In Garp's Familie wird sogar ein Wort für die beängstigende Welt geschaffen, „Under Toad“. Dieses Wort reflektiert leicht selbstironisch die übersteigerte Angst der Familie. Gleichzeitig verstärkt es diese jedoch, da die unermüdliche Repetition der Angst eine scheinbare Legitimierung verleiht oder sie zumindest institutionalisiert. Das Wort verweist auf die Monsterhaftigkeit der Welt aus der Sicht eines Kindes, und diese Vorstellung ist nicht zuletzt durch die Paranoia der Eltern entstanden. Jahrelang haben die Eltern die Kinder beim Baden vor der Strömung gewarnt mit Sätzen wie: “Watch out for the undertow”, “The undertow is bad today”, “The undertow is strong today”, “The undertow is *wicked* today”. Diese formelhaften Warnungen haben bei dem jungen Walt eine Angstfantasie ausgelöst, weil er versuchte, der vagen Gefahr eine Gestalt zu geben. Er hatte das fremde Wort “undertow” nicht verstanden und sich vor einer versteckten Kröte (*under toad*) gefürchtet:

And Garp and Helen and Duncan [...] realized that all these years Walt had been dreading a giant *toad*, lurking offshore, waiting to suck him under and drag him out to sea. The terrible Under Toad. [...]

Between Helen and Garp, the Under Toad became their code phrase for anxiety. [...] Garp and Helen evoked the beast as a way of referring to their own sense of danger. When the traffic was heavy, when the road was icy -- when depression had moved in overnight -- they said to each other, “The Under Toad is strong today.” (474f)

Es gibt also ein immer wiederkehrendes Wort für vage Ängste des Alltags: das von dem Kind erfundene Wort, das dessen Ängste vor einem schrecklichen Monster ausdrückt. Man könnte meinen, der familiäre Gebrauch des Wortes durch Garp und seine Frau sei eine Ironisierung der eigenen Ängste, da sie beide ja wissen, dass dieses Monster nicht existiert. Allerdings wird es zur Gewohnheit, in Alltagssituationen Gefahren zu sehen

¹³⁸ Popcorn, 68f.

und diese zu formulieren, zu klassifizieren als versteckte Gefahr. Wie der weitere Verlauf des Romans zeigt, sind diese vagen Ängste nur allzu oft berechtigt, da sie die Ermordung Jennys und Garps vorausahnen. Das Kapitel, in dem Garp umkommt, heißt bezeichnenderweise "Habits of the Under Toad". Die Dämonisierung der gefährlichen Welt wird also nicht ironisiert, sondern durch den Handlungsverlauf bestätigt. Durch die unermüdliche Wiederholung des Begriffs „Under Toad“ entsteht für die Familie und den Leser der Eindruck, als gäbe es tatsächlich eine personifizierte Gefahr. Für die Familie weitet sich die Gefahr zur Paranoia aus, denn die oben zitierten Gefahren des bewegten Verkehrs oder der glatten Straßenverhältnisse sind alltägliche Situationen, denen jede Familie ausgesetzt ist. Die Familie Garps igelt sich also ein und dämonisiert die Außenwelt. Damit liegt sie ganz im Trend des *cocooning*, den Popcorn im heutigen Konsumverhalten vieler Amerikaner entdeckt.

Selbstverständlich ist diese Trennung zwischen der heilen Familie und der gefährlichen Außenwelt eine Stilisierung, die sich so nicht aufrechterhalten lässt, auch nicht bei John Irving. Die Familie verriegelt sich immer hermetischer in einem scheinbar sicheren Kokon und fürchtet die Gefahr von der Außenwelt. Diese künstliche Trennung täuscht die Familienmitglieder allerdings nur darüber hinweg, dass der eigene Haushalt nicht tatsächlich sicherer ist als die übrige Welt. Es besteht eine starke Diskrepanz zwischen dem Bild, das die Familie von sich kreiert, und den realen Umständen des Familienlebens. Die Atmosphäre ist keineswegs immer liebevoll und harmonisch, wie Garps Fixiertheit auf die Familie suggeriert. Sowohl er als auch seine Frau suchen sich heimlich andere Sexualpartner, während sie gleichzeitig ein Idealbild der nuklearen Familie, bestehend lediglich aus Mutter, Vater und Kindern, hochhalten. Aus diesen heimlichen sexuellen Beziehungen resultieren Spannungen innerhalb der Ehe, die einerseits vor den Kindern geheimgehalten und andererseits auf deren Rücken ausgetragen werden. Um das Idealbild vor den Kindern nicht zu zerstören, werden die Konflikte jedoch nicht offen ausgesprochen. Die daraus resultierende unterschwellige Frustration führt zu dem tragischen Unfall, verschuldet von beiden Ehepartnern, bei dem der jüngere Sohn Walt umkommt, eben der, den die Eltern doch so vor der Außenwelt gewarnt hatten. Der ältere Sohn Duncan verliert darüber hinaus ein Auge. Paradoxe Weise verliert die Familie ihre Projektion einer idealen nuklearen Familie, die sicherer ist als die Außenwelt, dennoch nicht. Der fehlende Sohn wird durch eine Tochter ersetzt, die wie die Großmutter Jenny heißt und dadurch die Kontinuität der Familie gewährleisten soll. Darüber hinaus adoptiert die Familie das Vergewaltigungsopfer Ellen James und gewährt ihm endlich

ein Zuhause. Die Familie pflegt sich also gegenseitig und regeneriert sich, sodass sie ihr idealisiertes Bild von sich selbst ebenso wenig hinterfragen muss, wie die künstliche Trennung zwischen den Regeln in der Familie und denen außerhalb.

Garps Familie sieht die Gefahr für die Familienmitglieder also außerhalb der Familie. Innerlich ist die Familie jedoch selbst brüchig. Die Familienmitglieder können sich gegenseitig zur Gefahr werden. Dennoch schimmert immer das Idealbild einer Familie am Horizont, die harmonisch und beschützend ist. Weil sie an dieses Idealbild glauben, schotten sich die Familienmitglieder nach innen ab und bilden atomisierte Kerne. Diese Atomisierung lässt kaum Raum für andere kollektive Identifikationsmuster, z.B. regionale Identitäten, weil sie keinen gesellschaftlichen Austausch außerhalb der Familie möglich macht. Die Familie Garps ist ganz auf sich selbst bezogen, und auf ihr Heim als Zentrum ihrer Welt.

Auch in *The Hotel New Hampshire* hat die Familie Schwierigkeiten, sich in der gewaltvollen Gesellschaft zurecht zu finden. Es fällt ihnen schwer, überhaupt eine Rolle in der Gesellschaft einzunehmen und gleichzeitig ihre Privatsphäre zu wahren. Immer wieder versucht die Familie Berry, sich ein Zuhause aufzubauen und gleichzeitig ein Hotel zu führen. Sie bemühen sich also darum, sich einen Platz in der Öffentlichkeit zu sichern, eine gesellschaftliche Funktion zu übernehmen, und gleichzeitig an diesem Projekt als geschlossene Familie mitzuarbeiten. Dies gelingt ihnen jedoch nicht. Das erste Hotel New Hampshire scheitert an den fehlenden Gästen ebenso wie das zweite, und Hauptbewohner des Hotels ist in jedem Falle die Familie Berry. Doch das Hotel bietet auch kein Zuhause für die Familie: in Dairy können sie nicht heimisch werden, weil ihr Hotel, ein umgebautes Schulhaus, nicht für ihre Bedürfnisse zugeschnitten ist. Es gibt keine Privatsphäre in dem Hotel, denn die Überwachungsanlage ermöglicht es den Kindern sogar, die Vorgänge im Schlafzimmer der Eltern mitzuerleben. Die Waschbecken sind zu klein für die heranwachsenden Kinder, und die Stühle im Esszimmer erlauben es nicht, sich gemeinsam zusammensetzen, da sie im Boden verschraubt sind. In Wien, wo sie das zweite Hotel New Hampshire beziehen, wird ihre familiäre Privatheit durch die Prostituierten und die Radikalen gefährdet, die in den Stockwerken über der Familie wohnen. Auch hier sind es gesellschaftliche Einflüsse, die die Familie in ihrer Privatheit beeinträchtigen. Es gelingt der Familie also weder, sich eine gesellschaftliche Rolle als Hoteliers zu sichern, noch als intakte Familie zusammenzuleben. Der Wunsch nach Privatheit nimmt durch den Roman hindurch folglich immer mehr zu und bildet ein Span-

nungselement: Wird es der Familie gelingen, sich schließlich ein Heim aufzubauen? Es entsteht also ein drittes und letztes Hotel New Hampshire, das folgendermaßen beschrieben wird:

The last Hotel New Hampshire was never -- and never will be -- a hotel. That is the joke I have played on Father for all these years. [...] We had the debris cleaned off the beach. We had the "grounds" more or less restored, which is to say we mowed the lawn again, and we even made an effort with one of the tennis courts. Many years later we put in a swimming pool, because Father liked to swim and it made me nervous to watch him in the ocean. [...] and the buildings for the staff [...] We simply removed them. (HNH, 286)

Das dritte Hotel New Hampshire wird also nicht mit dem Anspruch restauriert, ein öffentliches Gebäude zu sein. Die öffentlichen Zimmer für die Mitarbeiter werden zerstört und übrig bleibt ein Gebilde, dessen Garten an einen Ferien- oder Vergnügungspark erinnert: mit eigenem Swimming Pool, Tennisplatz und sogar einem eigenen Stück Strand. Diese Raumbeschreibung passt zu den reichen Vierteln vieler amerikanischer Vorstädte. Ob in Malibu, Kalifornien, oder in Potomac, Maryland, oder in Neuengland, dem ländlichen „Vorort“ von New York: reiche Familien bauen sich Villen inmitten kleiner Vergnügungsparks, die ihnen ermöglichen, ganz unter sich zu bleiben. Sie müssen nicht mehr zum örtlichen Tennisclub und nicht mehr in das öffentliche Schwimmbad. Sie haben sich einen kleinen Vergnügungsmikrokosmos geschaffen, der nicht selten von elektrischen Zäunen und Straßensperren für unerwünschte Gäste zur Außenwelt hin hermetisch abgeschottet ist. Diese private Welt wird gepflegt und gehegt. Die Eingestaltung eines abgeschlossenen Mikrokosmos schafft laut Hecht Heimatgefühle und die "spielende Imitation, die die verloren gegangene Autonomie simuliert. [...] Das Ritual des sommerlichen Rasenmähens geschieht heute substitutiv für die alte Erntearbeit -- freilich ohne daß irgendeine Frucht eingebracht würde."¹³⁹ Der gemähte Rasen und der eigene Swimmingpool gehören heute fast schon zur amerikanischen Standardausstattung eines eigenen Heimes, und selbst in Wohnsiedlungen für die Arbeiterklasse und Studenten werden solche Ausstattungen immer häufiger.

Dies ist der Trend, den Popcorn als *cocooning* bezeichnet: das Sich-Einspinnen in einen geschützten Kokon, den man pflegt und als heile Welt stilisiert. Dieses Sich-Einigeln manifestiert sich in der Mode der Inneneinrichtungen. Unter den Einrichtungsstilen gibt es vor allem zwei beliebte Trends, den Landhausstil und den bourgeoisen Stil. Der Erste ist deshalb so beliebt, weil er eine ländliche Idylle kreiert, eine scheinba-

¹³⁹ Hecht, *Heimat*, 53.

re Naturverbundenheit. Er ist eine nostalgische Rückbesinnung auf ein Landleben, das es so nie gab. Er suggeriert Heimeligkeit und stellt eine Verniedlichung ländlicher Lebensweise dar. Der zweite ist ein erhebender Stil, der ebenso nostalgisch ein Bürgertum verkörpert, das im großen Stil Tanzbälle veranstaltete und soziale Kontakte pflegte, die nun in der Inneneinrichtung substituiert werden sollen.

Beide Stile der Inneneinrichtung erfüllen die Kriterien dessen, was der Literaturwissenschaftler Hans-Dieter Gelfert Kitsch nennt. Kitsch ist laut Gelfert eine Art von Kunst, die die Welt vereinfacht und zugleich ästhetisiert, um eine ethisch-moralische Botschaft zu bergen. Kitsch simuliert seelische Tiefe, wo keine ist. Als vertraute Züge des Kitsches bezeichnet Gelfert „die geschönte Welt, eine zu Melancholie veredelte Sentimentalität und die Reduzierung des Menschlichen auf einfache Grundsituationen wie die Liebe, das Altern und die Bewahrung des Status in der Gesellschaft.“¹⁴⁰ Sowohl der Landhausstil als auch der bourgeoise Stil sind eine sentimentale Rückbesinnung auf eine verlorene Heimat und auf vergangene Gemeinschaften. Sie sind inzwischen längst zur Massenware geworden, weil sie ästhetisch sind, und eine Heimat simulieren im atomisierten Kokon der eigenen vier Wände. Im Heimatkitsch wird eine Heimat idealisiert, allerdings nur eine ländlich-idyllische. Der bourgeoise Stil ist zugleich mondäner Kitsch: er besinnt sich in sentimentaler Form auf das Wiener Milieu der Zwanziger Jahre, auf ein urbanes Bildungsbürgertum. Beide Stile der Inneneinrichtung, der Landhausstil und der bourgeoise Stil, schmücken das dritte Hotel New Hampshire:

We put our hearts into the main building. We put a bar where the reception desk had been; we turned that lobby into a huge game room. We were thinking of the dart board and the billiard tables in the Kaffee Mowatt, so I suppose it's accurate to say [...] that we converted the lobby to a Viennese coffeehouse. It led into what had been the hotel restaurant, and the kitchen; we just knocked down some walls and made the whole thing into what the architect called "a kind of country kitchen." (HNN, 386)

Die vierfache Anapher des "we" in den ersten Sätzen lässt keinen Zweifel daran, wer dieses Heim baut und für wen es gebaut wird: es ist für die Familie und von der Familie selbst gebaut. Dieses Heimwerkertum deutet, wie das obige Rasenmähen, auf einen selbstgestalterischen Aktionismus, der über Isolation und Anonymität hinwegtäuschen soll. Bar, Billardtische und Kaffeehausatmosphäre suggerieren die Möglichkeit zu gesellschaftlichem Austausch, sowie ein nostalgisches Zurückblicken auf die Zeit, in der solche Kaffeehäuser Ausdruck eines bildungsbürgerlichen Lebens und Austausches

¹⁴⁰ Gelfert, 47.

waren. Die Küche wird vom Hotelrestaurant zur Landhausküche umgestaltet. Dies reflektiert den Imagewechsel vom öffentlichen zum privaten, kleinen Leben. Es ist eine Verniedlichung ländlicher Lebensweisen, die hier auf dem riesigen Platz des vorherigen Hotelrestaurants ausgedehnt wird. Warm und emotional wirkt dieser kitschige Stil, der beliebige Versatzstücke einer vergangenen ländlichen Idylle für die Familie neu inszeniert, die soeben dem Großstadtstress New Yorks entflohen ist. Der Kitsch der Beschreibung dieser Inneneinrichtung hat hier die Funktion, harmonische Gefühle beim Leser zu erschleichen. Diese Harmonie simuliert gleichzeitig Geborgenheit, ländliche Verbundenheit und mondäne Bildungsideale. Die Familie Berry, so wird hier suggeriert, hat endlich eine Heimat gefunden in der sie sich auf traditionelle Werte zurückbesinnen kann und Zuflucht findet vor einer zunehmend chaotischen und grausamen Welt.

Der in den USA lebende Professor für Architektur und Städtebau Witold Rybczynski beobachtet dieses Phänomen der Rückbesinnung auf eine idealisierte Vergangenheit in der Möbelabteilung von Bloomingdale's und dem Möbeldesign des Modeschöpfers Ralf Lauren. Beide Innenausstatter richten Zimmer fertig ein, als seien sie historische Rekonstruktionen einer reichen und heimeligen Vergangenheit. Rybczynski schreibt:

Lauren is not so much interested in recalling the authentic appearance of a historical period as he is in evoking the atmosphere of traditional hominess and solid domesticity that is associated with the past.

This acute awareness of tradition is a modern phenomenon that reflects a desire for custom and routine in a world characterized by constant change and innovation. Reverence for the past has become so strong that when traditions do not exist, they are frequently invented.¹⁴¹

Nach der zermürbenden Geschichte einer entwurzelten Familie auf der Suche nach einem Zuhause, *designen* die übriggebliebenen Familienmitglieder also ein Heim, das ihnen endlich Geborgenheit bieten soll. Die Heimwerkerei der Familie ist Ausdruck eines Lebensstils, der Traditionen erfindet, in einer Welt, deren Wandlungsrhythmus beängstigend schnell ist. Die Inneneinrichtung des dritten Hotel New Hampshire entspricht also den „invented traditions“ im Sinne Hobsbawms. Es wird eine „suitable past“ gesucht, die das Fehlen historischer Kontinuität überbrücken soll. Die erfundenen Traditionen nach Hobsbawm zeichnen sich dadurch aus, dass ihre Symbolik den praktischen Gebrauch ersetzt:

¹⁴¹ Witold Rybczynski, *Home: A Short History of an Idea* (New York, 1986), 9.

Conversely, objects or practices are liberated for full symbolic and ritual use when no longer fettered by practical use. [...] Inventing traditions [...] is essentially a process of formalization and ritualization, characterized by reference to the past, if only by imposing repetition.¹⁴²

Das dritte Hotel New Hampshire ist tatsächlich seiner Funktion als Hotel entledigt. Es ist kein öffentlicher Raum mehr, und die riesige Küche dient nicht mehr dazu, die Menge eines voll belegten Hotels zu bewirten. Das Hotel hat inzwischen rein symbolischen Gehalt, es soll die Möglichkeit sozialen Austausches darstellen. Dazu wird es formal umgestaltet, wie keines der vorigen Hotels gestaltet war. Während das erste und zweite Hotel primär praktischen Ansprüchen genügen mussten und aus ebenso praxisnahen Kostenerwägungen heraus entstanden, wird das dritte nun aufwendig anhand zweier Traditionen stilisiert: den reichen Wiener Kaffeehausstil und den rustikalen Landhausstil. Damit reiht sich die Familie in ebenso erfundene wie brauchbare Traditionen, die sie selbst nie hatte. Gleichzeitig zieht sie sich ganz in die Privatheit zurück und schafft sich einen abgeschlossenen Mikrokosmos. Dieser Mikrokosmos ist nach innen kitschig, weil er über die tatsächlichen gesellschaftlichen Konflikte und den isolationistischen Eskapismus der Familie hinwegtäuscht und ihnen das Gefühl gibt, endlich die Heimat gefunden zu haben, die sie sich so wünschten. Nach Hobsbawm gibt es verschiedene Richtungen erfundener Traditionen, die alle auch die Familie Berry zeichnen:

a) those establishing or symbolizing social cohesion or the membership of groups, real or artificial communities, b) those establishing or legitimising institutions, status or relations of authority, and c) those whose main purpose was socialization, the inculcation of beliefs, value systems and conventions of behaviour.¹⁴³

Das dritte Hotel New Hampshire ist die erfundene Tradition gesellschaftlichen Austausches, die Zugehörigkeit der Familie in einen sozialen Kontext. Daher trägt es den Namen Hotel, ohne dessen Funktion übernommen zu haben. Gleichzeitig ist das dritte Hotel eine perfekte Täuschung, die sich ganz nach den Wünschen und Bedürfnissen des erblindeten Vaters ausrichtet. Die „relations of authority“ der Familie werden durch diese Täuschung nicht untergraben, sondern vielmehr unterstützt. Die uneingeschränkte Autorität des Vaters wird so etabliert, und seine Wünsche werden zumindest scheinbar umgesetzt, auch wenn sie realitätsfremd und unwirtschaftlich sind. In hohem Maße werden jedoch die Wertsysteme und Verhaltensmuster etabliert, die mit beiden Stilen

¹⁴² Hobsbawm, *Invention*, 4.

¹⁴³ Hobsbawm, *Invention*, 9.

zusammen hängen. Eine solide und ländliche Gemeinschaft wird durch den Landhausstil suggeriert, eine Einfachheit und Bescheidenheit des Lebensstils, die durch die privaten Tennisplätze untergraben wird. Außerdem sollen die Werte eines Bildungsbürgertums durch den Wiener Kaffeehausstil etabliert werden, die der Familie aufgrund ihrer Selbstbezüglichkeit fehlen und aufgrund des Mangels einer ernsthaften Neugier auf die übrige Welt. Diese beiden Wohnentwürfe entsprechen auch den ersten beiden Hotels New Hampshire, den gescheiterten Versuchen, sich ein Zuhause zu etablieren: zunächst im ländlichen Neuengland, dann im bürgerlichen Wien.

Von tatsächlichem Zuhause oder Heimat, verbunden mit den suggerierten Werten, kann hier jedoch nicht die Rede sein. Die Familie unterhält kaum gesellschaftliche Verbindungen in der neuen Region, in die sie gezogen ist. Sie schottet sich ab wie die Familie Garps und ist ein scheinbar in sich funktionierendes System. Dies ist eine Fragmentierung der Gesellschaft, die insofern mit Globalisierungstendenzen zusammenhängt, als sie das Bedürfnis nach kleinen Einheiten und die Angst vor einer unüberschaubaren Welt verdeutlicht. Die Familien suchen sich ein Zuhause, nachdem sie viel gereist sind und sich verschiedenen politischen und gesellschaftlichen Gefahren aussetzen mussten. Sie finden ihr Zuhause in einem Heimat- und Familienkitsch, der über das Fehlen wirklicher regionaler und gesellschaftlicher Bindungen hinwegtäuscht. Sozialer Austausch wird hier ersetzt durch die eigenen vier Wände, in denen man sich sentimental eine idyllische Heimatverbundenheit stilisiert.

Besonders auffallend ist die Illusion der Familie, sie könnte jederzeit mit allen in Verbindung stehen. Dies ist gleichzeitig eine sehr verbreitete Illusion in den westlichen Ländern, die durch die Technik der neuen Medien an unbegrenzte Verbundenheit glauben. De facto hat die Familie Berry jedoch keine sozialen Kontakte mehr außerhalb ihres eigenen kleinen Universums. Wie insular dieser Mikrokosmos ist, zeigt sich an den Familienmitgliedern selbst besonders deutlich.

Well, my family was a model of democracy, of course; first Lilly made the money, then Frank went to work with the money and so the third Hotel New Hampshire had lots of *unpaying* guests. [...] Lilly came and stayed as long as she could stand it. [...] And Franny would come and stay, out of the public's scrutiny; Franny would use our third Hotel New Hampshire to collect herself. (HNH, 387)

Die Familie wird hier zum Modell der gesamten Gesellschaft („a model of democracy“). Damit lebt sie in einer abgeschlossenen Insel nach Mecklenburg, indem die Welt

jenseits dieser Insel ausgeblendet wird.¹⁴⁴ Sie ist ein in sich geschlossener Kreis nicht nur der Demokratie, sondern auch des Kapitalismus. Es gibt eine Arbeitsteilung zwischen den Verdienern, den Anlegern und den Konsumenten. Die letzteren verbrauchen das Geld, um im großen Stil das Heim einzurichten, das eine ständige Bleibe für einen Teil der Familie und ein Ort der Regeneration für den anderen Teil darstellt. Es ist interessant, dass der Erzähler von "lots of guests" spricht, und dann ausschließlich Beispiele von besuchenden Familienmitgliedern anführt. Dabei werden keine innerfamiliären Konflikte thematisiert. In diesem Sinne handelt es sich um eine Idyllisierung im Sinne Mecklenburgs: Die „Konfliktbereiche [werden] zugunsten der Suggestion einer gesellschaftsjenseitigen oder enklavenhaften ‚heilen Welt‘ ausgeblendet“.¹⁴⁵ Das Hotel ist sogar ein Schutz vor der Öffentlichkeit, die ausgeschlossen ist, denn Franny ist hier „out of the public’s scrutiny“. Der wirtschaftliche Kreislauf von Verdienst, Investition und Konsum der Familie Berry ist ein geschlossener, und auch die sozialen Beziehungen der Familie sind in sich geschlossen. Die Familienmitglieder sind gleichzeitig Gastgeber und Gäste, ihr Leben ist zentriert auf das gemeinsame Heim. Dieses Muster besteht bereits vor Erichten des Zuhauses, und es wird durch den Roman hindurch immer stärker. Die Familie vereint durch den Roman hindurch die Rollen der Hoteliers und der Hotelgäste. Ihre Selbstbezogenheit kulminiert in der inzestuösen Liebe zwischen dem Erzähler und seiner Schwester Franny. Diese Liebe bahnt sich als geheimes Verehren der Schwester an, und entlädt sich in einem grotesken und nicht enden wollenden Geschlechtsakt beider. Auch das Ende des Romans nimmt diese Beziehung wieder auf, indem Franny, die inzwischen verheiratet ist, ein Kind empfängt und es ihrem Bruder als Liebesbeweis schenken möchte. Selbst die Fortpflanzung der Familie bleibt also weitgehend in sich gekehrt.

Wie regenerativ die Familie ist, zeigt sich bereits im Verlauf des Romans. Die Mutter und der jüngste Sohn Egg kommen bei einem Flugzeugunglück um. Die älteste Tochter Franny übernimmt von da an die Mutterrolle, und die jüngste Tochter Lilly wird als zarte Kleinwüchsige zum paradigmatischen Kind. Bei der Beschreibung Lillys verfällt Irving daher immer wieder in einen nostalgischen Stil, der die inzwischen Erwachsene immer wieder mit Verkleinerungsformen beschreibt, die sie kindlich erscheinen lassen: "I best remember her little hands: how they leaped about in her lap, whenever she said anything thoughtful -- and Lilly was always thoughtful" (397). Dieser et-

¹⁴⁴ Mecklenburg, 46.

¹⁴⁵ Mecklenburg, 50.

was schwülstige Stil idealisiert Lilly. Ihre Hände werden als Händchen beschreiben, ein Stil der durchgängig immer verwendet wird, wenn es um Lilly geht. Gleichzeitig wird ihre Handbewegung als naiv und unschuldig dargestellt, während die Aufmerksamkeit des erwachsenen Erzählers auf dieses Detail einen unschwer erkennbaren sexuellen Unterton hat. Es wird hier eine unschuldige Kindfrau stilisiert, die selbst noch in ihrer Gedankenversunkenheit kindisch wirkt, obwohl sie die gesamte Familie durch ihre intellektuelle Tätigkeit ernährt. Diese erotisierende Verkleinerung der unschuldigen Lilly ist ebenfalls kitschig im Sinne Gelferts und erinnert an heimatbezogene deutsche Romane über unschuldige Kindfrauen wie Heinrich Claurens *Mimili* (1816)¹⁴⁶. Lilly ist immerwährendes Kind, und löst ihren kleinen Bruder Egg in dieser Rolle ab. Als Lilly stirbt, wird sie ihrerseits ersetzt durch das Kind am Ende des Romans, das Franny ihrem Bruder schenken möchte: “So what is missing? Just a child, I think. A child is missing. I wanted a child, and I still want one. Given Egg, and given Lilly, children are all I am missing, now” (408). Bereits die Namen Egg und Lilly verdeutlichen ihre Rolle als Kinder. Egg ist eine Metapher für etwas Unfertiges, er ist nicht einmal ein Küken, sondern erst ein Ei. Dieser Name ist auch ein Vorverweis auf seinen frühen Tod, denn Egg verunglückt, bevor er erwachsen werden kann, bevor er Zeit hat, aus seiner Eierschale auszuschlüpfen. Lilly wird zwar erwachsen, sie kann sich jedoch nie ihrer Rolle als Kind entledigen. Beide werden am Ende durch das einzig fehlende Element im familiären Mikrokosmos ersetzt, den neuen Nachwuchs. Es ist eine Idylle, in der die Lebenden die Toten ersetzen können. Die Idylle ist laut Bachtin von einer Einheit des Ortes geprägt, die „zu einer Annäherung und Verschmelzung von Wiege und Grab“ führt.¹⁴⁷ Damit einhergehend ist die Vereinfachung der Lebensprozesse auf grundlegende Stufen menschlichen Lebens:

Eine andere Besonderheit der Idylle besteht darin, dass sie sich strikt auf einige wenige grundlegende Realitäten des Lebens beschränkt. Liebe, Geburt, Tod, Ehe, Arbeit, Essen und Trinken, Altersstufen – das sind diese grundlegenden Realitäten des Lebens in der Idylle.¹⁴⁸

¹⁴⁶ „Das Brüstli wie das Miederchen war von schwarzen Sammet, geschnürt mit goldenen Kettchen [...]. Die weiten Ärmel, vom allerfeinsten Battist, reichten vor bis zur kleinen Hand; und gleichfalls vom nämlichen Battist war das Hemdchen, das den blendend weißen Hals und den Busen züchtiglich verhüllte.“ Zitiert nach Gelfert, 32.

¹⁴⁷ Bachtin, 171.

¹⁴⁸ Ebda., 172.

Die Familie lebt also in einer Idylle nach Bachtin und in einem Kokon laut Popcorn. Dieser Kokon, in dem sich die Familienmitglieder ersetzen, ist eine utopische Welt. Er ist so harmonisch und so regenerativ wie eine Utopie:

In addition to social harmony, timelessness, and uniformity of value, a fourth feature of Utopias concerns what might be called their metabolic properties – that is, how they maintain equilibrium and replace worn-out parts. Since Utopias consist of mortal beings, they face the problem of producing and training new generations of Utopians. [...] Nevertheless, the Utopian world operates *as if* people were immortal – that is, new generations replace their parents just as body cells replace each other, preserving the intactness of the body. Everything that happens in Utopia serves to uphold the existing state of affairs, the value consensus and general agreement about the way things are done.¹⁴⁹

Die Familie, die Irving hier kreiert, ist also eine kleine Gesellschaft, die in einem utopischen Raum wohnt. Zuhause ist in diesem Sinne bei Irving als Utopie entworfen: Es ist ein Ort, in dem sich die einzelnen Familienmitglieder wohlfühlen können, und in dem über die wesentlichen Elemente des Zusammenlebens Harmonie besteht. Um das Fortbestehen dieser Utopie zu garantieren, ersetzen die Familienmitglieder sich gegenseitig, wie die Zellen eines einzigen Körpers. Diese Utopie kann aber nur funktionieren, weil sie geschlossen ist, von der übrigen Welt abgeschottet, in der so ein harmonischer Wertekonsens nicht existiert. Diese Regeneration und das Ersetzen von Familienmitgliedern hat die Familie Berry gemein mit der Familie Garps in *The World According to Garp*. Auch dort wird die Illusion einer heilen Welt durch die utopisch regenerative Struktur beibehalten. Diese Utopie verhindert die Identität der einzelnen Familienmitglieder, sie ist also tatsächlich eine Dystopie. Und sie ist eine *gated community*, denn sie wird gegen die Öffentlichkeit abgeschottet und kann so die private Sicherheit der Bewohner garantieren.

Die Familienmitglieder reproduzieren dabei auch die eigene Geschichte unermüdlich. Diese Selbstreferenzialität manifestiert sich bereits auf der Erzählebene des Textes. Der Erzähler des Romans ist ein Familienmitglied, das die eigene Familiengeschichte den übrigen Familienmitgliedern erzählt und sie am Ende auch direkt als Adressaten anspricht:

“I hope this is a proper ending for you, Mother -- and for you, Egg. It is an ending conscious of the manner of your favorite ending, Lilly -- the one you never grew big enough to write” (HNH, 418f). Johnny ersetzt in diesem Ende ein Romanende, welches

¹⁴⁹ Skolnick, 41. Zur Familie als Utopie siehe auch: Kirk Jeffrey, „The Family as Utopian Retreat from the City“, *Soundings* 55 (1972), 21-41.

die Schriftstellerin Lilly nie geschrieben hat. Lillys Romane ihrerseits handelten ausschließlich von der Familie selbst. Sie wurden als amerikanische *Soap* verfilmt, und die Schauspielerin Franny spielte in dem Film sich selbst:

In the movie version of *Trying to Grow*, Franny got the part of playing herself. After all, she *is* the hero of the first Hotel New Hampshire. In the movie version, of course, she's the only one of us who seems authentic. [...] They made Lilly "cute," but Lilly's smallness was never cute to us. [...] And they overplayed Egg: Egg the heartbreaker -- Egg really was "cute." (HNH, 387f)

Ihre Abschottung in einem Kokon liegt ebenso im Trend des isolierten Verbrauchers der Postmoderne, wie ihre exhibitionistische Selbstdarstellung. Weil das Verhältnis zwischen dem privaten Einzelnen und der Gesellschaft gekappt ist, fehlt eine öffentliche Anerkennung. Diese wird gesucht, indem der private Mikrokosmos selbst öffentlich gemacht wird. Die Familienmitglieder sind Autor und Schauspieler ihrer eigenen Selbstinszenierung. Diese Selbstreferenzialität, die sich in der Fernsehserie über die eigene Familie ausdrückt, reflektiert einen gesellschaftlichen Trend in den USA, der sich seit Erscheinen des Romans auch auf andere westliche Länder ausgeweitet hat und der in den jüngsten Fernsehserien wie *Big Brother* kulminiert.

Im „Reality TV“ oder dem sogenannten „performativen Realitätsfernsehen“¹⁵⁰ verschmelzen Leben und Inszenierung, sowie Privatheit und Öffentlichkeit. Der deutsche Medienwissenschaftler Lothar Mikos zählt alle Fernsehformate zu dieser Kategorie, „in denen so genannte ‚wirkliche‘ Menschen auftreten, die in einem vom Fernsehen arrangierten *setting* handeln müssen“.¹⁵¹ Diese Zunahme an realen Personen im Fernsehen wird laut Mikos begleitet von einer stärkeren lebensweltlichen Orientierung im Fernsehen, „die sich nicht nur in Talksendungen und Boulevardmagazinen äußerte, sondern auch in neuen Formaten, die durch eine Mischung von fiktionalen und dokumentarischen Formen gekennzeichnet war, den so genannten Docusoaps“.¹⁵² Im Jahre 1973 gab es in den USA bereits eine Dokumentations-Soap über eine real existierende Familie, der Titel war „An American Family“. Ein besonderer Quoten Hit dieser Serie war der homosexuelle Sohn. Genau dieses Modell nimmt Irving in seiner Fiktion auf, auch hier stellen sich die Familienmitglieder in einer Fernsehserie zur Schau, auch hier gibt es einen homosexuellen Sohn. Wie in der amerikanischen Serie von 1973 sind Aktion und Inszenierung sind bei Irvings Familie noch zeitlich verschoben. Diese Zeitverschiebung

¹⁵⁰ Lothar Mikos u.a., *Im Auge der Kamera: Das Fernsehereignis Big Brother* (Berlin, 2000), 54.

¹⁵¹ Ebda., 54f.

¹⁵² Ebda., 55.

ist beim heutigen „Reality TV“ wie *Big Brother* nicht mehr in diesem Maße gegeben. Das Filmmaterial, das das Alltagsleben der Personen dokumentiert, die für eine bestimmte Zeit unter ständiger Kameraüberwachung in einen Wohncontainer eingepfercht sind, wird für die Serien zwar noch ausgewertet und zusammengeschnitten. Es gibt aber bereits Ansätze der sofortigen Übertragung im Internet, durch die eine zeitliche Verschiebung nicht mehr gewährt ist.¹⁵³

Diesen Trend zur Selbstdarstellung im Fernsehen und Internet führt der Medienwissenschaftler Siegfried Weischenberg auf die „Personalisierung und Intimisierung“ unserer Zeit zurück.¹⁵⁴ Für die Fernsehzuschauer ersetzt die Fernsehserie den gesellschaftlichen Austausch mit anderen Menschen. Eine 16-jährige deutsche Zuschauerin z.B. erzählte in der *Süddeutschen Zeitung* über die Reality Serie *Big Brother*: „[Es] ist das einzige Programm, das wir täglich mit der ganzen Familie sehen. Endlich haben wir gemeinsame Freunde, über die wir diskutieren und lästern können.“¹⁵⁵ Auch die Teilnehmer, die gezeigt werden, sind sich ständig ihrer Sichtbarkeit und Hörbarkeit bewusst, spielen auf die verborgenen Kameras an, und adressieren ihre Betrachter direkt.¹⁵⁶ Es entsteht also die Illusion, als gäbe es gesellschaftlichen Austausch zwischen den Voyeuren der Fernsehserien und den Beteiligten, die sich freiwillig betrachten lassen. Die Soziologin Kornelia Hahn spricht diesbezüglich von einer „Intimitätsillusion.“¹⁵⁷ Mikos beschreibt dies folgendermaßen:

Einerseits konnten die Zuschauer zu den Kandidaten so genannte parasoziale Beziehungen aufbauen. Darunter wird eine Beziehung zwischen Zuschauern und Darstellern im Medium verstanden, die die Illusion einer „face-to-face“-Beziehung erzeugt. Die Zuschauer verhalten sich gegenüber den Darstellern im Medium, als ob eine reale Beziehung im Alltag vorliegen würde.¹⁵⁸

Das Medium Film ersetzt also durch die Formen der Dokusoap und des performativen Realitätsfernsehens gesellschaftliche Beziehungen, indem es soziale Interaktion vor-

¹⁵³ Vgl. Nikolaus von Festenberg, „Die große Verbrüderung“, *Der Spiegel* 41 (2000), 252.

¹⁵⁴ „Hamster im Laufstall: Siegfried Welschenberg hofft auf ein Ende des Reality-Booms“, ein Interview von Erik Raidt, *Stuttgarter Zeitung*, 10.02.2001, 39.

¹⁵⁵ Siggie Weidemann, „Jedermann. *Big Brother*: Ein Fernsehtraum und seine Folgen“, *Süddeutsche Zeitung*, 03.01.2000, 19.

¹⁵⁶ Vgl. Festenberg, 252.

¹⁵⁷ Kornelia Hahn, „No sense of place? Die Medialisierung des sozialen Raumes und der große Bruder“, noch unveröffentlichtes Manuskript, zu erscheinen in: dies. (Hg.), *Öffentlichkeit und Offenbarung: Eine interdisziplinäre Mediendiskussion* (Konstanz, 2002), 10.

¹⁵⁸ Mikos, 17f. Vgl. dazu auch Uli Gleich, *Parasoziale Interaktionen und Beziehungen von Fernsehzuschauern mit Personen auf dem Bildschirm. Ein theoretischer und empirischer Beitrag zum Konzept des Aktiven Rezipienten* (Landau, 1997) und Peter Vorderer (Hg.), *Fernsehen als „Beziehungskiste“. Parasoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen* (Opladen, 1996).

täuscht. *De facto* sind beide jedoch auf engstem Raum eingeschlossen: die Teilnehmer in ihrem Container, die Zuschauer zu Hause vor dem Fernseher. Einen realen gesellschaftlichen Austausch gibt es nicht mehr, er wird durch Exhibitionismus einerseits und Voyeurismus andererseits ersetzt. Mikos, der als Medienwissenschaftler auch neue Chancen des Austausches in dieser Fernsehform sieht, muss jedoch eingestehen, dass sie von Individualisierungstendenzen in der Gesellschaft begleitet sind:

In der pluralisierten Gesellschaft können die traditionellen Institutionen keine allgemein gültigen Werte und Normen sowie Sinnvorgaben mehr bereit stellen, so dass die Menschen zunehmend gezwungen sind, selbst Sinn in ihr Leben zu bringen. Dieser vermehrte subjektive Aufwand geht zugleich mit Orientierungslosigkeit einher. In dieser Situation bietet vor allem das alltäglich verfügbare Medium Fernsehen mit seiner Präsentation der Vielfalt von Lebensauffassungen Verlass.¹⁵⁹

Das performative Realitätsfernsehen und die Dokusoaps sind also Ausdruck der postmodernen Orientierungslosigkeit. Sie resultieren aus der Individualisierung der Gesellschaft und fördern diese wiederum, indem sie die traditionellen gesellschaftlichen Bindungen ablösen und durch Scheinbeziehungen ersetzen. Privatheit und Öffentlichkeit, sowie Lebenswelt und Inszenierung rücken scheinbar näher. Dabei involvieren sie den Einzelnen gleichzeitig in einen sehr komplizierten Prozess, indem Authentizität und Inszenierung für den Betrachter nicht mehr zu trennen sind.

Nicht nur Lebenswelt und Inszenierung rücken einander bei *Big Brother* sowie in *The Hotel New Hampshire* näher, sondern auch die einzelnen Personen rücken einander scheinbar näher, indem die einzelnen Menschen sich gegenseitig ständig überwachen können. In der Serie sind die Figuren ständig von Kameras überwacht, und in dem Roman Irvings überwacht John selbst die sexuellen Erfahrungen seiner Schwester mit ihrer Freundin. Er will also immer zugegen sein, hat sie ständig im Blick, selbst in den intimsten Momenten, und geht am Ende des Romans selbst eine Beziehung mit dieser Freundin ein. All diese Elemente deuten darauf hin, dass er ein Organismus mit seiner Schwester werden will, wobei ihm der klaustrophobische Raum der Hotels zugute kommt. Die Familie wächst durch die Reduzierung der Privatsphäre und die gleichzeitige Abwesenheit realer sozialer Bindungen zu einem einzigen Organismus zusammen.

Dieses Zusammenwachsen der Familie zu einem einzigen isolierten Individuum, sowie das Spiel mit der vermeintlichen Authentizität des Inszenierten wird in *The Hotel New Hampshire* aber leider nicht bewusst kritisch dargestellt, sondern scheint zumin-

¹⁵⁹ Mikos, 55.

dest teilweise ungewollt. Wenn der Erzähler darüber schimpft, wie unauthentisch Lilly und Egg wirken, weil sie verniedlicht werden, scheint er sich dessen überhaupt nicht bewusst zu sein, dass er selbst die Charaktere keineswegs dreidimensionaler zeichnen kann. Die Abbildung der charakterlichen Inauthentizität der Romanfiguren durch die Fernsehserie ist also authentischer als dem Erzähler des Romans bewusst und recht ist. Dies ist wiederum ein Merkmal des performativen Realitätsfernsehens: die Figuren stilisieren sich selbst zu Stereotypen, sodass das Publikum nicht mehr die Authentizität der Inszenierung in Frage stellt, sondern die der Menschen selbst. Die Abgrenzung der Figuren von deren Fernsehduplikaten wirkt daher wie ein gescheiterter Versuch des Autors, die fiktionalen Figuren über ihre Zweidimensionalität zu erheben. Der Autor John Irving und der Erzähler John sind hier deckungsgleich. Dies ist ein Merkmal der Texte Irvings. Immer wieder heißen die Erzähler John wie der Autor selbst, und in *A Prayer for Owen Meany* ist der Erzähler John sogar im gleichen Jahr geboren wie Irving, nämlich 1942¹⁶⁰.

Gleichzeitig fördert dieser Exhibitionismus den gesellschaftlichen Voyeurismus, der ebenfalls ein Zeichen der anonymen Großstadtkultur der Postmoderne ist:

[Das Verhalten des modernen Menschen] wird von einer verinnerlichten Ökonomie des Blickes gelenkt. Er wird immer dann das Objekt seines Interesses suchen, wenn die Achtsamkeit seines anonymen Gegenübers im großstädtischen Verkehr für ein paar Sekunden nachlässt. Weil er weiß, dass der, der seine Augen abwendet, nicht mehr klar erfassen kann, ob und wo genau er gemustert wird, erlaubt ihm gerade dieser Moment, seine Studien über den Anwesenden anzustellen, die der direkte Blick in die Augen nicht erlaubte: Andererseits wird derjenige, der auf engstem Raum gemustert wird, seinen Betrachter selbst im vergleichbaren Moment genauso fixieren, wenn dessen Aufmerksamkeit abschweift. Und so bemerken beide die Anonymität, beantworten sie mit der distanzierenden Konvention – und wissen doch mehr vom anderen, als der ihnen gestatten will: Im Moment, in dem der andere wegsieht, wird sein Profil zum Studienobjekt.¹⁶¹

Um über die Anonymität der heutigen Gesellschaft hinwegzukommen, forschert der Einzelne also in dem Leben der anderen, und kann durch versteckten Voyeurismus gleichzeitig die sozialen Konventionen aufrechterhalten. Bei dem performativen Realitätsfernsehen kann der Einzelne seinen Voyeurismus noch ungezwungener ausleben. Das technische Medium steht zwischen dem Beobachter und dem Akteur, sodass ein unbeobachtetes Beobachten möglich wird, das soziale Kommunikation ausschließt. Aus dieser

¹⁶⁰ Vgl hierzu Page, 151.

¹⁶¹ Martin Hecht, *Das Verschwinden der Heimat*, 133.

Anonymität schöpfen sowohl der Beobachter als auch der Akteur. Dieser stellt sein intimes Leben auf einen öffentlichen Podest und kennt seine Beobachter gleichzeitig nicht. In ähnlicher Weise simuliert die Familie in *The Hotel New Hampshire* einen Austausch mit der Öffentlichkeit, der de facto lediglich auf anonymem Voyeurismus und Exhibitionismus basiert. Die Familie stellt ihr privates Leben durch ihre autobiographischen Romane und Fernsehserien in aller Öffentlichkeit aus und verdient dadurch genügend Geld, um weiter zu existieren. Gleichzeitig ist die Rolle in der Gesellschaft, die sie ursprünglich geplant hatten, nämlich ein Hotel zu betreiben und dadurch mit der Gesellschaft direkt zu interagieren, gescheitert. Mit Jean Baudrillard könnte man also sagen, dass das Medium Film die Realität verdrängt hat. Dies geschieht, indem die Selbstdarstellung der Familie durch das Fernsehen, traditionelle Formen gesellschaftlichen Austausches ersetzt. Realer Austausch zwischen der Welt und der Familie findet nur noch über das Medium Fernsehen statt, und auch nur mit den Schauspielern, die die Familie verkörpern. Derweil schließt sich die tatsächliche Familie in ihrem letzten Hotel ein, ein für alle Mal entledigt von der Aufgabe, sich gesellschaftlich zu integrieren. Jean Baudrillard spricht von einer Überlagerung der Wirklichkeit durch das fiktionale Universum. Wenn Baudrillard behauptet, Disneyland sei nicht nur Teil von Los Angeles, sondern sei gleichbedeutend geworden mit der Stadt, dann könnte man über den Roman *The Hotel New Hampshire* sagen, für die fiktionale Gesellschaft des Romans sind die Figuren von dem Buch und der Serie „Trying to Grow“ zur Familie Berry geworden.¹⁶² Die Stilisierung hat damit die Realität überlagert und erobert.

Während diese exhibitionistische Selbstdarstellung und isolierte Selbstreferenzialität in *The Hotel New Hampshire* überwiegend auf den Bereich der fiktionalen Ebene begrenzt ist, wird sie in dem Roman *The World According to Garp* noch stärker auf die metafiktionale Ebene und die Autorenbiographie Irvings selbst gehoben.

Der Autor Irving schreibt hier über den Autor Garp, der immer wieder gegen Schreibblockaden ankämpft und dessen kreative Kräfte schwinden. Als er es fast unmöglich findet, weiter zu schreiben, wird Garp Boxlehrer. Auch Irving selbst war Boxer. Immer wieder stellt der Roman eine Auseinandersetzung mit der Schwierigkeit, Dinge zu erfinden dar, leider zu oft auf Kosten der fiktionalen Geschichte selbst. Der Literaturwissenschaftler Morris Dickstein sah bereits 1981 in diesem Schreibstil einen Trend zur Selbstreferenzialität amerikanischer Autoren:

¹⁶² Jean Baudrillard, „Simulacra and Simulations“, in: Mark Postman (Hg.), *Selected Writings* (Stanford, 1988), 166-84.

We live in a confessional age, forever trying to unburden ourselves of the intimate baggage of our own experiences. [...] Novels like *Sophie's Choice*, Philip Roth's *The Ghost Writer*, Bernard Malamud's *Dubin's Lives*, and John Irving's *The World According to Garp* lean so heavily on well-known details of their authors' lives that they amount almost to self-plagiarism. And because they focus so narrowly on the parochial problems of authorship and literary creation, these novels are also very much like each other. They are confessional yet confess very little, and rarely show their authors in a bad light. They try to be personal yet avoid the prismatic mysteries of personality for the more mundane dilemmas of writer's block.¹⁶³

Irving stellt seine eigene Schreibblockade also, ebenso wie die anderen Autoren des obigen Zitats, die übrigens mehrheitlich aus der Region Neuenglands schreiben, exhibitionistisch dar. Dabei lässt er seine Figuren darüber schimpfen, wie schlecht es doch ist, lediglich autobiographische Elemente zu verwenden, anstatt neue Figuren zu erfinden. Garp diskutiert mit seiner Frau einmal über eine soeben verfasste Geschichte. Dabei wird eben dieses Problem angesprochen:

„It's *funny*, isn't it“ Garp asked.

“Oh, it's *funny*,” she said, “but it's funny like *jokes* are funny. [...] I mean, what is it? A self-parody? You're not old enough, and you haven't written enough, to start mocking yourself. It's self-serving, it's self-justifying; and it's not about anything except yourself, really. It's cute.” (WAG, 333)

Irving formuliert hier die Vorwürfe gegen Garp, denen er selbst sich als Autor des Romans stellen muss. Immer wieder hebt er darauf ab, dass „autobiographical fiction [...] the worst kind“ sei (WAG, 225). Eben darum fühlt Irving sich in seinem Nachwort zu einer Klarstellung der Unterschiede bemüht. So erzählt Irving, wie er auf Lesungen immer wieder danach gefragt wurde, ob der Autor Irving identisch mit Garp sei. Einmal antwortete sein Sohn für ihn: „No, my dad isn't Garp [...] but my father's fears are Garp's fears, they are *any* father's fears“ (WAG, 616) und Irving selbst spezifiziert sein Verhältnis zu Garp folgendermaßen: „I'm just a father with a good imagination“ (WAG, 616). Diese recht ungewöhnliche Spezifikation wäre überflüssig, wenn der Unterschied zwischen Irving und seiner Figur nicht so gering wäre. Nur weil Fiktion und Autorenbiographie hier eins werden, muss Irving sich rechtfertigen, und in seiner Rechtfertigung einmal mehr sich selbst als Autor in den Vordergrund rücken.

Die Welt, über die Irving schreibt, ist begrenzt. Immer wieder tauchen Elemente aus seinem eigenen Leben auf, und die Motive seiner Romane wiederholen sich. Die Welt

¹⁶³ Dickstein, 386ff.

seiner Familien ist ebenfalls begrenzt, da diese sich immer wieder in ihr eigenes Heim zurückziehen. Das *cocooning* der Familien bei Irving ist daher Ausdruck der Innenschau des Autors. Aus Angst ist sein Blick immer wieder nach innen gerichtet, auf die eigene abgeschottete Familie.

Diese über die fiktionale Ebene hinausgehende Selbstreferenzialität Irvings wirkt sich auch auf die Konzeption der Familie in *The World According to Garp* aus. Der Roman endet mit dem Tod Garps, aber da die Familie als Ganzes im Vordergrund des Romans stand, werden die Lebensverläufe der weiteren Familienmitglieder abschließend skizziert, in einem kurzen Kapitel mit dem Titel „Life After Garp“. Die dramatische Kurve des Romans ist längst ausgelaufen, und dieses Kapitel hat die Funktion eines Epilogs. Es stellt sich in dem kurzen Abriss der übrigen Lebensgeschichten, die alle irgendwann mit dem Tod enden, heraus, dass die übrigen Charaktere skizzenhaft und recht leblos bleiben. Dickstein schreibt über diesen Epilog:

It turns out that except for Jenny, who is already dead, these characters had no life apart from Garp; his presence had energized them, kept them in orbit around his needs, his being. Once the author's surrogate drops out, the book lapses into a sentimental reverie about early death and post-humous fame, and the other characters fall down like match-sticks. Apparently they've never been that real to begin with.¹⁶⁴

Während Garp also, ebenso wie Irving, primär Autor und Vater ist, wird seine Familie ohne ihn leblos. Alle sind Teil der Familie, die sie zusammenschweißt und vor der gefährlichen Umwelt schützt. Die Angst des Vaters vor dieser gefährlichen Umwelt macht ihn zum Autor des Buches über Ängste eines Vaters. Die Familie wird um diese Ängste herum konstruiert, und fällt ohne den Vater und dessen Ängste zusammen.

In zahlreichen Romanen Irvings geht es um eine starke Vaterfigur, die das Haupt der hierarchisch organisierten Familie darstellt. Ohne den Vater können die Kinder nicht reif werden für ihr eigenes Leben. So muss Homer Wells in *The Cider House Rules* die Rolle des Patriarchen Wilbur Larch übernehmen, um selbst erwachsen zu werden. Auch in *A Prayer for Owen Meany* kann der Erzähler nicht selbständig werden ohne einen Vater. So sucht er in Ermangelung seines biologischen Vaters nach zahlreichen Ersatzvätern, die über seinen Freund Owen, politische Vaterfiguren wie Kennedy und Reagan bis hin zu Gott reichen. Die Tatsache, dass er einen sehr einfühlsamen Pflegevater hat, ändert an dieser Mangelerfahrung nichts. Verlust der Väter bedeutet bei Irving Verlust

¹⁶⁴ Dickstein, 400.

von Orientierung, Ordnung und Integration in die Gesellschaft. Auch der auktoriale Erzähler, dessen Irving sich so oft bedient, ist eine Vaterfigur, die den Leser leitend an die Hand nimmt und die Handlung wertend einordnet.¹⁶⁵

Die Angst vor der Außenwelt, die Irvings abgeschottete Familien zeichnen, liegen im Trend einer amerikanischen Gesellschaft, deren wohlhabende Elite sich immer häufiger in *gated communities* zusammenschließt. Er liegt auch im Trend der Agenda konservativer Politiker der USA, die sich – selbst vor den Terroranschlägen des 11. September 2001 – durch aufwändige Raketenabwehrsysteme vor Angriffen aus internationalen Krisengebieten schützen wollten. So das gegenwärtig diskutierte bodengestützte „National Missile Defense (NMD)“, das Angriffe von so genannten Schurkenstaaten (*rogue states*) abwehren soll. Die Sorge vor solchen Angriffen von außen wird mit dem „Rumsfeld-Report“ zur öffentlichen Doktrin erhoben, den der Verteidigungsminister Donald Rumsfeld 1998 vorlegte. Das bedeutet die Zunahme nationaler Abschottung und die Zunahme an Sicherheitssystemen, die die Vereinigten Staaten vor der Außenwelt schützen sollen.¹⁶⁶ Innerhalb hingegen setzt diese politische Philosophie auf alte Ordnungen in einer zunehmend brüchigen und unüberschaubaren Gesellschaft. Diese Entwicklung wird bereits vor den Terroranschlägen in den internationalen Medien mit Beunruhigung zur Kenntnis genommen. So schreibt die Frankfurter Allgemeine Zeitung etwa am 5. Juni 2000 über diesen Isolationismus der gegenwärtigen amerikanischen Politik:

Das Gefühl, auf einer Insel zu leben, die inmitten eines unergründlichen Ozeans aus Chaos, Gewalt und Fanatismus liegt, ist deshalb alarmierend, weil es nicht ohne Bezug zur Wirklichkeit ist. Während immer umfassendere Ordnungsstrukturen unser Leben wirtschaftlich, technologisch und politisch regulieren und zu einer Angleichung der Lebensumstände und Werte führen, wächst die Kluft zu jenen Ländern, Regionen oder Stadtvierteln, die von der Globalisierung links liegen gelassen werden.¹⁶⁷

National wie international führt der Rückzug in einen bewachten Kokon dazu, dass die Kluft zwischen armen und reichen Bevölkerungen wächst. Die *gated communities* der USA liegen daher im gleichen Trend wie die Überlegungen zu dem Raketenabwehrsys-

¹⁶⁵ Zu den Vaterfiguren bei Irving vgl auch Page, 150. Zur Beziehung von Vaterrolle und auktorialem Erzähler bei Irving siehe auch: Steiff, *passim*.

¹⁶⁶ Irving verurteilt das Raketenystem von Reagan durch die Stimme Johns in *A Prayer for Owen Meany*: 89f. Dennoch vertritt er implizit diese Politik mit seinem Raumkonzept, das auf Isolationismus und Gewaltbereitschaft gegen Bedrohungen von außen.

¹⁶⁷ Navid Kermani, „Nicht vor Meinem Haus! O du kleiner Schurkenstaat: Wovor Amerika sich fürchtet“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 05.06.2000, 51.

tem. Sie schirmen eine privilegierte kleine Gesellschaft gegen eine Außenwelt ab, die als gefährlich und chaotisch wahrgenommen wird.

Diese Trends der amerikanischen Gesellschaft und der überwiegend konservativen Politik zeichnen auch Irvings Romane, jedoch ohne kritisch reflektiert zu werden. Sie werden nicht einmal durch bewussten Einsatz von Stilmitteln künstlerisch verarbeitet. Irving experimentiert nicht mit Stilen und schreibt auf sehr traditionelle Weise, orientiert an den großen Autoren des 19. Jahrhunderts, z.B. Charles Dickens, die seine selbst erklärten Vorbilder sind, wie er u.a. in *The Cider House Rules* deutlich macht. Auch in der schriftstellerischen Form manifestiert sich also Irvings nostalgischer Rückblick, der Ordnung, Autorität und Schutz sucht in einer als chaotisch wahrgenommenen Zeit. Es bleibt zu vermuten, dass Irving gerade deshalb ein internationales Massenpublikum anspricht, weil er die Ängste der Leser ausdrückt und ihren Wunsch nach nostalgischem Rückblick und idyllisiertem Heim befriedigt. Dies funktioniert, wenngleich die Heime Irvings nie perfekt sind, und oft genug selbst Gewalt beherbergen. Die Romane reflektieren die großen heimsuchenden Trends unserer Gesellschaft, und das idyllische Bild des Heims in Irvings Romanen ist in jedem Fall geordneter als die chaotische Welt, gegen die es sich abschottet. Das regenerative Ende eines jeden Romans unterstreicht die von den Familien hochgehaltene Fiktion einer heilen Welt strukturell und bietet ein Roman-Ende, bei dem der Leser sich mit den Familien aussöhnen kann. Irvings Familien sind gleichzeitig Ausdruck eines gesellschaftlichen Trends der Abschottung, in dem sich Familien zu psychologischen Universen zusammenschließen, und den Kontakt zur gesellschaftlichen Welt verloren haben.

3.2 Die Familie als Gefahrenherd: Margaret Atwoods *Alias Grace* und *The Blind Assassin*

Auch Margaret Atwood beschreibt in ihren Romanen verschiedene familiäre Umfeldler, und geht dabei sehr detailliert auf Interieurs, Lebensstile und Atmosphären ein. Diese Ästhetisierung der Zuhause wirkt bisweilen ebenfalls idyllisch. Allerdings steht diese Ästhetik oft in großem Kontrast zu der Figurenentwicklung. Atwood stellt die stilvollen Interieurs dar und kontrastiert die ästhetische Empfindung des Lesers mit den Problemen, mit denen ihre fiktionalen Familien zu kämpfen haben. Der idyllische Schein wird daher von vornherein untergraben durch familiäre Intrigen, die mangelnde Schutzfunktion der Familie und die Verlorenheit der Protagonisten, die schon gar nicht durch deren Familien aufgefangen werden kann.

In *Alias Grace* ist die Familie Zentrum des fiktionalen Universums, aber es zeigt sich, dass dieses Zentrum auch in der Vergangenheit kein sicherer Hafen war, der persönlichen Schutz, eine gesellschaftliche Identität und ein geordnetes Weltbild garantierte. Die Protagonistin, Grace Marks, reist mit ihrer irischen Familie in der Mitte des 19. Jahrhunderts in die Neue Welt. In Kanada muss sie sich jedoch noch als junges Mädchen ohne ihre Familie bewähren, da die Mutter tot und der Vater trunksüchtig und brutal ist. Sie arbeitet also als Hausmädchen in verschiedenen Haushalten in der Region um Toronto. Dabei wird sie Zeugin des gewaltsamen Todes ihrer Freundin Mary Whitney, ebenfalls ein Hausmädchen. Sie wechselt mehrmals ihren Arbeitsplatz und wird schließlich für den Tod der Haushälterin Nancy Montgomery verantwortlich gemacht. In Atwoods *The Blind Assassin* treten verschiedene Funktionen der Familie durch die historische Chronologie der Generationen hervor. Gleichzeitig wird hier deutlich, dass die Familie selbst als Lebenszentrum in den letzten geschilderten Generationen verloren geht.

Ein bemerkenswert entwickeltes Detail aus dem familiären Alltagsleben in *Alias Grace* ist die Herstellung und Pflege der Quilts. Quilts eignen sich sehr zu einem nostalgischen Rückblick vergangener Zeiten, da sie verschiedene Qualitäten suggerieren, die heute oft vermisst und in der heilen Vergangenheit vermutet werden. Sie sind Kunstwerke des Alltags. Sie stehen also für die Liebe zum Haushaltsleben und der damit verbundenen Arbeit. Gleichzeitig unterstreichen Quilts einen besonders intimen Teil des häuslichen Lebens, das Bett. Das Bett ist zugleich Nest, Ruhestätte und Symbol für das familiäre Fortbestehen. Darüber hinaus gibt es regionale und familiäre Traditionen in den Quiltmustern, und Frauen quilteten oft gemeinsam, sodass Quilts auch für den gesellschaftlichen Austausch und die Zusammenarbeit einer Gemeinschaft stehen, die heute oft vermisst wird.

Die Bedeutung von Quilts für die Zusammenarbeit einer dörflichen oder familiären Gemeinschaft, und die Funktion als gesteppte Chronik einer familiären und regionalen Geschichte wird besonders deutlich in dem Film: *How to Make an American Quilt* (1995) von Jocelyn Moorhouse, der in Nordamerika einen immensen Erfolg hatte, aufgrund eben dieser Qualitäten. Der Quilt, der in diesem Film entsteht, ist paradigmatisch für die Bedeutung von Quilts für amerikanische Haushalte: er ist ein Hochzeitsgeschenk für die junge Protagonistin von ihrer Großmutter. Diese stellt den Quilt gemeinsam mit ihren Bekannten her, und während der Arbeit erzählen sie der jungen Frau ihre Lebens-

geschichten. Diese Strukturen ihrer Geschichten werden in die Textur des Quilts verarbeitet. Der Quilt ist schließlich das Dokument all dieser Familiengeschichten. Er birgt die Lebenserfahrung der älteren Frauen, und initiiert die junge Protagonistin in das Leben als Ehefrau. Der Quilt ist daher zugleich Ausdruck des regionalen Zusammenhalts und der familiären Traditionen, die der jungen Frau Orientierung und Halt bieten.

Auch in Atwoods Roman trägt der Quilt eine große Bedeutung für die Familie und Gesellschaft. Atwood führt sehr stimmungsvoll in die Quiltthematik ein:

Mary said that a girl did not consider herself ready for marriage here until she had three such quilts, made by her own hands; and the fanciest ones were the marriage quilts, such as the Tree of Paradise and the Flower Basket. Others, such as the Wild Goose Chase and the Pandora's Box, had a good many pieces, and took skill; and those such as the Log Cabin and the Nine Patch were for everyday, and were much faster to make. [...] On a fine day in mid-September, Mrs. Honey said that it was time to take out the winter quilts and blankets, and to air them, in preparation for the cold weather; and to mend the rents and tears. (AG, 160)

Hier werden bereits wesentliche Züge der gesellschaftlichen Funktion von Quilts vorgestellt. Sie bilden den überwiegenden Bestandteil der Aussteuer und entscheiden somit über die Reife und Heiratsfähigkeit eines Mädchens. Sie bilden in diesem Sinne überhaupt die unabdingbare Voraussetzung für die Bildung einer Familie. Die Quilts werden von den Mädchen selbst hergestellt in Antizipation ihrer Hochzeit und der damit zu gründenden Familie. Die Motive werden der Bibel entlehnt, sowie regionalen Bräuchen und literarischen Mythen. Die Bildersprache birgt Geschichten und Themen, die mit der eigenen Situation verbunden werden, und dem Lebenskreislauf der Familie entsprechen. Die Aufzählung der mythologischen Motive birgt bereits eine Ironisierung der Familiengeschichten. Dem *Tree of Paradise*, der von Versuchung und verheißenen Früchten erzählt, folgt in der Aufzählung bald der *Pandora's Box*, die davon erzählt, dass manches, was verheißungsvoll erscheint, Unheil über die Menschen bringen kann. Das *Log Cabin* Motiv wiederum ist ein sehr symmetrisches, das die Routine und Eintönigkeit des einfachen Alltagslebens bildlich ausdrückt. Diese Quilts werden nun von den Hausmädchen aus den Truhen hervorgeholt, gelüftet und gepflegt. Diese Arbeit ist mit dem zyklischen Verlauf der Jahreszeiten verbunden, und teilt das häusliche Leben damit in diesen Kreislauf ein. Gleichzeitig sind die Winterquilts für das kalte Wetter gedacht. In den Haushalten, in denen nur wenige Zimmer geheizt wurden, und auch diese nur sehr punktuell (vor dem offenen Ofen war es warm und im Rest des Zimmers kalt) tru-

gen Quilts wesentlich zur Wohnlichkeit des häuslichen Umfeldes bei. Sie bedeuteten Wärme und Zier.

Diese stimmungsvolle und positive Bedeutungsebene der Quilts wird von den Gedanken der Erzählerin jedoch sogleich untergraben:

And since that time I have thought, why is it that women have chosen to sew such flags, and then to lay them on the tops of beds? For they make the bed the most noticeable thing in a room. And then I have thought, it's for a warning. Because you may think a bed is a peaceful thing [...]. But it isn't so for everyone; and there are many dangerous things that may take place in a bed. It is where we are born, and that is our first peril in life; and it is where the women give birth, which is often their last. And it is where the act takes place between men and women that I will not mention to you, Sir, [...]; and some call it love, and others despair, or else merely an indignity which they must suffer through. And finally beds are what we sleep in, and where we dream, and often where we die. (AG, 161)

Die Erzählerin deutet das Bild der wärme spendenden Decke hier um in eine Flagge, die über das Bett gelegt wird wie über den Sarg eines Kriegers. Dieser subtile Gebrauch des Wortes „flag“, evoziert Kampf und Tod. In der Tat folgen Aufzählungen familiärer Vorgänge, die als Kämpfe, und oft genug Todeskämpfe ausgelegt werden, begleitet von den Worten „dangerous“, „peril“, „despair“, „indignity“, „suffer“ und schließlich „die“.

Das Bett wird hier zum Schlachtfeld, in dem bereits die Geburt ein blutiges, schmerzhaftes und traumatisches Ereignis darstellt. Die lustvolle Verheißung des Quilts *Tree of Paradise* wird hier zum unaussprechlichen Akt, der Verzweiflung, Demütigung und Qual mit sich bringt. Im Kontext des gesamten Romans verweist diese Stelle auf wesentliche Elemente der Handlung, die alle das Bild von harmonischen Familien untergraben. Immer wieder spielt das Bett dabei eine entscheidende Rolle. Mary Whitney stirbt im Bett an einer heimlichen Abtreibung, nachdem sie durch den Sohn des Hauses verführt und dann von ihm verlassen wurde. Sowohl die soziale Hierarchie des Haushaltes, wie auch die Machtverhältnisse von Alter und Geschlecht werden dem jungen Mädchen zum Verhängnis, anstatt es zu schützen. Mary Whitney verblutet in ihrem Bett, während ihre Freundin starr vor Angst und Kälte auf dem Boden neben ihr liegt, und ihr nicht helfen kann. Das Bett ist hier Ort des Leidens und des Todes, und verweist gleichzeitig auf die Gefahren der sexuellen Verführung, die diesem Tod voranging. Auch im Hause Mr. Kinnear's ist das Bett Ort der sexuellen Intrige und Schauplatz des Mordes an Nancy Montgomery.

Der Quilt und seine Heraushebung des Bettes für den familiären Haushalt wird in diesem Roman nicht romantisiert, sondern symbolisiert die Spannungen, Machtkämpfe und Gefahren, die Familien mit sich bringen. Weit davon entfernt, als glückliche und idyllische Vergangenheit zur heutigen Orientierungslosigkeit zu fungieren, deuten die Quilts in *Alias Grace* darauf hin, dass diese Familien bereits im vergangenen Jahrhundert nur schwer Schutz und Orientierung bieten konnten und allzu oft der Herd der Gefahren, gesellschaftlichen Spannungen und Bedrohungen selbst waren.

Auch in dem Gedichtband *The Journals of Susanna Moodie* zeigt Atwood, wie nah Gefahr und Schutz beieinander liegen. In dem Gedicht „The Two Fires“ schreibt sie: „each refuge fails us; each danger becomes a haven“¹⁶⁸. In dieser chiasmischen Struktur wird die Verschachtelung der positiven und negativen Bedeutungen eines Haushalts deutlich. Das Haus der Familie bietet gleichzeitig Schutz, und kann zum gefährlichen Käfig werden. Sicherheit kann nirgends gefunden werden.

Atwoods Konzept von Familie unterscheidet sich deutlich darin von Irvings, dass die Gefahr bereits im inneren der Familie lauert. Dadurch kann die Familie nicht vor der Außenwelt schützen, sondern gesellschaftliche Spannungen allenfalls spiegeln. Damit ist auch die deutliche Trennung zwischen Familie und Außenwelt, die Irving konzipiert, bei Atwood nicht gegeben. Da die intimsten Familienmechanismen auch gleichzeitig die gefährlichsten sind, wird das Konzept der Familie kritisch hinterfragt. In der fiktionalen Welt Atwoods steht die Familie folglich nicht selbstverständlich im Zentrum wie bei Irving.

In *The Blind Assassin* erzählt Margaret Atwood die Chronik einer Familie, beginnend im frühen 20. Jahrhundert. Sie portraitiert das Milieu und die Beziehungen der Familie und verfolgt die Chronologie der Generationen bis ins Jahr 1999. Keines der vorgestellten Familienmodelle unterstützt ein idyllisches Familienbild. Die verschiedenen Familienmodelle problematisiert. Gleichzeitig findet ein gradueller Verlust fester Familienstrukturen statt, der dem Einzelnen mehr Freiraum gibt, aber auch eine gewisse Fragmentierung mit sich bringt, die oft auch mit Globalisierungstendenzen in Verbindung gebracht wird. Familie als Raum- und Gesellschaftszentrum gibt es für die letzten Generationen nicht mehr. Auf diese Weise dokumentiert Atwood, wie räumliche und familiäre Bindungen schwächer werden, und wie jüngere Generationen eine fixierte Raum-

¹⁶⁸ Margaret Atwood, „The Two Fires“, in: *The Journals of Susanna Moodie*, zitiert aus: *Selected poems*, 68f.

und Familienorientierung entbehren. Atwoods Sicht von Familien ist skeptischer als die Irvings. Keines der bei ihr vorgestellten Familienmodelle vermag es, den Menschen eine harmonisch idyllische Heimat zu liefern, wie sie heute rückblickend so oft evoziert wird.

Atwoods Geschichte der Familie reiht sich ein in eine Vielzahl an Familienchronologien, die von Autoren in Ontario geschrieben wurden. Am bekanntesten sind die Trilogien Robertson Davies': Die Deptford Trilogy, bestehend aus den Romanen *Fifth Business* (1970), *The Manticore* (1972) und *World of Wonders* (1975) und die Cornish Trilogy, bestehend aus *Rebel Angels* (1981), *What's Bred in the Bone* (1985) und *The Lyre of Orpheus* (1988). Auch seine beiden letzten Werke: *Murther and Walking Spirits* (1991) und *The Cunning Man* (1994) waren als Trilogie konzipiert. In all diesen Romanen werden Generationen von Familien verfolgt, die teilweise bis in die Zeit des amerikanischen Bürgerkriegs zurückreichen. Davies ist ein Autor der alten Schule, der in der Tradition des 19. Jahrhunderts schrieb und große Zusammenhänge suchte. Die Blicke seiner Figuren sind daher auch meist in die Vergangenheit gerichtet. Erinnerung und Tradition sind Leit motive, die seine Romane durchziehen.

Auch der in Ontario wohnhafte Schriftsteller Matt Cohen verfolgt Familienstränge, vor allem in *The Disinherited* (1975),¹⁶⁹ und macht an dem Wechsel der Generationen einen Wandel in der Raumwahrnehmung fest. Er beklagt in seinem Buch den Niedergang der Farmertradition in Südontario, einst wohlhabende Farmerregion der Loyalisten. Die zunehmende Landflucht betrachtet er als Verfall von Zusammengehörigkeit und Lebensinhalt. Städtisches Leben setzt er gleich mit Orientierungslosigkeit und Desinteresse.

Nicht nur diese Autoren der älteren Generation jedoch nehmen dieses Thema heute auf. Die junge Autorin Bonnie Burnard hat mit ihrem Erstlingsroman *A Good House* (1999) viel Furore gemacht. Sie verfolgt die Geschichte einer Familie im ländlichen Ontario von den 50er bis in die späten 90er Jahre. Aber von einer graduellen Auflösung der Familienstrukturen selbst, wie Atwood sie hier zeichnet, kann bei Burnard nicht die Rede sein. So beendet Burnard ihren Roman mit Fotos von der Familie, deren Mitglieder auf dem Bild zwar chaotisch angeordnet sind, die aber alle zweifellos zur Familie gehören. Diese Zugehörigkeit wird durch das Familienfoto bildlich umgesetzt, und es entsteht bei einer Hochzeit, die verspricht, die Familienlinie weiterzuführen. Für die

¹⁶⁹ Matt Cohen, *The Disinherited* (Toronto, 1975).

späteren Generationen, die sich bei dieser Hochzeit bereits ankündigen, soll das Foto als Leitfaden in die vergangenen Generationen dienen:

„And she would decide that before too much time passed, someone with a fine hand should write all their names on the back of the pictures, in full, the placement of the names replicating the placement of the bodies, like a key, or maybe it was more properly called a legend.”¹⁷⁰

Hier wird Familiengeschichte geschrieben, wenn auch auf sehr knappe Weise. Diese Geschichte ist ein Schlüssel zur Vergangenheit und suggeriert die Existenz eines Zuhause. Die Familie kreierte und demonstriert auf dem Foto Gemeinsamkeit und die Kontinuität eines Generationenortes. Burnards Familienchronik ist keine Wiederaufnahme der Werke Davies' oder Cohens. Sie verehrt nicht die alten Zeiten, ihre Familienbeziehungen sind verwickelt und oft sehr untraditionell. Aber wie Davies und Cohen sieht sie die Familie als eine Institution, die Stabilität an einem Ort schafft und Orientierung bietet.

Atwood hingegen lässt einen sehr unterschiedlichen Eindruck ihrer Familienchronik entstehen. Bei ihr löst sich der Zusammenhalt der Familie langsam auf. Der Blick in die Vergangenheit zeigt bei ihr, dass es einen festen Zusammenhalt der Familie nie gab und dass die alten Zeiten nie so harmonisch waren, wie sie oft verklärend dargestellt werden.

Der Roman *The Blind Assassin* umfasst fünf Generationen und wird aus der Perspektive der Iris Chase (1916 bis 1999) erzählt, die zur dritten Generation gehört, der des Zweiten Weltkriegs. Alle anderen Generationen werden durch ihre Perspektive gefiltert. Iris Chase befindet sich im Zentrum des Umbruchs familiärer Strukturen, weshalb sie sowohl die erste, viktorianische Generation wie auch die fünfte und letzte Generation aus einer gewissen Distanz beobachtet und sich der Unterschiede bewusst ist. Iris kennt die erste Generation, also die ihrer Großeltern Benjamin und Adelia Chase, nicht direkt. Sie rekonstruiert diese Generation anhand von Erzählungen und anhand der Innenausstattung des großelterlichen Anwesens, in dem sie aufwächst. Das Spurenlesen wird ihr dadurch leicht gemacht, dass ihre Großmutter bewusst Spuren hinterließ, um eine Familiendynastie aufzubauen. Für ihre Generation ist ein fixierter Ort, an dem sich eine Familientradition situieren kann, besonders wichtig. Dies wird bereits daran deutlich, wie Adelia das Familiengrab gestaltet.

¹⁷⁰ Bonnie Burnard, *A Good House* (Toronto, 1999), 283.

Adelia designed the family graveyard monument as well, with its two angels. She wanted my grandfather to dig up his forbears and have them relocated there, in order to give the impression of a dynasty, but he never got around to it. As it turned out, she herself was the first to be buried there. (BA, 62)

Hier soll ein Generationenort erschaffen werden, ein Ort, der Geschichte birgt, und der die Lebenden mit den Toten verbindet. Da der Ort zuvor keine für die Familie relevante Bedeutung hatte, wird er nun überschrieben. Adelia, deren Familie mit den ersten Eisenbahnen Geld gemacht und dieses wieder verloren hatte, war aus wirtschaftlichen Gründen mit dem neureichen Benjamin Chase verheiratet worden. Das neue Geld soll nun eine alte Tradition erhalten. Dafür kauft die Familie Chase sich ein Stück Land für ein Familienmonument. Die Erde soll nun eine Vorgeschichte bekommen, die sie so nicht hat. Deshalb möchte Adelia die Vorfahren andernorts ausgraben und hier erneut beerdigen. Eine nicht existente Familientradition, die mit dem Ort verknüpft ist, soll geschaffen werden. Dies findet allerdings nicht statt, ein erster Vorverweis darauf, dass auch die übrigen Anstrengungen Adelias, eine Dynastie zu gründen, fehlschlagen werden.

Auch das Anwesen selbst wird von Adelia als Nachricht an zukünftige Generationen gestaltet und behält diese Funktion über ihren Tod hinaus bei.

Nothing about Avilion was to be changed, for instance: no picture in it moved, none of its furniture replaced. Perhaps [grandfather] considered the house itself [Adelia's] true monument.

And so Laura and I were brought up by her. We grew up inside her house; that is to say, inside her conception of herself. And inside her conception of who we ought to be, but weren't. As she was dead by then, we couldn't argue. (BA, 62)

Auch das Haus ist also als Generationenort angelegt. Generationenorte im Sinne Aleida Assmanns sind statisch. Sie erhalten Traditionen aufrecht, die sich nicht wandeln. Damit sind die Orte unentwerrbar verknüpft mit den Menschen, die dort gelebt haben. Sie sind Zeugnisse der Toten, die in ihnen aber weiterleben, und eine Verwandtschaftskette zu den Lebendigen bilden. Dieses Zitat macht deutlich, welchen Wert das Anwesen hat, also der konkrete Ort, an dem die Familie sich situiert. Der Ort hat die Großmutter selbst ersetzt und übernimmt nun deren erzieherische Rolle. Durch die häusliche Inneneinrichtung werden die Enkelkinder in Adelias Vorstellungen und Wertmustern sozialisiert, als würden sie von dieser aufgezogen.

Allerdings deutet dieses Zitat bereits auf das Ende des Generationenkontinuums hin. Ein Generationenort gemäß Assmann ist ein Ort, an dem die Überlieferung von Traditi-

onen selbstverständlich ist, und weder reflektiert noch hinterfragt wird.¹⁷¹ Iris Chase konstatiert die Gegenwart der toten Großmutter dem Haus jedoch und signalisiert gleichzeitig bereits ihre Kritik an deren moralischen Werthaltungen. Dass die Tote präsent ist, wird als Besonderheit empfunden und nicht als Selbstverständlichkeit. Das heißt, dass Iris sich inzwischen aus dem Bannkreis Adelias gelöst hat, und das Recht, die Traditionen der Großmutter nicht anzunehmen, zumindest theoretisch für sich beansprucht. Die Kontinuität zur Großmutter ist also zum Zeitpunkt der Erzählung bereits abgebrochen. Auch auf der Handlungsebene findet sich ebenfalls ein Bruch, denn die Mädchen nehmen wahr, dass sie den Ansprüchen des großmütterlichen Heims nicht mehr genügen können.

In ihrem Versuch, eine Dynastie zu gründen, verlässt Adelia sich also ganz auf die Gestaltung des häuslichen Umfeldes. Dieser Ort speichert die Wertvorstellungen seiner Bewohner. Adelia hinterlässt hier ihre Spuren, die sie bewusst gelegt hat. Familie im traditionellen Sinne braucht also ein Heim. Dieser Ort übernimmt nicht selten die Funktionen, die oft den Familien selbst zugeschrieben wurden, wie Soziologen feststellten: „family has to do with kinship relations, whereas home is a place, a spatial concept. [...] households or homes perform the functions usually ascribed to the family – they provide food and shelter and raise children.“¹⁷² Das viktorianische Heim ist ein Dokument für die Raumbezogenheit dieser Generation, für den Wunsch, Traditionen räumlich zu fixieren. Damit geht ein starkes Stilbewusstsein einher und ein Bedürfnis, den eigenen Reichtum und Komfort zu demonstrieren. Rybczynski schreibt diesbezüglich:

Furniture tells all. Just as a paleontologist can reconstruct a prehistoric animal from a fragment of jawbone, one can reconstruct the domestic interior, and the attitudes of its inhabitants, from a single chair. [...] An over-stuffed Victorian armchair, with its deeply tufted, rich fabrics and lace antimacassars, represents both the conservatism of that period and its desire for physical ease.¹⁷³

Der Konservatismus Adelias manifestiert sich in ihrer Bezogenheit auf familiäre Traditionen. Besonders wichtig ist es ihr daher, zu vertuschen, dass das Geld ihres Mannes neues Geld ist, und ihre humanistische Bildung herauszustreichen. Die Einrichtungen der Wohnung kommen daher aus Europa. Dieser Bezug zu europäischen Moden und Traditionen verdeutlicht, wie sehr Adelia alte Werte und altes Geld neuen Lebensstilen

¹⁷¹ Assmann, *Erinnerungsräume*, 301f.

¹⁷² Skolnick, 14.

¹⁷³ Rybczynski, 204.

bevorzugt. Obwohl oder gerade weil sie selbst einen Neureichen heiraten muss, versucht sie, den alten Status Quo zu halten:

There was [...] a library with a marble Medusa over the fireplace – a nineteenth-century type of Medusa, with a lovely impervious gaze, the snakes writhing up out of her head like anguished thoughts. The mantelpiece was French: a different one had been ordered, something with Dionysus and vines, but the Medusa came instead, and France was a long way to send it back and so they used that one. (BA, 58)

Die Einrichtung zeigt hier sehr deutlich, wie devot sich Adelia an den europäischen Wertvorstellungen orientiert. Ihre romantisch-viktorianische Einrichtung ist um die Jahrhundertwende in Europa bereits aus der Mode gekommen. Vermutlich hat man ihr in die tiefste kanadische Provinz einen Restposten geschickt. Ihre Einrichtung und das herrschaftliche Haus passen auch nicht in den industriellen Ort, der eine neue Ära in Kanada einleitet. Eine Ära vielseitiger industrieller Aktivität, die eine höhere Flexibilität und Dynamik der Gesellschaft voraussetzt. Besonders die imposante Fassade des Hauses ist noch ganz in viktorianischem Stil gehalten und zielt auf gesellschaftliche Repräsentation wie auf soziales Hierarchiebewusstsein ab. Gleichzeitig zeugt sie von einer gewissen plumpen Provinzialität, die die europäischen Vorbilder eher schlecht als recht kopiert:

It isn't a particularly elegant house, but it was once thought imposing in its way – a merchant's palace, with a curved driveway leading to it, a stumpy Gothic turret, and a wide semi-circular spooled verandah overlooking the two rivers, where tea was served to ladies in flowered hats during the languid summer afternoons at the century's turn. (BA, 58)

An der Architektur des Hauses lässt sich der Reichtum der Großeltern deutlich ablesen. Und genau das sollten die einfachen Bewohner des kleinen kanadischen Provinzorts Port Ticonderoga spüren. Die gebogene Auffahrt zum Eingang ist typisch für viktorianische Bauten. Sie evoziert Weite und schafft eine Distanz zur Straße. Das gibt eine Möglichkeit zur Repräsentation der Gäste und hält Ungebetene auf Distanz.

Das Haus von Benjamin und Adelia Chase ist darüber hinaus Teil eines Landschaftstableaus mit zwei Flüssen, dessen Stilisierung schon allein auf die besondere Bedeutung des Ortes hinweist. Die Veranda des Hauses fungiert als Aussichtspunkt zur Betrachtung der Landschaft. Ihr erhöhter und zentral gelegener Standort signalisiert eine gesellschaftliche Institutionalisierung des romantischen Betrachters mit Ausblick auf steile Abgründe und mäandrierende Flüsse. Dies deutet gleichzeitig auf eine gewisse Isoliertheit der Familie hin, trotz der dort abgehaltenen gesellschaftlichen Empfänge. Fast

mythisch ist diese Landschaft, auf die das Ehepaar Chase von ihrem erhöhten Standpunkt aus sehen. Daher ist auch der Name des Heims selbst der Literatur entnommen. Avilion heißt das Heim, und auf jeder Einladung wird der Vers aus Tennysons Gedicht zitiert: „The island-valley of Avilion;/ Where falls not hail, or rain, or any snow, / Nor ever wind blows loudly....“ (BA, 61). Tennysons Gedicht kreiert einen utopischen Ort, der in einer paradiesischen Landschaft angesiedelt ist, einen bukolischen Ort mit „orchard lawns“, dessen Klima immer gemäßigt und sanft ist. Dieses poetische Ideal wird bereits dadurch untergraben, dass der Ort in Kanada angesiedelt ist, einem Land, in dem die Winter klirrend kalt sind, und von viel Schnee, Eis und Hagel begleitet.

Gesellschaftlich sowie landschaftlich war die viktorianische Adelia also eine Außenseiterin im provinziellen Port Ticonderoga:

People – people in town – must have laughed at her for this quotation: even those with social pretensions referred to her as Her Ladyship or the Duchess, though they were wounded if left off her invitation lists. About her Christmas cards they must have said, *Well, she's out of luck about the hail and snow. Maybe she'll have a word with God about that.* (BA, 61)

Obwohl Avilion das Lebenszentrum Adelias ist, ist sie gleichzeitig fehl am Platz in Port Ticonderoga. Avilion, das ist gleichzeitig Adelias Exil, und auch diese Dimension ist bereits im Namen angedeutet, als dem mythischen Sterbeort von König Artus. Die Dynastie soll nicht etwa in Camelot gegründet werden, sondern an einem Sterbeort. Der Name verweist darauf, dass die Dynastie totgeboren ist. Avilion ist also gleichzeitig Raumzentrum und Ausdruck für die Fremdheit und den vorhersehbaren Verfall des Ortes, an dem Adelia ihre Familiendynastie gründen möchte. Es deutet von Wertkonservatismus und zielt auf die Wahrung von Traditionen ab. Es ist der Fixpunkt des familiären Lebens. Bereits seine malerische Positionierung in der Landschaft deutet darauf hin, dass der Ort als ein dauerhafter angelegt ist. Es ist daher weniger die Familie selbst, die im Vordergrund steht, sondern es ist das materielle Zuhause, das Haus Avilion.

Dieser Ort verändert sich drastisch in der nächsten Generation, der des Ersten Weltkriegs. Diese zweite Generation wird repräsentiert von Norval Chase, einem der drei Söhne Benjamins und Adelias, und seiner Frau Liliana. Beide wohnen in dem Haus Benjamins und Adelias, aber sie gestalten das Heim nicht weiter aus. Norval und Liliana haben hohe philanthropische Ideale, die schlecht mit materiellem Wohlstand vereinbar sind. Gesellschaftliches Divertissement weicht dem Wunsch nach Aufrichtigkeit und Wohltätigkeit, aber auch einer protestantischen Strenge. Die neuen Familien richten

sich mehr nach innen. Intimität ersetzt Repräsentation. Adelias Ehe war noch von ihrem Vater arrangiert worden, Norval und Liliana entscheiden sich selbst für die Ehe, in einem recht stillen und bescheidenen Moment. Sie haben gemeinsame Ideale, gemeinsame Missionen: „they both wanted to achieve some worthy end or other, change the world for the better” (BA, 69). Diese weltverbessernden Ideale kulminieren in der Selbstaufopferung während des Ersten Weltkrieges. Das elterliche Anwesen wird mehr und mehr vernachlässigt, vor allem nach dem Krieg, während der Depression: „A meagreness settled over Avilion. Our bedrooms became cold in winter, our sheets threadbare. [...] A number of the rooms were shut off; most of the servants were let go. There was no longer a gardener, and the weeds crept stealthily in” (BA, 167). Die Familie reduziert sich also, und der herrliche Glanz des repräsentativen Heimes geht verloren.

Die Liebesheirat der zweiten Generation erweckt hohe Erwartungen der inneren Nähe, die die Großeltern nicht hatten. So sind Norval und Liliana umso verbitterter durch die Distanz, die der Krieg zwischen sie bringt. Während des Krieges ist die Distanz zwischen Norval und Liliana räumlich. Ungewissheit überschattet die junge Ehe, jederzeit muss die junge Liliana mit dem Tod ihres Mannes rechnen. Dabei werden der Partner und die Opfer, die er bringt, so entmaterialisiert, dass ein reales Zusammenleben danach scheitern muss: “Farewells can be shattering, but returns are surely worse. Solid flesh can never live up to the bright shadow cast by its absence” (BA, 76). Nach dem Krieg ist die Distanz zwischen den jungen Eheleuten psychologisch. Der Krieg hat dem heimkehrenden Norval jede Kraft und den Glauben an die Ideale und Religion geraubt, und er wird zum Vagabunden im eigenen Haus. Vom familiären Geschehen ist er meist abwesend und kann sich in dem Anwesen seines Vaters weder heimisch fühlen, noch dessen familiären Ansprüchen genügen. Nach dem Tod seiner Frau wälzt der die Verantwortung für die Familie daher auf seine noch minderjährige Tochter ab. Diese Szene spielt sich bezeichnenderweise nicht in seinem Haus ab, das für ihn nicht viel bedeutet, sondern in einer der Bars, in der er regelmäßig Trost sucht:

There were booths of dark wood along one side. My father sat down in one of them, and I slid in across from him. He asked me what kind of soda I would like, but I wasn't used to being alone with him in a public place and it made me shy. Also I didn't know what kinds there were. [...] The waitress had a black dress and a white cap and eyebrows plucked to thin curves, and a red mouth shiny as jam. She called my father Captain Chase and he called her Agnes. By this, and by the way he leaned his elbows on the table, I realized he must already be familiar with this place. (BA, 100)

Die junge Tochter wird hier erstmals mit dem Eskapismus des Vaters konfrontiert, der ihr kurz darauf eine viel zu große Verantwortung aufbürdet. Sie, die noch durch den Geist der Großmutter Adelia aufgezogen wurde, kann sich an den neuen öffentlichen Orten nicht zurecht finden. Während der Vater zu Hause entfernt und abwesend erscheint, ist er nun „familiar with this place“. Er kennt sich an diesem öffentlichen Ort aus, und wie bereits angedeutet wird, unterhält er intime Beziehungen zu der Bedienung. Die hölzernen Abtrennungen in der Bar deuten darauf hin, dass das Trinken in Bars zu dieser Zeit gesellschaftlich nicht anerkannt war, und dass die Männer, die eine Bar frequentierten, eine gewisse Distanz und Unerkanntheit wahren wollten, die in diesem kleinen Ort jedoch nicht gewährleistet war. All dies zeigt, dass Norval Chase die abgeschlossene Intimität des familiären Heimes aufgibt, und sich in einen öffentlichen Raum flüchtet, der zu dieser Zeit noch moralisch anrücklich ist:

Öffentlichkeit war mit der Vorstellung von Schande eng verknüpft. Für den bürgerlichen Mann besaß „Öffentlichkeit“ einen anderen moralischen Klang. Indem er in die Öffentlichkeit hinausging, „sich in der Öffentlichkeit verlor“, wie man vor hundert Jahren sagte, konnte er sich den repressiven, autoritären Zügen der Ehrbarkeit entziehen, die er daheim, als Vater und Ehemann, zu verkörpern hatte. [...] Aus diesem Grunde betrieben die viktorianischen Männer eine außereheliche Liaison mitunter in einem Maße öffentlich, wie wir es uns heute kaum vorstellen können – weil sie sich in einem sozialen Raum abspielte, der von der Familie nach wie vor weit entfernt lag; sie war „draußen“ angesiedelt, in einer Vorhölle der Moral.¹⁷⁴

Der Vater befindet sich hier zwischen zwei Sphären: der privaten und der öffentlichen. Der privaten kann er nicht genüge tun, weil er deren Verantwortung nicht schultern kann, und die öffentliche Sphäre ist moralisch noch nicht anerkannt. Beide Sphären werden in dem obigen Zitat verquickt, und der Vater nutzt die anrückliche Atmosphäre, um sich von seinen väterlichen Pflichten zu entbinden und die Verantwortung für die Familie an die Tochter abzugeben. Diese Vernachlässigung des materiellen Heims und der finanziellen Geschäfte, die dieses Heim ermöglichen, führen schließlich dazu, dass das Heim in die Hände einer neuen Generation fällt, der Generation der Jungunternehmer, die sich durch die Weltkriege bereichern. Die Familiendynastie, wie Iris Chase sie also geplant hatte, ist bereits zu diesem Zeitpunkt verfallen. Gleichzeitig macht der Wechsel der Generationen deutlich, dass das Konzept Familie sich wandelt, und Intimität nicht grundlegend familiäres Ideal ist. Beide Familienmodelle, sowohl die repräsen-

¹⁷⁴ Sennett, 41.

tierende Großfamilie als auch die intime Kleinfamilie, werden hier sehr ambivalent dargestellt und in ihrer Schutzfunktion hinterfragt.

Die neue Generation der Jungunternehmer, die die Macht in der Familie übernehmen, wird verkörpert von Richard E. Griffen und seiner Schwester Winifred, beide Teil der städtischen Elite Torontos. Diese Generation ist zwischen der zweiten und der dritten Familiengeneration angesiedelt. Richard ist in der Textilindustrie, und er übersteht die Depression der Zwanziger Jahre durch skrupellose aber zweifellos geschickte Geschäfte. Auch mit den Nationalsozialisten in Deutschland macht er Geschäfte, bevor er dies aus opportunistischen Gründen aufgibt. Als Richard die noch minderjährige Iris Chase heiratet, gründet er ein Zuhause, das dem Benjamins und Adelias nicht fremder sein könnte, obwohl auch er zur wohlhabenden Elite Kanadas gehört. Diese Elite ist nun mehr auf Wandel als auf Konstanz ausgerichtet. Die Rolle der Frau ist es jetzt, zu konsumieren, die ersten Modezeitschriften kommen auf. Auch das Haus muss demzufolge an der neusten Mode orientiert sein. Es drückt den funktionalen und nüchternen Lebensstil der neuen Eliten aus, und ist nicht mehr verspielt wie das viktorianische Heim. Gleichzeitig suggeriert es eine kosmopolitische Kenntnis des Exotischen. Dadurch orientiert es sich mehr an dem Ideal des Reisens und der Mobilität eines Weltmanns als an den alten Traditionen der europäischen Eliten:

[The house] was angular and graceless, squinty-windowed, ponderous, a dense brown like stewed tea, but ivy had grown up over the walls. The fake-chalet half-timbering, once cream-coloured, had been painted apple green [...] Richard was against ivy. There had been some when we'd first moved in, but he'd pulled it down. It ate away at the brickwork, he said; it got into the chimneys, it encouraged rodents. (BA, 295f)

Dieses Haus steht in Toronto, es ist ein Stadthaus. Die Elite, die hier wohnt, ist auf die großen Wirtschaftszentren orientiert. Der eckige und phantasielose Stil verweist auf die Haltung der Bewohner: man trägt hier keine verschnörkelt nostalgischen Altlasten mit sich herum, sondern stellt sich ein auf Fortschritt und Wirtschaftspragmatismus. Der Unternehmer Richard hat auch seine Familie nach diesen pragmatischen Richtlinien zusammengestellt: er hat die Firma seines Schwiegervaters übernommen und sogleich geschlossen, weil sie seinen Interessen nicht entsprach. Seine Frau versucht er, so zu erziehen, dass sie gleichzeitig repräsentieren kann, aber kein Eigeninteresse an seinen Geschäften entwickelt.

Die Regeln der Wirtschaftswelt durchdringen von nun an ganz die Familie. Verspieltheit ist nicht gefragt. Das Efeu an der Hausfassade wird heruntergerissen, denn es

ist nicht rentabel. Das Herunterreißen des Efeus verweist bereits darauf, dass diese Orientierung an dem eigenen Wirtschaftsvorteil auch grausame, skrupellose Züge annehmen kann. Es ist eine Haltung, die die Menschen zügelt, ebenso wie die wuchernden Pflanzen. Das Chaletimitat der Hauswand zeigt einerseits, dass man es genießt, ferne Stile aufzunehmen, um seine Weltkenntnis zu demonstrieren. Andererseits weist es bereits ganz subtil darauf hin, dass das Image, das diese Familie sich nach außen hin gibt, nicht immer echt ist. In der Tat verheimlicht Richard, der Großunternehmer, zahlreiche Facetten seiner Intimsphäre, weil sie nicht zu seinem Erfolgsprofil passen. Er verbirgt z.B. erfolgreich vor der Öffentlichkeit und seiner Frau, dass er deren minderjährige Schwester regelmäßig sexuell missbraucht, und dass daraus eine Schwangerschaft resultiert. Dieses Verheimlichen funktioniert innerhalb der Familie ebenso wie nach außen, denn die Regeln der Außenwelt haben seine Familie bereits ganz durchdrungen.

Das Familienleben orientiert sich also nun an den Regeln der öffentlichen Welt. Dies wird besonders deutlich an Richards Gewohnheit, nach jedem Tag der Ehe Bilanz zu ziehen:

There was a fireplace in the living room. I used to sit in front of it, with Richard the light flickering on us, and on our glasses, each with its coaster to protect the veneer. Six in the evening, martini time. Richard liked to sum up the day: that's what he called it. He'd had a habit of putting his hand on the back of my neck – resting it there, just keeping it there lightly while he conducted the summing up. *Summing up* was what judges did before a case went to the jury. Is that how he saw himself? Perhaps. But his inner thoughts, his motives, were frequently obscure to me. (BA, 297)

Der Begriff „Summing up“ ist Rechtsangelegenheiten entlehnt und kommt ursprünglich aus dem Wirtschaftsbereich. Zahlen und Fakten werden resümiert, am Ende eines Wirtschaftstages, am Ende von richterlichen Anhörungen. Dieses pragmatische und hier zugleich autoritäre Ritual wird zum Familienritual. Martinizeit ist die Zeit der Aufrechnungen, in der der Mann Urteile fällt über das Verhalten der Ehefrau. Sie ist verunsichert und versteht die Regeln nicht, nach denen ihr Ehemann das Familienleben beurteilt, ebenso wenig wie seine wirtschaftlichen Geschäfte, in die er sie niemals einweicht. Dadurch entsteht eine neue Dimension der familiären Förmlichkeit, die ebenfalls an den Umgangsformen des öffentlichen Lebens orientiert ist. Es gibt eine Machtstruktur, die auf Erfolg im System beruht. Wer sie nicht versteht, steht unten. Das Ritual des Handauflegens ist ein Ritual der seelischen und körperlichen Unterwerfung.

Es herrscht die Macht des Stärkeren. Hier decken sich die Regeln der Geschäftswelt mit denen der Natur, die hier auf eine ganz besondere Weise in die Inneneinrichtung integriert wird: „I [...] threw myself down on the endless cream-coloured bed. It had a canopy, with muslin draped around as if on safari. This, then, was where I was to grin and bear it [...] I found myself on the floor, on the bone-grey carpet, crouching down over the telephone” (BA, 307). Die Farben des Schlafzimmers sind sehr leicht und dezent und verbildlichen vornehme Zurückhaltung ebenso wie Nüchternheit. Die Metaphern sind hier aber zugleich so gewählt, dass eine weitere Bedeutungsebene dieser Inneneinrichtung entsteht. Der Muslin, der über dem Bett hängt, gleicht dem Moskitonetz auf einer Safari, und der Teppich hat die Farbe von Knochen. Diese Bedeutungsebene verweist einerseits auf den weltmännischen Stil der Griffens, die exotische Elemente in ihre Einrichtung integrieren. Andererseits werden die brutalen Kräfte einer Safarijagd evoziert, die hier im Schlafzimmer stattfindet. Die Jagd ist Metapher für den ehelichen Beischlaf, bei dem Iris nicht selten verwundet wird. Die Knochen verweisen auf Tod und Verwesung und unterstreichen den Opfercharakter der Ehefrau.

Insgesamt ist dies eine Familie, die den neuen Reichtum der Städte ausdrückt. Kaufleute, die teils skrupellos zwischen den Weltkriegen ihr Geld machen, haben Familien, die ganz den Gesetzmäßigkeiten der Wirtschaft und des öffentlichen Lebens unterworfen sind. Eine starke Diskrepanz zwischen der inneren Familie und der Gesellschaft außen gibt es nicht. Familie und Gesellschaft sind Teil des Wirtschaftsaufschwungs und des Konsums, und sie funktionieren ähnlich. Auch in dieser Generation wird deutlich, dass ein familiäres Zuhause nicht beschützend wirkt und keinen Rückzugsort vor der übrigen Welt darstellt.

Atwood portraitiert diese Familienform sehr kritisch und macht aufmerksam auf deren inhärenten Widerspruch: „The family forms a shelter for its members within the society and from the remainder of society. [...] However, the family must reflect and transmit the societal ways.“¹⁷⁵ Wie kann die Familie die gesellschaftlichen Regeln vermitteln und beinhalten, wenn sie gleichzeitig vor dieser Gesellschaft schützen soll? Die Familie der Griffens reflektiert die gesellschaftlichen Regeln in jeder Form. Sie ist daher kein utopischer Ort, sondern beinhaltet auch die Spannungen und Konflikte, die das öffentliche Modell zeichnen, an dem sie sich orientiert.

¹⁷⁵ Theodore Lidz, *The Family and Human Adaptation* (New York, 1963), 53.

Auch in der dritten Generation, der des zweiten Weltkriegs, ist ein beschützendes Zuhause nicht gegeben. Außerdem ist nun auch der Lebensschwerpunkt nicht auf einen Ort beschränkt. Der Revolutionär Alex Thomas ist ein Vertreter dieser Generation, ebenso wie Iris Chase, deren Liebhaber Alex Thomas ist. Und Laura Chase, Iris' kleine Schwester, gehört ebenfalls zu der Generation dieses Krieges, den sie nur um zehn Tage überlebt. Alex Thomas hat kein Elternhaus, keinen Wunsch nach Familie und keine feste Bleibe. Über sich selbst sagt er:

„Who I really am is a person who doesn't need to know who he really is, in the usual sense. What does it mean, anyway. Family background and so forth? People use it mostly as an excuse for their own snobbery [...] Nothing ties me down. At least you're never homesick.”(BA, 190)

Heimweh haben nimmt Alex Thomas als etwas Negatives wahr. Er selbst kennt dieses Gefühl nicht. Er glaubt an die Solidarität der Arbeiter, Familien nimmt er als konservative Institution wahr, die Standesdünkel vermittelt. Daher verbindet er Familie mit Snobismus. Außerdem fühlt er sich mobiler ohne die Familie. Als Liebhaber trifft er sich immer an einem anderen Ort mit Iris, weil er sich nie an dem gleichen Ort sicher fühlt. Er arbeitet im politischen Untergrund und kämpft freiwillig im spanischen Bürgerkrieg. Obwohl er vermutlich der biologische Vater von Iris' Tochter Aimee ist, übernimmt Thomas nie eine Vaterrolle. Er glaubt weder an die Familie als Ausdruck von Rang und Namen, so wie Benjamin und Adelia Familie wahrnahmen, noch an das Konzept von Liebe, das bei Norvals und Lilianas Hochzeit eine Rolle spielte. Er glaubt an sporadische sexuelle Beziehungen und an das Einzelkämpfertum. In Alex Thomas Weltbild löst die Solidarität der Klasse die der Familie ab. Familiensolidarität sieht er als zentrales Element der Klassenteilung, und lehnt sie daher ab. Soziale Solidarität ist unabhängig von biologischem Zusammenhalt.

Der Satz „nothing ties me down“ zeigt, dass Alex Thomas einen festen Raumbezug als Belastung erfährt. Er bevorzugt Mobilität und Ungebundenheit, und lehnt ein familiäres Raumzentrum ab. Atwood stellt hier eine Ansicht dar, die einem Roman wie Davies' *Murther and Walking Spirits* diametral gegenübersteht. In Davies' Roman wird ein Mann vorgestellt, der eine Ahnengeschichte hat, sie jedoch nicht kennt, und sich nie für sie interessierte. Dass keine Familie diesen Mann an einen Ort bindet, wird hier als Verlust dargestellt. Als er stirbt, kann er keine Ruhe finden, und muss als Geist durch seine Familienchronologie wandern, um sich mit der familiären Vergangenheit auseinander zu setzen. Das „nothing ties me down“ wird hier also wörtlich genommen, denn

der Protagonist bei Davies findet keine Ruhe im Grab und muss als Geist eine entkörperlichte und enträumlichte Existenz ertragen. Was bei Davies' ein Verlust ist, empfindet Alex Thomas als Erleichterung.

Auch Iris Chase kann keinen familiären Raumbezug für sich beanspruchen, wie es noch ihre Großeltern oder auch ihr Ehemann konnten. Sie fühlt sich ausgestoßen in der Familie ihres Mannes und kehrt an den Ort ihrer Jugend zurück. Auch hier jedoch fühlt sie sich nicht heimisch: „Perhaps I should not have moved back here to live. But by that time I couldn't think of anywhere else to go. As Reenie used to say, *Better the devil you know*” (BA, 44). Iris nimmt ein familiäres Raumzentrum noch wahr, aber auch sie fühlt sich eher eingeeignet davon. Allerdings hat sie Angst davor, sich davon zu lösen, und sich neue Räume zu erobern. Ihr familiärer Ort wird hier zum Negativum, das man aber wegen seiner Bekanntheit und Einschätzbarkeit eher ertragen kann als das Ungewisse. Diese Metapher zeigt, wie sehr sich die Raumwahrnehmung der Familie gewandelt hat. Während das viktorianische Heim in Port Ticonderoga bei den viktorianischen Großeltern das Zentrum eines romantischen Landschaftstableaus war, wird es hier zum „devil you know“, dem sprichwörtlichen kleineren Übel. Die Menschen dieser Generation sind bei Atwood Getriebene, die in keiner Familie Halt finden können oder wollen. An dieser Stelle in der Generationenchronologie gibt es Raumzentren noch ansatzweise, diese werden jedoch bereits aufgebrochen. Alex Thomas hat sich von ihnen fast frei gemacht, Iris Chase bleibt nicht aus Bejahung der Familie, sondern aus Angst vor dem Ungewissen.

Aimee Griffen (1937-1975) gehört zu der vierten Generation und ist Teil der Gegenbewegung, die sich am massivsten gegen die Institution der Familie wehrte. Aimee wächst in der Familie Richards auf und leidet unter der emotionalen Zerrüttung der Familie. In Anbetracht der innerfamiliären Intrigen und Machtkämpfe, birgt ihr Name eine bittere Ironie: sie ist *aimée*, die Geliebte. Bereits bei ihrer Geburt ist die Mutter jedoch nicht fähig, sie zu lieben: „Aimee meant one who was loved, and I certainly hoped she would be loved, by someone. I had doubts about my own capacity to love her, or to love her as much as she'd need” (BA, 431). Aimee ist kein Hippie, aber ihre Werte sind die der Hippie-generation. Sie lehnt ihre Eltern und deren institutionalisiertes und liebloses Familienleben ab. Ihr eigenes Leben ist von der Negation des Elternhauses bestimmt: sie hat keinen Ehemann, und der Vater ihrer Tochter Sabrina wird nie bekannt. Sie hat auch kein festes Heim, kein Zentrum, nach dem sie ihr Leben ordnen könnte:

She moved house frequently, restlessly. A couple of times she was tossed out on the street, for non-payment of rent; she was arrested for causing a disturbance. She was hospitalised on several occasions. I suppose you'd have to say she became a confirmed alcoholic. (BA, 434)

Hier wird nicht nur die Unruhe und Getriebenheit Aimees deutlich, durch die sie der Familie entflieht. Es wird auch deutlich, wie tief der Bruch zwischen den Generationen ist. Die Mutter spricht hier als Erzählerin in sehr distanzierten Worten über ihre Tochter, und ihre Worte sind dem öffentlichen Vokabular entlehnt. Dies drückt die Hilflosigkeit der Mutter aus und das völlige emotionale Unverständnis für ihre Tochter. Obwohl sie sich inzwischen von ihrem Mann Richard getrennt hat, hat Iris den Bereich des Gesetzmäßigen, des Öffentlichen, für ihren familiären Bereich verinnerlicht. Sie kann die Frustration ihrer Tochter nicht verstehen, sondern nur mit dem institutionalisierten Begriff „confirmed alcoholic“ belegen. Als benötige sie eine Öffentlichkeit, die die Abnormalität der Tochter bestätige und ihr einen Namen gebe. Die Worte „restlessly“ „tossed out“, „disturbance“ zeugen von dem spannungsgeladenen Leben Aimees. Sie eckt an, kann sich nicht in bereits etablierte Familien- und Gesellschaftsmodelle fügen. Alkohol- und Drogenkonsum ersetzen die Gesetzmäßigkeiten der Familie. Sie geht sogar soweit, ihre Eltern zu verleugnen, um sich von dem Einfluss der Familie zu befreien.

Diese Gegenreaktion gegen die Elterngeneration ist symptomatisch für die Beat- und Hippiegenerationen der sechziger und siebziger Jahre. Auch Aimees Revolte gegen ihre Familie fällt in diese Zeit, in der die Familien in Nordamerika grundlegend hinterfragt wurden:

Ironically, of all the institutions that were challenged during the 1960's – the universities, the schools, the military, the government itself – it is the American home that has been shaken most profoundly. It is no longer possible to take the family for granted as a haven of stability and togetherness.¹⁷⁶

Ironischerweise sieht die amerikanische Familienforscherin Arlene Skolnick die Familie bis zu den 60ern als Hafen an, wiederum eine Metapher für Schutz und Sicherheit. Eine solche Sicherheit gibt es bei Atwood jedoch bereits in den vorausgegangenen Generationen nicht. Zwar erlebte Kanada ebenso wie die USA die Phase der Beat-Generation, auch wenn Kanada wenig Hippie und Beat Ikonen vorweisen kann, die international so bekannt wurden wie die amerikanischen. Auch hier löst sich die Vorstellung von Zusammenhalt in dieser Generation auf. Dass jedoch die Familiengenerationen zuvor ein

¹⁷⁶ Skolnick, Preface.

sicherer Hafen für die einzelnen Familienmitglieder geboten hätten, ist zumindest bei Atwood nicht der Fall. Die Einsamkeit der Individuen wird nun öffentlicher, aber sie war immer schon da.

Sabrina, das letzte Familienmitglied, wächst nun ganz ohne Familie auf. Ihre Mutter stürzt sich zu Tode, als sie erst vier Jahre alt ist. Nach dem Tod ihrer Mutter reißen sich die noch lebenden Familienmitglieder um sie, vor allem Winifred Griffen und Iris Chase, ihre Großmutter. Sie ist die Vertreterin der heimatlosen Generation, wie der Theoretiker Martin Hecht sie beschreibt. Und Sabrina ist diejenige, deren Leben bereits von Globalisierung und Postmoderne geprägt ist. Sie wird zur postmodernen Reisenden. Ihr Leben ist keine Gegenbewegung wie das der Mutter, sie richtet sich nicht zugrunde und definiert sich nicht über die Negierung all dessen, was sie von früheren Modellen ihrer Familie mitbekommen hat. Aber sie hat auch kein Zuhause. Sie kommt in dem Buch als Akteurin am wenigsten vor, aber ist als Leerstelle ständig zugegen. Sie ist die implizite Adressatin der Geschichte, die Iris Chase erzählt. Auf sie wartet die Erzählerin durchgängig, vergeblich. Sie ist nicht greifbar und ist frei von jeglichen Familienstrukturen:

Beside my elbow is the stack of paper I've been adding to so laboriously, moth after month. [...] I'll tie the papers up, then lift the lid of my steamer trunk and slide this bundle in on top of everything else. There it will stay until you come back from your travels, if you ever do come back. The lawyer has the key, and his orders. (BA, 520)

Sabrina ist hier die Adressatin, die das Geschriebene vielleicht nie lesen wird. In diesem Fall wird sie ihre Familiengeschichte nicht erfahren, die diese Seiten enthüllen. Sie wird dann eine Heimatlose bleiben. Ob sie zurückkommt und ihr Erbe antritt, hängt einzig von ihr selbst ab. Eines ist jedoch sicher: selbst wenn sie tatsächlich nach Port Ticonderoga kommt, um die Seiten ihrer Großmutter Iris zu lesen, so ist dies für sie kein Zuhause. Von „coming back“ kann nicht die Rede sein. Für Sabrina die Reisende gibt es kein zurück, weil es kein Raumzentrum für sie gibt, kein Zuhause. Die Geschichte der Familie Chase/Griffen ist eine Geschichte der sukzessiven Dezentrierung. Dass Port Ticonderoga in der Raumstruktur des Romans ein Raumzentrum ist, resultiert lediglich aus der Perspektive von Iris. Dieser entgleitet ihre Enkelin Sabrina eben deshalb immer wieder, weil deren Leben anders orientiert ist. Und weil es völlig ungewiss ist, wo Sabrina, die einzige Vertreterin der fünften Generation, sich aufhält, und ob sie den Ort der Familie jemals wieder aufsucht:

I wonder about Sabrina – where she'll end up. She's the last of us. I assume she's still on this earth: I haven't heard anything different. It remains to be seen

which side of the family she'll choose to be buried with, or whether she'll put herself off in a corner, away from the lot of us. (BA, 47)

Hier geht es wieder um das Familiengrab, das Adelia Chase in der Hoffnung auf eine prosperierende Dynastie gegründet hat. Bereits die Tatsache, dass Adelia ihre Dynastie durch ein Grab begründen wollte, verweist motivisch auf den Verfall der Familie. Das Grab ist außerdem Ausdruck der Gespaltenheit der Familie, denn es ist unvollständig. Es gibt noch ein Familiengrab, in Toronto, in dem weitere Familienmitglieder liegen. Sabrina ist eine Leerstelle, die hier sichtbar wird. Sie ist die leere Stelle im Familiengrab, die möglicherweise immer leer bleiben wird. Das Zitat zeigt, wie brüchig die Kontinuität der Generationen geworden ist. Aus familiärer Perspektive ist Sabrina nicht zu greifen. Daher ist sie das fehlende Glied in dieser Familienchronik.

Wie die verschiedenen Generationen der vorgestellten Familie deutlich gemacht haben, wandelt sich das Konzept dessen, was Familie bedeutet, grundlegend. Die Familie als Raumzentrum löst sich langsam auf. Während sie in der ersten Generation noch statisch und zentriert, als Teil eines Tableaus wahrgenommen wird, wird die Familie immer mobiler. Die letzten Generationen können gar keinen familiären Raum mehr beanspruchen, und haben daher auch kein eindeutiges Raumzentrum mehr. Ihr Leben orientiert sich an neuen Strukturen, z.B. an der internationalen Solidarität der Arbeiter, oder an dem postmodernen Reisen ohne eine Heimat, zu der man zurückkehren könnte. Die letzten Generationen sind zweifellos internationaler und weltoffener. Und sie sind mobil. Gleichzeitig manifestiert sich in ihnen die Auflösung von Familienzugehörigkeiten. Die Raumkonzeption einer Sabrina Chase kann man nicht mehr zentriert nennen wie die der Vorfahren Benjamin und Adelia. Sabrina ist abwesend von dem Raumzentrum, das ihre Vorfahren noch wahrnehmen. Sie ist nirgends, und könnte daher überall sein, ihre Aufenthaltsmöglichkeiten sind scheinbar grenzenlos. Das Familiengrab visualisiert das Abbrechen der Generationen im traditionellen Sinne, der die Familie an einen konkreten Ort band. Es sollte zum Ort der Verbindung zwischen den lebenden und den toten Familienmitgliedern werden. Aber es ist zu einer Ruine geworden, die auf eine Vergangenheit verweist, die ohne die begleitenden Buchseiten der Vergessenheit anheim fallen muss. Und das Grab dokumentiert das Fehlen der letzten Generation, die Nicht-Verortbarkeit der Reisenden. Mit ihrer Familienchronik zeichnet Atwood die Auflösung der Familie als Institution nach. Gleichzeitig ruft sie in Erinnerung, dass Familie, zumindest in ihrer fiktionalen Welt, kein Ort des Rückzugs ist, kein Raumzentrum, das den Individuen Orientierung und Halt bieten könnte. In diesem Sinne löst sich das

Raumzentrum selbst auf und wird zur Leerstelle. Atwood's Raumkonzept ist postmodern und unterscheidet sich daher grundlegend von dem Irvings, der ein Zuhause als kleine heile Welt konstruiert.

4. Die Region: Ausgrabungen des Zuhause

Ebenso wie Subjekte und Familien sind auch ganze Kulturen räumlich verortet. Wie bereits erwähnt wurde, heißt *colere* im Lateinischen die Erde bebauen, pflegen, bearbeiten. Orte können daher auch auf die an ihnen angesiedelte Kultur hinweisen. An Orten kann man die Spuren lesen, die die Kultur an ihnen hinterlassen hat, denn Orte sind Zeichen der Kultur. Sie sind die Resultate der kulturellen Pflege des Bodens. In diesem Sinne sind viele der Autoren, die heute über ihre Kultur schreiben, regionale Autoren. Sie beobachten und beschreiben in erster Linie die Umwelt, in der sie leben, und suchen in ihr nach Zeichen und Spuren, die es kulturell zu deuten gilt.

Dieses Kapitel untersucht die kulturelle Spurensuche in den Werken John Irvings und Margaret Atwoods und einiger ihrer Zeitgenossen. Wie werden die Kulturen Neuenglands und Ontarios definiert? Zeichenhaftigkeit spielt dabei immer wieder eine sehr große Rolle. Die Natur und ihr Boden, sowie die Zeichen die dort gelesen werden, werden zum Ausdruck eines regionalen und kulturellen Zuhause: einer Umgebung, die den Menschen Orientierung bietet. Der Boden wird aber auch zur Metapher, zum enträumlichten Zeichen der Kultur. Im Folgenden untersuche ich, wie Irving und Atwood ihre regionale Kultur- und Literaturgeschichte literarisch verarbeiten, und wie sie sich damit heute in eine sehr lebendige und vielfältige Literaturszene ihrer Regionen einreihen.¹⁷⁷

4.1 Zeichen lesen: Literarische Spurensuche in Neuengland

Sucht man nach einem Zuhause in der Kultur, so kann man die Spuren und Zeichen lesen, die diese Kultur hinterlassen hat. Aber auch das Zeichenlesen selbst ist zu einer solchen Spur geworden, die viel über die vergangene Kultur erzählt. Dies ist besonders in der Literatur Neuenglands der Fall. In Neuengland hat diese Suche nach Zeichen eine lange Tradition: die ersten Puritaner sahen in der Natur Massachusetts' Hinweise auf ihr eigenes Seelenheil. Heutige Autoren Neuenglands beziehen sich immer wieder zurück

¹⁷⁷ Über das Überleben des Terms Regionalismus, längst nachdem der amerikanische Wissenschaftler Edward Hoagland literarischen „Regionalismus“ in den frühen 70ern als ausgestorben bezeichnete, vgl. u.a. Jim Wayne Miller, Miller, Jim Wayne, „Anytime the Ground Is Uneven: The Outlook for Regional Studies -- and What to Look Out For“, in: William E. Mallory and Paul Simpson-Housley (Hgg.), *Geography and Literature: A Meeting of Disciplines* (Syracuse, 1987), *passim*, Lothar Hönnighausen, „The Old and the New Regionalism“, in: Theo D’Haen und Hans Bertens (Hgg.), *‘Writing’ Nation and ‘Writing’ Region in America* (Amsterdam, 1996), 3-20, Clarence Mondale, „Concepts and Trends in Regional Studies“, *American Studies International*, 27 (1989), 13-37.

auf diese Naturauffassung der Puritaner, die zunächst in ihren eigenen Zeugnissen dokumentiert ist, und sich in literarischen Klassikern Neuenglands wiederfindet wie Nathaniel Hawthornes *The Scarlet Letter* (1850) und Henry David Thoreaus *Walden*.

4.1.1 John Irvings *A Prayer for Owen Meany* und *The Cider House Rules*

John Irvings Roman *A Prayer for Owen Meany* bezieht sich immer wieder auf die Literaturgeschichte Neuenglands. Der Roman erinnert verschiedene Motive der Kulturgeschichte Neuenglands. Und er handelt ganz explizit von dem Akt des Erinnerns. „I am doomed to remember“: so beginnt das erste Kapitel. Und dieser Zwang, sich zu erinnern und zurückzublicken, gilt nicht nur für John Wheelwright, den Erzähler des Romans, der seinen verstorbenen Freund Owen Meany nicht vergessen kann. Auf metafiktionaler Ebene gilt dies für den Roman selbst als literarhistorisches Produkt Neuenglands. Sowohl das Werk als auch der Erzähler müssen in die Vergangenheit blicken und sich durch die vergangenen Geschehnisse verorten. Diese Verortung durch die Vergangenheit, das macht dieser erste Satz deutlich, ist ebenso düster wie zwanghaft.

Was wird nun erinnert? Der ganze erste Satz lautet:

I am doomed to remember a boy with a wrecked voice -- not because of his voice, or because he was the smallest person I ever knew, or even because he was the instrument of my mother's death, but because he is the reason I believe in God; I am a Christian because of Owen Meany.

Und später heißt es: „What faith I have I owe to Owen Meany, a boy I grew up with. It is Owen who made me a believer“ (POM, 1f). Es geht also um eine Konversion des Erzählers, um ein Bekenntnis seines neu gewonnenen Glaubens.

Damit steht der Erzähler John in der Tradition der Konversionsnarrationen der ersten Puritaner in Neuengland. Mit diesen Texten beginnt die literarische Geschichte Neuenglands. Ohne den Einfluss der Puritaner auf die Kultur Neuenglands, der mit der Ankunft der Pilgerväter in Massachusetts begann, ist die regionale Literatur Neuenglands undenkbar.¹⁷⁸ Diese *conversion narratives* der ersten Puritaner der Massachusetts Bay Colony legen Zeugnis über die innere Gotteserfahrung der jeweiligen Schreiber ab. Sie sind in Tagebuchform geschrieben. Diese Tagebücher mussten vor der Kirchengemein-

¹⁷⁸ Standardwerke zu diesem Thema sind u.a.: Lawrence Buell, *New England Literary Culture: From Revolution to Renaissance*, New York 1986; Sacvan Bercovitch, *The Puritan Origins of the American Self* (New Haven, 1953) und *ibid.* (Hg.), *The American Puritan Imagination: Essays in Reevaluation* (Cambridge, 1974); Patricia Caldwell, *The Puritan Conversion Narrative: The Beginnings of American Expression* (Cambridge, 1983).

schaft vorgetragen werden, um Aufnahme in die Kirche zu erlangen. Sie verzeichnen die seelischen Qualen der Puritaner, die Gratwanderung zwischen selbstzermürenden Schuldgefühlen und dem Schimmer der Hoffnung auf Erlösung.¹⁷⁹ Erst durch die glaubhafte Schilderung der Bekehrung zu Gott und dem damit verbundenen festen Glauben konnten die Puritaner aufgenommen werden in die Gemeinschaft.

So wie die *conversion narratives* der Puritaner widmet sich auch *A Prayer for Owen Meany* der Prüfung und Erforschung des eignen Seelenzustandes.¹⁸⁰ Bereits das Wort „doomed“ hat eine zutiefst religiöse Bedeutungsebene. Verdammnis ist das Gegenteil von Auserwähltheit. Und gerade das versuchen die Konversionsnarrationen der ersten Puritaner zu leisten: ihre Auserwähltheit glaubhaft zu machen, indem sie ihren religiösen Werdegang selbstkritisch schildern. Wie die literarischen Zeugnisse der Pilgerväter ist auch *A Prayer for Owen Meany* in Tagebuchform geschrieben. Und wie diese beschreibt John in seinem Tagebuch göttliche Zeichen, die seinem Glauben nachhelfen. Die Literaturwissenschaftlerin Patricia Caldwell sieht darin den wesentlichen Unterschied zwischen den Puritanern Neuenglands und Europas. Nach der Ankunft in der Neuen Welt, von der man sich den Vorgeschmack des Paradieses erhofft hatte, legten die Puritaner ihre Umgebung aus und suchten nach Zeichen Gottes, die auf ihre Auserwähltheit hinwiesen:

If the central symbols of both English and American narratives revolve around the concept of heavenly deliverance, it still must be stressed that the American version of deliverance is imaginatively mediated and substantively affected by a real geographical place.¹⁸¹

Die Umwelt wird in der frühesten amerikanischen Literatur als Verweis auf die Konstitution des Innenlebens gesehen, da sie auf Auserwähltheit oder Verdammnis verweist. Sie wird gelesen und erhält eine spirituelle Bedeutung die über sich selbst hinausreicht.

John Irving nimmt dieses Auslegen von Zeichen nun erneut auf, vor allem in *A Prayer for Owen Meany*. Aber auch in *The Cider House Rules* wird die Natur gedeutet, ganz nach dem Vorbild der ersten Puritaner. Hier wird die Natur zum Zeichen dafür, dass es Homers Bestimmung ist, in St. Cloud's zu bleiben. Zunächst kehrt Homer immer wieder von verschiedenen Adoptivfamilien zurück, er wird aber immer wieder zur

¹⁷⁹ Caldwell, 7ff.

¹⁸⁰ Eine der wichtigsten Quellen für Konversionsnarrationen der ersten Generation in Neuengland ist die Quellensammlung von Thomas Shepard aus der First Church in Cambridge, Massachusetts, *Thomas Shepard's „Confessions“*, hg. von George Selement und Bruce C. Woolley (Boston, 1981). Diese Sammlung entstand zwischen 1637 und 1645.

¹⁸¹ Caldwell, 26.

Adoption freigegeben. Bis die Natur selbst das ausschlaggebende Zeichen gibt. Die letzten Adoptiveltern von Homer werden beim Baden im Fluss von einer Ladung Baumstämmen überrascht. Zunächst zittert die Erde (CHR, 34), dann rauschen die Baumstämme der Papierfabrik mit einer Gewalt den Fluss hinunter, dass die Körper der Badenden erst Tage später gefunden werden. In dem Waisenhaus, wo man auf die Rodung der Wälder für die Papierfabrik ohnehin nicht gut zu sprechen ist, wird dieses Zeichen unmissverständlich gedeutet: „It was not easy for anyone to accept, but Nurse Angela and Nurse Edna – and, finally, Dr. Wilbur Larch – were forced to admit that Homer Wells *belonged to St. Cloud's*“ (CHR, 2, Irvings Hervorhebung).

In *A Prayer for Owen Meany* ist die Zeichenhaftigkeit innerhalb der fiktionalen Welt noch deutlicher. Bestimmte Bilder und Motive kehren immer wieder, alles scheint zeichenhaft auf eine tiefere Bedeutung zu verweisen und wird daher von den Protagonisten ausgelegt. Zeichen zu interpretieren ist die Beschäftigung, die fast alle Protagonisten eint. Und letztlich geht es um nichts weniger als die göttliche Auserwähltheit, wie schon bei den Puritanern und ihren Konversionsnarrationen. Die Haushälterin Germaine sieht Owen als übernatürliches Zeichen, Owen sieht das Erbrechen seiner Freundin Hester am Neujahrsabend für einen Hinweis darauf, dass ein schlechtes Jahr folgen wird, Hester interpretiert das Feuerwerk als Zeichen für ihre sexuellen Wünsche.¹⁸²

Mit diesem Deuten der Zeichen situiert Irving seinen Text in der literarischen Tradition Neuenglands. Nicht nur die Konversionsnarrationen handeln davon. Dieses Merkmal des puritanischen Glaubens verarbeitet auch Nathaniel Hawthorne in seinem Klassiker *The Scarlet Letter*, der immer wieder als das große regionale Werk Neuenglands bezeichnet wird.

Der puritanische Geistliche Arthur Dimmesdale sucht nach einem Gottesurteil in der Natur. Er hat mit Hester Prynne Ehebruch begangen und ist nun mitschuldig an ihrer gesellschaftlichen Außenseiterstellung. Weil er sich nicht öffentlich zu seinem Vergehen bekannt hat, wird er von der Gesellschaft als Modell der Tugendhaftigkeit und als Auserwählter Gottes verehrt, während Hester geächtet wird. Der rote Buchstabe A für „adultery“ trennt sie von der Gesellschaft und wird zum Zeichen für die Sünde schlechthin. Eines Nachts besteigt er den Pranger, auf dem Hester und ihr uneheliches Kind gedemütigt wurden, und interpretiert den Nachthimmel als Schuldzuweisung Gottes. Er meint, den Buchstaben A in den Himmel geschrieben zu sehen. Der Erzähler des

¹⁸² Vgl. hierzu Page, 137-56.

Romans, der zeitlich von dem Ereignis getrennt ist, reflektiert in aufklärerischem Ton über eine solche Einstellung zur Natur:

Nothing was more common in those days than to interpret all meteoric appearances, and other natural phenomena that occurred with less regularity than the rise and set of sun and moon, as so many revelations from a supernatural source. [...] But what shall we say when an individual discovers a revelation, addressed to himself alone, on the same vast sheet of record! In such a case, it could only be the symptom of a highly disordered mental state, when a man, rendered morbidly self-contemplative by long, intense, and secret pain, had extended his egotism over the whole expanse of nature, until the firmament itself should appear no more than a fitting page for his soul's history and fate! (SL, 131f)

Der Erzähler kritisiert an Dimmesdale genau die religiösen Einstellungen, die in den Konversionsnarrationen immer wieder zum Ausdruck kommen: die zermürbende Selbstbeobachtung, das schmerzliche Schuldbewusstsein und schließlich das verzweifelte Suchen nach einem Wink Gottes in der Umwelt. Hawthorne macht dabei deutlich, dass das Auslegen von natürlichen Zeichen und dessen Übertragung auf das innere Seelenheil einer Weltsicht entstammt, in der das auslegende Subjekt eindeutig das Zentrum bildet. Eine solche selbstzentrierte Weltsicht sieht er als egoistisch an. Hawthorne nimmt also die Motive seiner literarischen Vorgänger in Neuengland auf, um sie zu kritisieren und aufklärerisch für einen rationaleren und pragmatischeren Umgang mit der Natur zu plädieren.

Wie geht nun John Irving im Vergleich mit den Deutungen der Zeichen um? Eines der am häufigsten interpretierten Zeichen in *A Prayer for Owen Meany* ist das Totem des indigenen Häuptlings Watahantowet, der den Siedlern das Land verkauft hat. In seinem Totem wird er ohne Arme dargestellt. Armlosigkeit durchzieht den Roman leitmotivisch. Durch die Landübergabe an die Siedler ist die Armlosigkeit des Indianertotems semantisch mit dem realen geographischen Ort verbunden, an dem die Handlung stattfindet:

Later, there was [...] more interesting speculation regarding *why* Watahantowet's totem was an armless man. Some said it was how it made the sagamore feel to give up all that land – to have his arms cut off – and others pointed out that earlier “marks” made by Watahantowet revealed that the figure, although armless, held a feather in his mouth; this was said to indicate the sagamore's frustration at being unable to write. But in several other versions of the totem ascribed to Watahantowet, the figure has a tomahawk in its mouth [...]: no arms, tomahawk in mouth; together, perhaps, they are meant to signify that Watahantowet does not fight. As for the settlement of the disputed deed, you can be sure the Indians were *not* the beneficiaries of the resolution to that difference of opinion. (POM, 8f)

Das Interpretieren von Zeichen wird hier von der Erzählerstimme leicht sarkastisch bloßgestellt. Dahinter steckt jedoch mehr. Alle Interpretationen des Totems führen letztlich zum gleichen Ergebnis: Der Häuptling verliert sein Land. Diese Bedeutung wird auch später nochmals aufgenommen: "Watahantowet knew that the land he sold to my ancestors was absolutely *full* of spirits. [...] Watahantowet may have been the last resident of Gravesend, New Hampshire, who really understood what everything *cost*. Here, take my land! There go my arms!" (POM, 87) Seine Machtlosigkeit angesichts dieses Verlustes kommt in jeder Interpretation zum Ausdruck, und er wird durch seine Armlosigkeit zum paradigmatischen Opfer. Gleichzeitig verweist er auf die Verbindung von Land und Spiritualität, und bereitet so auf Owen Meanys Glaube an die Heiligkeit seiner Region und seiner Mission vor.

Das Totem verbindet daher mehrere semantische Stränge des Romans. Er verweist auf die regionale Geschichte und damit die Bedeutung von Verortung. Und schließlich wird die Armlosigkeit durch Owen auf eine religiöse Ebene gehoben, und sie wird wiederum zum Zeichen göttlicher Auserwähltheit. Wie in Hawthornes *The Scarlet Letter* immer mehr „A“s auftauchen, auf dem Kleid Hesters, im Himmel und auf der Brust Dimmesdales, so tauchen hier immer mehr Arm- und Fingerlose auf. Nachdem Johns Mutter durch einen missglückten Ballwurf Owens gestorben ist, schneidet Owen Johns Gürteltier die Krallen ab, um ihm zu signalisieren, dass er in diesem Moment Gottes Werkzeug war. Später amputiert Owen seinem Freund John einen Finger, um ihn vor dem Vietnamkrieg zu bewahren. Und schließlich verliert Owen beide Arme als er eine Gruppe vietnamesischer Kinder vor der Handgranate eines amerikanischen Amokläufers rettet. Mit dieser Tat vereinen sich die semantischen Stränge am Ende des Buches, die durch das Totem Watahantowets erstmals eingeführt worden waren. Owen kann in puritanischer Tradition die Zeichen Gottes deuten und wird schließlich zum lebendigen diesseitigen Verweis auf ein Jenseits. Er ist gleichzeitig ein amerikanischer Held der für die Integrität der eigenen Nation kämpft. Und Owen ist der Auserwählte Gottes, der sich als Retter selbst opfert und der in der letzten Szene in den Himmel auffährt.

Die Selbstaufopferung Owens, bei der er zuerst seine Arme und dann sein Leben verliert, ist das zentrale Ereignis, auf das sich die Konversion Johns stützt. John wohnt dieser Szene bei und kann nun im Nachhinein die Zeichen der Armlosigkeit deuten, die er zuvor nicht verstanden hatte. Das Opfer Watahantowets wird nun zur religiösen Selbstaufopferung der Christusfigur Owen. Die Negation von Kampf des Häuptlings wird zum rettenden Leiden und ist gleichzeitig ein Symbol für den bedingungslosen

Pazifismus. Weil Owen das Instrument Gottes ist, muss er seine Arme und seine Waffen symbolisch opfern. Die Doppeldeutigkeit von „armless“ im Totem des Häuptlings, das zugleich armlos und waffenlos bedeutet, wird auch im Motiv des Gürteltiers wieder aufgenommen, das seine scharfen Klauen verliert. Das Wortspiel mit „armadillo“, wörtlich etwa mit Rüstungstier zu übersetzen, ist dabei durchaus beabsichtigt. Die verschiedenen Bedeutungsebenen laufen in der Selbsthingabe Owens zusammen und lösen die Konversion Johns aus. Dieses auslösende Ereignis wirkt dadurch so überzeugend, dass es motivisch durch den Roman hindurch so deutlich vorbereitet wurde, und so vielschichtig funktioniert.

Die Konversion Johns, der die Zeichen nun richtig zu lesen weiß, wird der *mock-conversion* des Pastors Reverend Lewis Merrill antagonistisch entgegengestellt. Der Pastor ist eine Wiederaufnahme des Charakters von Arthur Dimmesdale in Hawthornes *The Scarlet Letter*. Wie in Hawthornes Roman ist auch hier der Reverend von seiner Gemeinde sehr als Prediger geschätzt und verehrt (POM, 112). Und wie dort ist er auch hier der heimliche Vater Johns, des illegitimen Kindes (POM, 543ff u. 554f). Er ist der leibliche Vater des Erzählers John, dessen Vatersuche einen der Handlungsstränge darstellt. Durch die starke Parallelität zu dem literarischen Modell jedoch ist die Auflösung des Rätsels bereits vorweggenommen. Johns Mutter Tabitha erinnert deutlich an Hester Prynne, und ihre Erkennungsfarbe ist ebenfalls die Farbe rot. Sie wird sogar in der Stadt als *Lady in Red* bezeichnet. Der Reverend hingegen ist schüchtern wie Dimmesdale, und er stottert, ein Zeichen für seine innere Zerworfenheit und seine Zweifel, die erst in einer grotesken Epiphanie-Szene aufgelöst werden. Diese Szene stellt die Konversion des Reverends dar, der jedoch einem billigen Trick Johns zum Opfer fällt. Damit wird seine Fähigkeit, göttliche Zeichen zu deuten, unterminiert, und seine Konversion ist ein lächerlicher Antipol zu der Hauptkonversion des Romans.

John stellt die Kleiderpuppe seiner verstorbenen Mutter mit ihrem roten Kleid, dem Erkennungsmerkmal ihrer geheimen Identität, im Dunkeln vor der Kirche auf und befestigt daran die Arme einer Statue Maria Magdalenas (auch diese Statue hatte Owen zuvor ihrer Arme beraubt). Als er den Baseball, der seine Mutter tödlich getroffen hat, durch das Fenster zu dem Pastor wirft, glaubt dieser, die tote Tabitha sei zu ihm zurückgekommen, als Zeichen seiner Schuld:

Then the Rev. Lewis Merrill dropped to his knees and pressed the baseball hard against his heart.

[...] “God – forgive me!” [...] and he covered his eyes with both hands. He fell on his side, his head touching the grass border of the vestry path, and he drew up his knees to his chest – as if he were cold, or a baby going to sleep. He kept his eyes covered tightly, and he moaned: “Tabby – forgive me please!”

After that, he began to babble incoherently. (POM, 555)

Merrills spontane Geste ist eine Imitation der wiederkehrenden Geste Dimmesdales. Dieser zeichnet sich dadurch aus, dass er sich immer wieder mit der Hand ans Herz greift, als indexikalische Geste auf seine verborgene Schuld. Und als Vorausdeutung auf den Moment, in dem er schließlich seine Brust enthüllt und das dort mit Blut eingeschriebene A offenbart. In Irvings Version ist es nun ausgerechnet der Baseball als Zeichen des amerikanischen Nationalsportes, den der Pastor auf sein Herz drückt. Von dieser grotesken Kopie der Hawthornschen Vorlage wird der Pastor noch weiter reduziert, es findet ein Rückschritt in ein infantiles, fast schon fötales Stadium statt, eine invertierte Genesis. Die Verhüllung seiner Augen verweist auf seine Verblendung, und er wird seiner Sprache beraubt. Diese Verblendung und der Rückschritt auf ein vorsprachliches Stadium verdeutlichen Merrills Unfähigkeit, die Zeichen richtig zu deuten. Ironischerweise gewinnt der Zweifler Merrill durch dieses Ereignis erstmals seinen Glauben an Gott. Der Moment der Konversion zeigt jedoch, dass Merrill nicht dazu fähig ist, das Zeichensystem, das dem Roman zugrunde liegt, zu erkennen. Seine Sprachlosigkeit stellt den völligen Verlust der deuterischen Fähigkeit und seiner Teilnahme an der Zeichenhaftigkeit des Romans dar.

Eben diese Sprachlosigkeit deutet gleichzeitig bereits auf den Unterschied zu Hawthornes Vorlage hin. Merrill ist nicht etwa verblendet, weil er Zeichen überhaupt als göttlich deutet, sondern weil er sie falsch deutet.¹⁸³ Seine vorsprachlichen Laute verweisen auf den Verlust eines existierenden Zeichensystems, die verdeckten Augen auf die Unfähigkeit, die Wahrheit der Zeichen zu erkennen. Dadurch bietet diese „mock-conversion“ nicht etwa eine Dekonstruktion des Konversionsmotivs durch die Entzifferung göttlicher Zeichen, sondern sie unterstreicht die Hauptkonversion des Buches, die durch vielschichtig angelegte und immer wiederkehrende Zeichen vorbereitet wird.

Irvings Kritik gilt nicht etwa wie die Hawthornes dem Lesen von Zeichen überhaupt als Signal einer höheren Ordnung, sondern sie gilt der Unfähigkeit, die Zeichen richtig

¹⁸³ Vgl. hierzu Page. Page behauptet, Irving dekonstruiere das Zeichenlesen, sowie die Bedeutungen der Zeichen postmodern, ohne diese Dekonstruktion jedoch formell und inhaltlich hinreichend belegen zu können.

zu deuten. Diese Haltung ist wiederum Ausdruck von Irvings Glauben an Ordnung und Autorität, hier die Autorität Gottes und seiner Zeichen, der bereits durch Irvings zentrierte Raumstruktur in Kapitel zwei und seine Vorstellung hierarchischer Familienmodelle in Kapitel drei deutlich wurde. In der Anlage seiner Motive geht Irving daher auf die puritanischen Konversionsnarrationen zurück. Er sucht Ordnung und Autorität in einer prä-hawthornschen Manier.

Irving übernimmt, indem er das Deuten göttlicher Zeichen propagiert, die Naturdeutung der ersten überlieferten Texte Neuenglands, der *conversion narratives* der Puritaner. Er ordnet die Charaktere unter die Autorität göttlicher Zeichen, und diese sind durchgehend homogen zu deuten und werden nicht hinterfragt. Die fiktionale Welt ist damit auf die Konversion und den Glauben des Erzählers hin zentriert. Auch das Ende des Romans bezieht sich noch einmal ganz explizit auf die Weltsicht der literarischen Vorfahren Irvings:

It was only our illusion that Owen Meany weighed „nothing at all.“ We were only children -- we *are* only children -- I could have told her. What did we ever know about Owen? What did we truly know? [...] We did not realize that there were forces beyond our play. Now I know they were the forces that contributed to our illusion of Owen's weightlessness; they were the forces we didn't have the faith to feel, they were the forces we failed to believe in -- and they were also lifting up Owen Meany, taking him out of our hands.

O God -- please give him back! I shall keep asking You. (POM, 617)

Das Ende des Romans bezieht sich wie der Anfang auf das Glaubensbekenntnis des Erzählers und schließt so den thematischen Bogen. Hier wird die Mischung aus selbstzermürbenden Schulgefühlen und dem Schimmer der Hoffnung besonders deutlich. Die Wiederholungen des einschränkenden „only“ und „illusion“ sowie die Anhäufung der rhetorischen Fragen „What did we know..?“ verweisen auf das bittere Schuldbewusstsein der eigenen Ignoranz und Unterlassungen. Der Erzähler steigert sich mit diesen Wiederholungen immer mehr in dieses Schuldbewusstsein hinein. Ein ähnliches Schuldbewusstsein zeigt sich beispielsweise in der Konversationsnarration Thomas Shepards: „I saw myself very miserable because by my sin I had separated myself from God and turned my face from him.“¹⁸⁴ Der Erzähler John steht also mit seinen selbstzermürbenden Vorwürfen in der Tradition von Puritanern wie Thomas Shepard.

John grenzt sein jetziges, geläutertes Ich ab von dieser schuldhaften Ignoranz seines früheren Selbst: „now I know“. Dieses Glaubensbekenntnis führt zu der Hoffnung im

¹⁸⁴ Shepard, *God's Plot*, 83.

letzten Satz, Owen zurückzuerhalten. Der Satz erhält durch seine Platzierung am äußersten Ende des Romans einen besonderen Nachhall. Allein der Glaube an den angerufenen Gott kann diese Hoffnung nähren, ganz im Sinne der protestantischen Überzeugung: *sola fide, sola gratia*. Dieses Glaubensbekenntnis durchzieht in abgewandelter Form den gesamten Roman leitmotivisch: „Whosoever liveth and believeth in me shall never die“ (z.B. POM, 2, 558, 615).

Solche Sätze stehen als Beweis für die Konversion des Erzählers John. Wie in den puritanischen Konversionsnarrationen legt dieser darüber Zeugnis ab, wie der zum Glauben gefunden hat, und dass er nun würdig ist, in die Gemeinschaft der Gläubigen aufgenommen zu werden. Das auslösende Ereignis für die Bekehrung wird wie bei den puritanischen Vorlagen besonders ausgeschmückt. Es geht hier um nichts weniger als die Auferstehung Owens. Johns Konversion wird dadurch bewiesen, dass er an die Auferstehung Owens glaubt, und dass er diese selbst miterlebt hat. Dabei hat er die göttlichen Zeichen zunächst nicht deuten können. Eines dieser Zeichen ist die scheinbare Gewichtslosigkeit Owens. Der konvertierte John stellt die Situation der Kinder, die Owen hochheben, mit dessen Auferstehung gegenüber und verweist auf die göttlichen Kräfte, die diese Auferstehung veranlassten. Der Unterschied zwischen dem ungläubigen John und den Bekehrten liegt darin, dass der konvertierte John die Gewichtslosigkeit Owens nun als Zeichen auf dessen Auferstehung zu deuten weiß.

Sowohl Hawthorne als auch Irving beschäftigen sich mit der Frage, wie die Menschen an den Ort ihrer Herkunft oder an ihre Region gebunden sind. Hawthorne beschreibt Neuenglands Salem als einen Ort, an dem er durch die Generationen seiner Ahnen gebunden ist, wider Willen:

This long connection of a family with one spot, as its place of birth and burial, creates a kindred between the human being and the locality, quite independent of any charm in the scenery or moral circumstances that surround him. It is not love, but instinct. The new inhabitant -- who came himself from a foreign land, or whose father or grandfather came -- has little claim to be called a Salemite; he has no conception of the oysterlike tenacity with which an old settler, over whom his third century is creeping, clings to the spot where his successive generations have been imbedded. [...] I felt it almost as a destiny to make Salem my home.¹⁸⁵

Hawthorne beschreibt hier eine eigentlich eher europäische Tradition der Ortsgebundenheit. Der Ort bestimmt das Schicksal des Menschen, weil er Schauplatz des familiären Generationenkontinuums ist und die Lebenden mit den Toten verbindet, als „place

¹⁸⁵ Hawthorne, „The Custom House“, in: SL, 12.

of birth and burial“. Der Kontext der Familie und deren lebendige Tradition sind ohne diesen Ort nicht zu denken, an dem sie sich situieren. Wie bereits erwähnt, nennt Aleida Assmann einen solchen Ort wegen seiner besonderen Bindungskraft Generationenort.¹⁸⁶ Hawthorne belegt diesen Generationenort nun mit negativen Qualitäten. Die Bindung an den Ort ist unabhängig von moralischen Beweggründen, sie ist instinktgebunden und austernhaft. Diese Begriffe signalisieren, dass zivilisatorische Qualitäten dieser Einstellung zum Ort fehlen. „Oysterlike tenacity“ suggeriert einen biologischen Organismus, der ohne eigenes Bewusstsein funktioniert. Das Bild der Auster zeigt außerdem, wie abgeschlossen und isoliert eine solche Heimatbezogenheit ist. Es findet kein Austausch statt, und der alte Siedler wird, wie die Auster, von fremden Mächten bestimmt. Es ist der Instinkt einfachster Lebensformen, den Hawthorne mit der europäischen Vorstellung von Heimat verbindet, wie sie z.B. bei Cicero formuliert wird. Eigentlich zu bevorzugen ist ein anderer, eigenständigerer Raumbezug:

Nevertheless, this sentiment is an evidence that the connection, which has become an unhealthy one, should at last be severed. Human nature will not flourish, any more than a potato, if it be planted and replanted for too long a series of generations in the same worn-out soil. My children had other birthplaces, and, so far as their fortunes may be within my control, shall strike their roots into unaccustomed earth.¹⁸⁷

Hier dominiert ein anderes Bild den Text: das der Bewirtschaftung des Bodens. Diese Bildlichkeit suggeriert den pragmatischen Nutzen, der mit der Bepflanzung des Landes einhergeht. Die Worte „flourish“, „potato“ und „roots“ verweisen auf gesundes Wachstum. Das Wechseln von Orten ist aus funktionaler Sicht von Vorteil, und die Menschen, die ihren Aufenthaltsort frei wählen können, sind selbstbestimmt und zivilisatorisch reifer als der alte Siedler. In diesem Sinne ist das junge Amerika mit seinem Frontiermythos für Hawthorne Zeichen eines längst überfälligen zivilisatorischen Fortschritts. In Hawthornes Weltverständnis gibt es gleichsam leeren, noch unbearbeiteten und frischen Boden, den man sich nur anzueignen braucht. Das Verharren an einem schicksalhaften Ort ist veraltet und zeugt von der Unfreiheit der Agenten.

In Irvings Romanen wird die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Region ebenfalls diskutiert. Schicksal ist einer der zentralen Begriffe in *A Prayer for Owen Meany*, und eines der Worte, die diese Schicksalhaftigkeit ausdrücken ist das „I am doomed“ im ersten Satz des Romans. Dieses dunkle Schicksal ist auch mit einer gewissen „tenacity“

¹⁸⁶ Assmann, *Erinnerungsräume*, 301.

¹⁸⁷ Hawthorne, „The Custom House“, in: SL, 13.

verbunden, denn es handelt sich ja um die Erinnerung an die eigene Vergangenheit. Diese spielt sich hauptsächlich an einem bestimmten Ort ab, Gravesend, dem Heimatort John Wheelwrights. Dieser Ort ist für John ein Generationenort:

Let me say at the outset that I was a Wheelwright -- that was the family name that counted in our town: the Wheelwrights. [...] I am descended from John Adams on my grandmother's side (her maiden name was Bates, and her family came to America on the *Mayflower*); yet, in our town, it was my grandfather's name that had the clout. [...] I grew up in Gravesend, New Hampshire; [...] The town where I was born was purchased from an Indian sagamore in 1638 by the Rev. John Wheelwright, after whom I was named. (POM, 6f)

John Adams und *Mayflower*, diese beiden Worte verknüpfen die Familie des Erzählers mit der Unabhängigkeit und der Besiedlung der Vereinigten Staaten. John Wheelwrights Familiengeschichte ist untrennbar von der Geschichte Neuenglands als Kernregion der Besiedlung der USA. Gleichzeitig ist seine Familie auch paradigmatisch für die Region: Reverend John Wheelwright konvertiert von der Church of England zum Puritanischen Glauben und wird später mit der rebellischen Ann Hutchinson assoziiert, weshalb er aus der Massachusetts Bay Colony vertrieben wird. Er kauft daraufhin Land von einem Indianerhäuptling und gründet eine neue Stadt. Seine Biographie erläutert daher paradigmatisch die Besiedlungs- und Kulturgeschichte Neuenglands. Die Nähe des Erzählers zu dieser Regionalgeschichte wird noch dadurch verstärkt, dass er den Namen des Gründervaters trägt.

Dieses Bewusstsein für die Zugehörigkeit zu seiner Region verliert John nicht, auch nicht in seinem kanadischen Exil. Der Aufenthalt in Kanada ist nicht ein Beispiel des „striking roots into unaccustomed earth“ im Sinne Hawthornes. Vielmehr ist John in Kanada entwurzelt und ein Fremdkörper in der Gesellschaft, so sehr er auch immer wieder betont, inzwischen Kanadier zu sein. Der Boden seiner Familiengeschichte ist immer noch Bezugspunkt Johns: „When I die, I shall attempt to be buried in New Hampshire -- alongside my mother“ (POM, 2). Interessant ist, dass diese Verbundenheit als Selbstverständlichkeit dargestellt und daher nicht begründet wird. John muss seine Beziehung zu Neuengland nicht hinterfragen und dessen Bedeutung für seine eigene Identität nicht ergründen. Die Tatsache, dass der Ort von seinen Ahnen besetzt wurde und dass der indigene Häuptling das Land für seine Familie aufgab, ist ihm Begründung genug. John nimmt New Hampshire, und besonders den Ort Gravesend als Generationenort war, dessen Kontinuität nicht abgebrochen ist. Auch John ist noch instinkthaft mit dem Ort verbunden. Ebenso wie für Watahantowet ist für John seine Region „abso-

lutely full of spirits“. Daher beklagt er es, dass diese Sicht nicht von seinen Mitmenschen geteilt wird. Der Ort Gravesend, sein Zuhause, ist für John zugleich Generationenort und Grablandschaft, die seine Ahnen und seine regionale Geschichte birgt.

Wie situiert sich Irving mit dieser regionalen Weltsicht nun in der heutigen literarischen Szene? Er ist einer von einer Reihe von Autoren, die sich auf ihre literarischen und kulturellen Ahnen zurückbeziehen. Gerade die Autoren Neuenglands nehmen heute in ihren Werken Bezug auf Motive der berühmten literarischen Tradition Neuenglands. Allerdings handelt es sich hier oft um Autoren, die sich trotz diesem traditionellen Bezug auch Denktendenzen der Postmoderne stellen. John Updike, Kathy Acker und Bharati Mukherjee sind drei ganz unterschiedliche Autoren, die im ausgehenden 20. Jahrhundert die gleichen regionalen Motive aufnehmen, mit denen Irving operiert, und die auf ganz unterschiedliche Weise damit umgehen.

4.1.2 John Updikes *Toward the End of Time*

John Updike beispielsweise bezieht sich mit seinem Roman *Toward the End of Time* (1997) sowohl auf die Konversionsnarrationen der Puritaner als auch auf den daraus resultierenden Transzendentalismus Thoreaus. Die Transzendentalisten betrachteten die Natur der Region nicht mehr als so feindselig wie die ersten Puritaner, die das raue Klima als furchtbares Gottesurteil deuteten, gerade weil sie sich von der Neuen Welt das Paradies erhofft hatten. Die Transzendentalisten behielten jedoch die Fokussierung auf die Umwelt bei. Sie übernahmen die Idee, dass Bestandteile des Diesseits als Zeichen des Jenseits zu deuten sind.

John Updikes *Toward the End of Time* spielt im Jahre 2020. Der Roman ist eine Zukunftsprojektion heutiger Ängste, er reflektiert eine post-postmodernen Endzeitstimmung. Nach einem dritten Weltkrieg ist Neuengland, ebenso wie die übrigen USA, zerrüttet von Armut, Kriminalität, Anarchie und Chaos. Die Region ist wirtschaftlich abhängig von China, die Rohstoffe sind weitgehend aufgebraucht: „The oceans are as exhausted and mined-out as the land.“¹⁸⁸ Wie die ersten Puritaner Neuenglands führt auch der alternde Ben Turnbull, Protagonist dieses dystopischen Zukunftsromans, ein Tagebuch, dem er seine Gefühle anvertraut. Und wie bei seinen literarischen Vorgängern besteht es hauptsächlich aus Ängsten und Selbstzweifeln, während Turnbull auf eine

¹⁸⁸ John Updike, *Toward the End of Time*, (New York, 1997), 38, im weiteren zitiert nach Siglenverzeichnis.

Erlösung hofft, die sich nicht einstellt. Auf der Suche nach dem Sinn der eigenen Existenz wird Turnbull mit seiner Vergangenheit konfrontiert und von Schuldgefühlen heimgesucht. In den Selbstreflexionen dieses zynischen und desillusionierten Beobachters des 21. Jahrhunderts scheint immer wieder die Angst vor dem nahen Tod durch. Turnbulls Aufzeichnungen erzählen von dem endgültigen Verlust des Paradieses und von der bitteren Enttäuschung der Vorstellung eines „manifest destiny“.

Updike nimmt in diesem Kontext nun Elemente von Thoreaus *Walden* auf, in dem dieser seine spirituelle Selbstfindung in der Natur aufzeichnet. Für Thoreau sind die beobachteten Naturphänomene Auslöser für eine Epiphanie und Ausdruck spiritueller Erlösung. Er deutet die Zeichen der Natur also wie die Puritaner, seine Erfahrung mit der Deutung ist jedoch deutlich positiver:

Every one has heard the story which has gone the rounds of New England, of a strong and beautiful bug which came out of the dry leaf of an old table of apple-tree wood, which had stood in a farmer's kitchen for sixty years, first in Connecticut, and afterward in Massachusetts -- from an egg deposited in the living tree many years earlier still [...] hatched perchance by the heat of an urn. Who does not feel his faith in a resurrection and immortality strengthened by hearing of this?¹⁸⁹

Auch das Tagebuch Turnbulls orientiert sich an dem zyklischen Ablauf der Jahreszeiten und beschreibt das Aufkeimen und Verblühen der Pflanzen sowie die Entwicklung der Tiere. Diese Veränderungen symbolisieren jedoch keine regenerative Natur, sondern sie schärfen die Aufmerksamkeit des Erzählers für den Verlauf der Zeit und den eigenen sowie den ökologischen Verfall. Es ist deshalb ein verzerrtes Echo auf Thoreaus vielzitierte Passage, wenn Turnbull am Ende von Updikes Roman schreibt:

The weather is so warm a multitude of small pale moths have mistakenly hatched. In the early dark they flip and flutter a foot or two above the asphalt, as if trapped in a narrow wedge of space-time beneath the obliterating imminence of winter. (TET, 334)

Die Zeichen sind noch da, aber sie verweisen lediglich auf eine Abwesenheit göttlicher Bedeutung. Sie versinnbildlichen die Verneinung eines Jenseits, welches sich bereits im konkreten Umfeld des Diesseits manifestiert. Während Thoreaus Käfer einen materiellen Beweis für die Auferstehung liefert, vergegenständlichen Updike Motten den baldigen Tod des alternden Erzählers. Die Motten werden zwar noch als Zeichen gelesen, sie sind aber gefangen, wie die Menschen und deuten auf ein unausweichliches Ende, das

¹⁸⁹ Thoreau, *Walden*, 323f.

sie ohne Hoffnung auf Wiedergeburt auslöscht. Für Turnbull, den Zyniker des 21. Jahrhunderts, gibt es weder eine Auferstehung noch eine transzendente Natur. Zwar ist sein Tagebuch von einer ähnlichen Symbolhaftigkeit durchzogen wie das Werk Thoreaus, die Symbole verweisen jedoch lediglich auf ihre eigene Auflösung. Margaret Atwood sieht Turnbull daher als „a Thoreau run through the meat grinder of the 20th century“.¹⁹⁰

Updike zeichnet in dem Roman *Toward the End of Time* einen Verfallsprozess. Dieser betrifft thematisch den alternden Protagonisten und die ökologisch zerstörte Welt. Literarisch verweist er überdies auf die Auflösung von traditionellen Gesellschafts- und Sinnstrukturen eines puritanischen Neuenglands. So steht Turnbull formell in der literarischen Tradition Neuenglands und formt diese gleichzeitig materiell um. Er schreibt in der Tradition der *conversion narratives*, ohne sich spirituelle Erlösung zu erhoffen und in der Nachfolge Thoreaus, ohne dessen transzendentalistischen Optimismus zu teilen. Auf diese Weise wird nicht nur Ben Turnbull durch den „Fleischwolf“ der Postmoderne gedreht, wie Margaret Atwood es ausdrückt, sondern auch die gesamte regionale Literaturtradition Neuenglands.

Im Vergleich zu John Irving nimmt Updike die alten Motive wieder auf, um sie jedoch umzudeuten und postmodern damit zu spielen. Updikes Metaphern verweisen auf ihre eigene Dekonstruktion. Irving dagegen übernimmt mit den traditionellen Zeichen auch deren Bedeutung und die autoritäre Weltsicht, die dahinter steht. Die Raumstruktur bei Irving verweist auf eine jenseitige Autorität, und der Text Irvings verweist auf einen alles wissenden und alles bereits deutenden Autor. Raumstruktur und Text bei Updike hingegen verweisen auf den Verfall alter Strukturen und die Verschiebung der Bedeutungen. Updike zeigt eine Ruinenlandschaft Neuengland, die ihrer numinosen Präsenz ein für alle Mal verloren gegangen ist. Wenn Irvings Protagonist verdammt dazu ist, in der Vergangenheit zu leben, und sich der Zeit zu stellen, in dem er das Göttliche noch nicht deuten konnte, so ist Updikes Protagonist dazu verdammt, im Hier und Jetzt zu leben und seinem eigenen Verfall beizuwohnen. Er schmort in der diesseitigen Hölle einer verrottenden und zerfallenden Welt, deren Zeichen immer nur auf ihren eigenen Verfall zurückdeuten.

¹⁹⁰ Atwood, „Memento Mori – but First, Carpe Diem“, *The New York Times Book Review* (12. Oktober 1997), 9.

4.1.3 Kathy Ackers *Blood and Guts in High School*

Auch die New Yorker Punkautorin Kathy Acker arbeitet mit den literarischen Traditionen, die Irving und Updike in ihren Romanen aufnehmen. Auch sie spielt mit Zeichen. Diese deutet sie noch radikaler um als Updike. *Blood and Guts in High School* (1978) erzählt die Geschichte von Janey Smith, einem jungen Mädchen, das von ihrem Vater, ihren Freunden und von Fremden sexuell missbraucht und psychologisch gefoltert wird. Aus Einsamkeit und dem Durst nach Liebe wird sie emotional abhängig von ihren Peinigern. Kaum verliebt, wird sie von diesen jedoch fallengelassen und stürzt sich in neue Abhängigkeiten. Bei dem Versuch, die Welt zu verstehen, in der sie lebt, wird sie immer wieder auf ihre eigene Körperlichkeit zurückgeworfen. Die Zeichen verlieren jedoch ihre Bedeutung und erschließen sich der Figur und dem Leser nicht, bis am Ende das Verstehen ganz ersetzt wird durch das Verlangen. Das sprachliche Zeichen wird ersetzt durch das Bild, und körperliche Beziehungen werden ersetzt durch Pornographie. Der Roman ist eine provokante Kollage verschiedener Gattungen, Stile, Bilder und Sprachen, in der Acker postmodern mit alten Motiven umgeht. Auch hier erfährt die Protagonistin, ähnlich wie bei Updike, ihre existenzielle Einsamkeit, in der sie versucht, Sinn aus alten Zeichen zu stiften. Die Zeichen lassen sich jedoch nicht deuten und werden zu plakativ pornographischen Bildern. Mit ihren pornographischen Bildern treten Acker und ihre Protagonistin an gegen das puritanische „A“ der Kultur Neuenglands. Anders als bei Irving, schafft sich die Heldin bei Acker ihre eigenen Zeichen, auch wenn sie diese nicht versteht. Sie sucht Erlösung nicht in einem jenseitigen Gott, sondern im Geschlechtsakt. Wie Updikes Held scheitert sie am Verfall ihres eigenen Körpers.

In ihrer seelischen Einsamkeit sucht die Protagonistin Janey Orientierung in der Literatur. Sie schreibt einen „book report“ über Hawthornes *The Scarlet Letter*, in dem sie ihre eigenen Bedürfnisse auf die Hester Prynnes überträgt. Janey und Hester überlagern sich in diesem Report und werden zu einer Person. Da Janey sich nach und nach in die Männer verliebt, die sie demütigen, schafft sie sich durch ihre Auslegung von Hawthornes Hester ein *alter ego*. In Janey's Deutung sucht Hester Erfüllung ihrer Sehnsüchte in Dimmesdale, den sie in ihrer emotionalisierten Interpretation Dimwit nennt. Hester wird in Janey's Deutung wie Janey selbst zur Getriebenen ihrer eigenen sexuellen Begierden. Diese machen sie zur unfreiwilligen Masochistin, weil sie die Anerkennung ihres Ge-

lieben nur durch Unterwerfung erreichen kann. Durch diese lustbedingte Unterwerfung wird sie zur Wilden, die von der Gesellschaft ausgegrenzt wird.

Auch in Ackers Roman werden die Zeichen zunächst in der Natur gesucht. So sieht Janey in der Küstenlandschaft Neuenglands eine Metapher für ihre eigene und Hester Prynnes Wildheit:

The Massachusetts seacoast in the middle of the seventeenth century looked the same as it does now: WILD. Trees and bushes and weeds and wind and water. Trees and bushes and weeds and winds and water are always moving every moment the whole world is a totally different world air rides over shivering water so those water areas shiver harder grow darker below the water hit the sharper rocks harder splash! foam appears. And disappears.¹⁹¹

Janeys Sprache sprengt die traditionelle Satzstruktur und die Normen des wissenschaftlichen Diskurses, in dem „book reports“ sich normalerweise situieren. Ihre Landschaftsbeschreibung zeichnet sich aus durch die Staccatorhythmen, die sie in ihrem Bild beschreibt. Auch das onomatopoetische „splash“ bricht die Konventionen der Gattung, nimmt popkulturelle Elemente der Comicliteratur auf, und ist gleichzeitig Teil einer hoch stilisierten und sehr poetischen Landschaftsbeschreibung. Im Rhythmus und der Bildlichkeit dieser Stelle verdichtet sich die Landschaft Neuenglands, und wird die Wildheit der Natur und der Erzählerin deutlich.

Diese Wildheit der Natur ist das verbindende Element zwischen Janey und Hester. Die gegenständliche Landschaft wird auch hier zum Zeichen. Sie ist das Zeichen für die unbeugsame Natur der beiden Frauen, die Liebe in der sexuellen Berührung suchen und die sich selbst erst durch ihren eigenen Schmerz spüren können. Die Gewalt, mit der das Wasser auf die Felsen knallt, wird zur unaussprechlichen Entsprechung für die masochistische Sehnsucht der beiden Frauen.

Die Zeichenhaftigkeit der Natur ist für Janey ein bildliches Äquivalent zur Zeichenhaftigkeit der Sprache. Janeys imaginative Kraft ist sehr hoch, und daher operiert sie immer wieder mit Bildern. Beim Versuch, die Sprache ihrer Mitmenschen zu verstehen, scheitert sie jedoch immer wieder. Wie im obigen Zitat versucht sie wiederholt, Sprache und Bildlichkeit zusammenzuführen, um die Sprache wie Bilder zu verstehen. Dabei distanziert sie sich immer mehr von der traditionellen Sprache und wird auf ihre eigenen Bilder zurückgeworfen:

¹⁹¹ Kathy Acker, *Blood and Guts in High School* (New York, 1978), 67, im weiteren zitiert nach Siglenverzeichnis.

I used to have lots of fantasies about you: you'd marry me, you'd dump me, you'd fuck me, you were going again with your former girlfriend, you'd save me from blindness. You'd. Verb. Me. Now the only image in my mind is your cock in my cunt. I can't think anything else. (BGH, 95)

Die fehlende Beziehung zu einer geliebten Person versteht Janey hier als Syntagma, als Satzverknüpfung mit Subjekt, Prädikat und Objekt. Diese Satzbeziehung kann sie jedoch im wirklichen Leben nicht finden und mit ihrer eigenen fragmentarischen und vereinsamten Lebenserfahrung nicht abgleichen. Daher zieht sie sich zurück in die paradigmatische Bildlichkeit und sogar in die Pornographie. An diesem Zitat wird deutlich, dass Zeichen existieren, die gedacht werden und zu Sätzen zusammengesetzt werden können. Aus diesen Zeichen kann die Erzählerin jedoch keine Bedeutung mehr schöpfen. Die sprachlichen Zeichen werden durch Bilder ersetzt. Dennoch verliert sie die Hoffnung nicht, Zeichen zu deuten, die ihrem Leben Bedeutung verleihen könnten: „TEACH ME A NEW LANGUAGE, DIMWIT. A LANGUAGE THAT MEANS SOMETHING TO ME” (BGH, 96).

Kathy Ackers Roman ist postmodern, da er von einer fast schon fanatischen Beschäftigung mit Zeichen zeugt, die aufeinander verweisen, ohne dauerhaft Bedeutung tragen zu können. Wie bei Derridas „jeu de renvois“, dem Verweisspiel sprachlicher Zeichen, ist auch hier die Bedeutung immer nur temporär.¹⁹² Die Natur Massachusetts verweist auf Hester Prynne, Hester verweist auf Janey, Janey als Autorin ihres „book report“ verweist auf die Autorin Kathy Acker, und diese verweist auf die Sprache, die ihrerseits jedoch nicht gedeutet werden kann. Während das Zeichenlesen bei Updike noch möglich ist, aber nicht mehr auf eine göttliche Präsenz verweisen kann, werden die Zeichen bei Acker ganz in Frage gestellt. Die Zeichen werden zum Selbstzweck indem sie den Leser schockieren sollen, aber sie können weder die Realität noch die Suche nach Erfüllung und Bedeutung adäquat ausdrücken. Ackers Buch ist eine lange Suche nach Zeichen, die der Protagonistin immer wieder entgleiten und die in ihrer Bedeutungslosigkeit austauschbar werden.

Ackers provokante Sprache und die thematische Fixiertheit auf den Geschlechtsakt ist eine Kriegserklärung gegen die puritanische Prüderie. Die Suche der Protagonistin nach dem Paradies ist durchaus noch gegeben, ebenso wie bei Irving und Updike. Der

¹⁹² Jacques Derrida, *Writing and Difference*, übers. v. Alan Bass (Chicago, 1978), *passim*, vgl. auch ders., „Structure, Sign, and Play in the Discourse of Human Sciences,” in: Richard Macksey and Eugenio Donato (Hgg.), *The Languages of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy* (Baltimore, 1970), 263-264.

letzte Teil des Romans heißt „The Journey“ und erzählt von der Reise Janey durch den Tod, sowie ihre Suche nach dem Jenseits. Das Jenseits oder Paradies jedoch ist bei Acker nicht spirituell sondern fleischlich. Sex heißt der Gott, dessen Zeichen Acker durch den Roman hindurch sucht, und dessen Befriedigung sie im Diesseits nicht finden kann. Der Text endet daher mit dem Satz „All I want is a taste of your lips“ (BGH, 165). Janey sucht Erlösung im Koitus, kann jedoch weder Erlösung noch Sinn in ihrem Leben finden. Die große Zeichenverwirrung, die sich auch in der eklektischen Form des gesamten Romans manifestiert, ist Ausdruck dessen, dass die alten Zeichen heute keine Bedeutung mehr tragen können. Und dass Erlösung und Verdammnis heute nicht mehr die gleiche Bedeutung tragen wie zur Zeit der Besiedlung. Neue Zeichen müssen gefunden werden in einer Welt, in der die kulturellen Inhalte nicht mehr gesichert sind. Erst in der Pornographie kann Janey, und damit auch Kathy Acker, der als heuchlerisch empfundenen Gesellschaft Neuenglands und deren Prüderie die Stirn bieten.

Durch ihre radikalen Montagen aus Pornographie, Philosophieren und Elementen aus der neuenglischen Literaturgeschichte dekonstruiert Acker kulturelle und religiöse Traditionen Neuenglands ebenso wie den traditionellen auktorialen Umgang mit Texten. Dabei entlarvt sie das Zeichenlesen der Puritaner und zeigt die Bedeutungslosigkeit dieser Traditionen angesichts postmoderner Entfremdung und Einsamkeit. An Ackers provokativem Buch wird besonders deutlich, welche Möglichkeiten des postmodernen Spiels mit Zeichen den Autoren heute zur Verfügung steht. Möglichkeiten, die ein traditionsgebundener Autor wie Irving nicht nutzt.

4.1.4 Bharati Mukherjees *The Holder of the World*

Auch die Indo-Amerikanerin Bharati Mukherjee verarbeitet die regionale Kultur- und Literaturgeschichte Neuenglands auf sehr innovative Weise. Sie betrachtet die Geschichten Indiens und Neuenglands und setzt sie ihrem Buch *The Holder of the World* (1993) zueinander in Beziehung. Auch bei Mukherjee geht es um die Suche nach äußeren Zeichen, die die eigene Identität verorten sollen. Auch hier wird die Kulturgeschichte der Puritaner noch einmal erzählt. Allerdings auf sehr postmoderne Weise, denn die frühen Handelsbeziehungen beider Kulturen sowie deren unvereinbare Lebensstile relativieren die eigene Bedeutung. Damit macht Mukherjee auf die globale Verwobenheit von Orten aufmerksam im Sinne Charles Reagan Wilsons: „postmodern regionalism rests in the sense that, even in the global village, geographical places still differ and the

people who live in them find meaning in the social groups they claim and the local experiences that continue to abide.“¹⁹³

Die Protagonistin Beigh Masters recherchiert die Geschichte ihrer Vorfahren und die Vergangenheit Neuenglands, ihres materiellen und kulturellen Zuhause. Ihr Freund Venn stammt aus Indien und erweckt ihr Interesse an dieser exotischen Kultur. Zusammen mit Venn, der am MIT an einer Datenbank arbeitet, die es möglich machen soll, einen beliebigen Ort zu einem kurzen historischen Moment virtuell zu besuchen, kann Beigh ihre eigene familiäre Vergangenheit rekonstruieren. Ihr wird dabei klar, dass kulturelle Zeichen nicht verloren gehen, aber dass sie immer wieder neu zusammengesetzt werden. Mukherjees Buch ist so ein neues Zusammenfügen alter Zeichen, und die resultierende Regionalgeschichte verfolgt eine koloniale Verbindung Neuenglands mit Indien zurück. Sie verbindet puritanischen Pragmatismus mit indischer Extravaganz und zeichnet eine post-koloniale Kulturgeschichte nach. Dabei beruft sie sich intertextuell auch auf die Literaturgeschichten beider Kulturen, u.a. wieder auf Hawthornes *The Scarlet Letter*. Während Hester bei Kathy Acker zum Punk wird, ist Pearl, die Tochter Hester Prynnes bei Hawthorne, in diesem Roman ein interkultureller Mischling.

Die Suche nach der regionalen Vergangenheit führt Beigh zunächst an die Schauplätze der Geschichte selbst und in Museen, in denen Objekte aus der Vergangenheit aufbewahrt werden. Laut Aleida Assmann werden vor allem Gegenstände, die ihren historischen Kontext verloren haben, musealisiert und ästhetisiert:

Wie die Gebrauchsgegenstände, die ihren ursprünglichen Funktions- und Lebenszusammenhang verloren haben, als Relikte vom Museum aufgenommen werden, unterliegen auch Lebensformen, Haltungen, Handlungen und Erfahrungen einer ähnlichen Metamorphose, wenn sie aus dem Zusammenhang lebendiger Aktualität heraustreten und zu Erinnerungen werden. Gegenstände, die ihren Kontext verloren haben, nähern sich Kunstgegenständen an, die von vornherein auf funktionsfreie Kontextlosigkeit angelegt sind. Dieser schleichende Ästhetisierung von Gegenständen im Museum entspricht eine schleichende Auratisierung der Relikte an Erinnerungsorten.¹⁹⁴

Beigh findet solche Objekte, die im Museum ästhetisiert und ihrem Kontext entzogen sind. Aber sie ist entschlossen, nach der Verknüpfung der Gegenstände mit ihrem historischen Kontext zu suchen:

¹⁹³ Charles R. Wilson, „American Regionalism in a Postmodern World“, *Amerikastudien—American Studies*, 42 (1997), 158.

¹⁹⁴ Assmann, *Erinnerungsräume*, 338.

In this Museum of Maritime Trade, the curator's note cards celebrate only Puritan pragmatism. There is no order, no hierarchy of intrinsic value or aesthetic worth; it's a fly's-eye view of Puritan history. More display cases are devoted to nails, flintlock muskets, bullet molds, kettles, skillets, kitchen pots and pothooks, bellows and tongs than to carved-ivory powder primer flasks and nephrite jade winecups. The crude and blackened objects glow as reproaches to Mughal opulence, glow as tributes to Puritan practicality.¹⁹⁵

Beigh sieht in diesem Museum, wie selektiv Erinnerung sein kann. Obwohl Beigh keine Ordnung der Ausstellungsstücke nach intrinsischem Wert feststellen kann, bemerkt sie eine eindeutige Hierarchisierung der historischen Objekte. Puritanische Gegenstände überwiegen zahlenmäßig. Daher scheinen sie der puritanischen Kultur Tribut zu zollen, während sie die indische abwerten. Diese Ausstellung verkörpert ein Geschichtsbewusstsein, in dem die Wertschätzung der puritanischen Tradition die fremder Einflüsse verdrängt. Dies bedeutet eine Hegemonie puritanischer Geschichte über andere Einflüsse, die ebenso die neuenglische Geschichte bestimmten. Zudem sieht man deutlich, wie die Musealisierung der Dinge eine Kontextlosigkeit der Vergangenheit laut Assmann bedeutet. Die Objekte werden aus ihrem historischen Kontext herausgelöst und ausgestellt. Sie verweisen zwar auf eine Vergangenheit, aber je stärker das kulturgeschichtliche Vergessen des Betrachters ist, desto stärker ist die Ästhetisierung der Objekte.

Beigh macht sich nun auf die Suche nach der regionalen Vergangenheit, auf die diese Objekte verweisen. Sie schreibt eine Geschichte Neuenglands, die multikulturelle Einflüsse und hybride Identitäten berücksichtigt. Sie verbindet die koloniale Vergangenheit Indiens mit der puritanischen Siedlergeschichte. Diese kulturelle Hegemonie puritanischen Pragmatismus' bricht Mukherjee in ihrem Buch auf, denn sie lässt ihre Protagonistin den Spuren folgen, die auf indische, interkulturelle Verbindungen hindeuten. Mit ihrer Erzählung schreibt Mukherjee z.B. Hawthornes Erzählung der puritanischen Mutter mit ihrem illegitimen Kind in *The Scarlet Letter* um. Dabei lässt sie die hybride Existenz Hannahs und ihr Mischlingskind in die puritanische Geschichte Neuenglands einziehen. Auch sie bezieht sich auf Nathaniel Hawthorne als den Klassiker des literarischen Neuenglands. Aber sie versucht, Hawthornes Text in einen neuen Kontext zu stellen. Diese Suche nach dem interkulturellen Kontext ist so stark, dass sie die Authentizität von Hawthornes Geschichte in Zweifel zieht. Ihre Protagonistin wirft Hawthorne vor, die interkulturelle Komponente der Vergangenheit unterschlagen zu haben. „Who can blame Nathaniel Hawthorne for shying away from

¹⁹⁵ Bharati Mukherjee, *The Holder of the World*, (New York, 1993), 12, im weiteren zitiert nach Siglenverzeichnis.

haben. „Who can blame Nathaniel Hawthorne for shying away from the real story of the brave Salem mother and her illegitimate daughter? But they lived in Salem until 1720, when Rebecca Easton died“ (HOW, 284). Die Geschichte, die sie als tatsächliche Grundlage für Hawthornes Text darstellt, ist ihre eigene fiktionale Welt, in der das illegitime Kind Pearl ein Mischling ist, das in Indien gezeugt ist, und in Neuengland lebt. Mukherjee legt Hawthorne eine interkulturelle Geschichte zwischen die Zeilen:

Hannah/Pearl returned to Salem with the infant and immediately began the search for her mother. She found her in a workhouse for the mad and indigent in Providence Plantations, speaking some tribal gibberish and insisting on wearing her outmoded woolens with the shameful *I* boldly sewn in red to her sleeve. It meant „Indian lover,“ though there was no sign, apart from the progeny, of the Indian's existence. (HOW, 284)

Hier wird Hawthorne umgeschrieben. Der Buchstabe „A“ für adultery wird hier zum „I“ für die Mischung der Ethnien und Rassen. Mukherjee deutet die Vergangenheit postkolonialistisch um und interpretiert Hesters Überschreitung puritanischer Normen um in eine interkulturelle Grenzüberschreitung. Das „I“ ist Zeichen für die Verbindung zwischen einer Puritanerin und einem Indianer, denn Hannahs Mutter verließ die puritanische Gesellschaft, um bei den Indianern zu leben. Aber auch Hannah selbst trägt ein solches Zeichen, durch ihre Tochter mit einem Rajah aus Indien. „And her daughter had a badge as well, her black-eyed, black-haired, lively daughter, named Pearl Singh“ (HOW, 284). Diese Verschachtelungen und hybriden Liebesbeziehungen sind nun auf einmal das Tabu, das entlarvt wird.¹⁹⁶ Während Hawthorne die puritanische Doppelmoral in seinem Text bloßstellt, attackiert Mukherjee die ethnische und rassistische Isolation Neuenglands und dekonstruiert die puritanische Hegemonie der regionalen Geschichte.

Diese interkulturelle Geschichte ist wiederum eng an reale geographische Orte geknüpft. Auch bei Mukherjee beginnt Kultur mit der Pflege der Erde. Sie bereitet die interkulturelle Existenz Pearls bereits in ihrer ersten Beschreibung Neuenglands und Indiens vor:

The Year that young Charles Muster secreted himself among the livestock aboard the Gabriel a noblewoman in India died in childbirth. [...] The Emperor went into white-gowned mourning while supervising the erection of a suitable monument. So while the Taj Mahal was slowly rising in a cleared forest on the banks of the Yamuna, young Muster was clearing the forest on the banks of the

¹⁹⁶ Zur Verbindung von Hybridität und „*creolization*“ sowie der regionalen und ethnischen Identitäten siehe auch Lothar Hönnighausen, „Regions and Regionalism“, insbes. 298ff.

Quabaug and erecting a split-log cabin adjacent to a hog pen and tethered milch cow. (HOW, 11)

Sowohl in Neuengland als auch in Indien müssen Wälder gerodet werden. Die Rodung ist wie eine leere Seite, auf die die neue Kultur geschrieben werden soll. Beide Kulturen haben diese Gemeinsamkeit, obwohl der Taj Mahal nicht unterschiedlicher sein könnte von der puritanischen Holzhütte. Beighs Sicht auf ihre Heimatregion unterscheidet sich also grundlegend von der ihres Freundes am MIT, der einen Ort zu einer gegebenen Zeit rekonstruiert. Er sammelt soviel Informationen wie möglich von einer Kultur. Daher steht er in der Tradition der Regionalismusautoren in den 30er Jahren, die sich auf die Besonderheit einer Region besonnen. Aber Beighs Regionalgeschichte bedeutet mehr. Ihre Regionalgeschichte wird mit anderen Geschichten konfrontiert, und definiert sich aus der kulturellen Differenz. Damit macht sie deutlich, dass Orte verbunden sind, und dies bereits waren, längst bevor das Wort „Globalisierung“ in Mode kam.

Mukherjee stellt hier eine thematische und zeitliche Verbindung her zwischen der Besiedlung Neuenglands und der Kultur Indiens. Ihre Perspektive auf die Besiedlungsgeschichte ist neu, weil sie historische Gleichzeitigkeiten neu gewichtet. Sie sieht historische Verbindungen zwischen Indien und Neuengland, bevor diese durch den Kreislauf des kolonialen Handels wirtschaftlich und politisch in Berührung miteinander geraten. Ihre Erinnerung ist selektiv und verbindet die puritanische Hauptkultur Neuenglands mit ihren später marginalisierten Einflüssen aus anderen Kulturen. Die Bemühungen Charles Musters, sich ein neues Zuhause zu schaffen, werden nicht in der selbstersorschenden und selbstgerechten Art der frühen Puritaner erzählt. Im Vergleich zu dem großartigen Kunstwerk des Mughal Herrschers in Indien wirken sie bescheiden. Diese Art der Gegenüberstellung macht die postmoderne Qualität von Beighs und damit auch Mukherjees Rekonstruktion der Geschichte aus.

Bei dieser Rekonstruktion der Vergangenheit verlässt Beigh sich sowohl auf Recherche als auch auf Intuition und Fantasie. Die Art der Erinnerung der Regionalgeschichte wird also selbst thematisiert. In einer großen Erinnerungssequenz am Ende des Buches tritt die Protagonistin in den Cyberspace eines Computerprogramms ein, das Vergangenheit durch die Interaktion mit dem Betrachter wieder gegenwärtig machen soll. Beigh fantasiert in Interaktion mit dem Computerprogramm und ersetzt den ihr fehlenden Teil der Geschichte. In diesem Sinne reproduziert sie nicht nur Vergangenheit, sondern sie kreierte sie neu. Mukherjees Roman ist postmodern, weil er auf das Bedürfnis nach Vergangenheit anspielt und seine Figuren diese Vergangenheit, sowie die

damit verbundenen Erinnerungen frei konstruieren lässt. Der kontinuierliche Faden zur Vergangenheit ist abgerissen, und die ästhetisierten Objekte der Vergangenheit warten nun darauf, mit neuer Bedeutung bedacht zu werden. Dabei wird Erinnerung in einem kreativen Akt geschaffen, weil man sie im Jetzt braucht. Dieses Erschaffen von kulturellen Erinnerungen spricht Eric Hobsbawm an in seinem Werk „The Invention of Tradition.“¹⁹⁷ Traditionen werden gebraucht als kultureller Kontext des eigenen Lebens. Wenn die historische Kontinuität aber abgebrochen ist, so werden die Traditionen erfunden, weil sie wichtig sind für eine lebendige Identität heute.

Wie an diesen verschiedenen Beispielen gezeigt wurde, gibt es Autoren, die die Literaturgeschichte Neuenglands innovativ umgestalten und postmodern verarbeiten. John Irving als einer der bekanntesten Autoren der Region gehört nicht zu ihnen. In seiner Deutung kultureller Zeichen geht er auf die Deutungen der ersten Puritaner zurück. Trotz einiger Relativierungen und neuer Einflüsse bedeuten die Zeichen wie z.B. das Totem des Häuptlings eine religiöse Auserwähltheit. Bereits Nathaniel Hawthorne deutet die Zeichen der Konversionsnarrationen um, indem sie zum Zeichen kultureller Ausgrenzung und Heuchelei werden. Bei Updike, und noch stärker bei Acker und Mukherjee, werden diese Zeichen neu gedeutet und zeugen von einer kritischen Auseinandersetzung mit der kulturellen Vergangenheit. Eine solche kritische Auseinandersetzung ist, zumindest in *A Prayer for Owen Meany*, nicht gegeben. Und Irving steht nicht alleine mit seiner Nostalgie, sondern verfolgt die gleiche Linie wie etwa die Autoren Elizabeth Graver, Richard Russo und Elizabeth Strout.

4.2 Geister und Kanonenkugeln: Materialisierungen der Vergangenheit und Entkörperlichung in der Gegenwart in Ontario

Wie gezeigt wurde, beschäftigt sich die gegenwärtige Literatur Neuenglands immer wieder mit der Hoffnung auf das Paradies und der Furcht vor Verdammnis. Ein so dominantes Thema gibt es in der Literatur Ontarios nicht. Auch in Ontario gibt es heute eine lebendige Regionalliteratur, die den Ort der eigenen Kultur beschreibt. Hier werden die Zeichen jedoch nicht als Hinweis auf ein transzendentes Jenseits gelesen, sondern als Wegweiser in die eigene kulturelle Vergangenheit. Das Graben in der Erde wird zur Metapher für die Tätigkeit des Erinnerns. Dieses Erinnern ist aber im 20. Jahrhundert

¹⁹⁷ Hobsbawm, *Invention*, passim.

zum Problem geworden, nicht zuletzt wegen der Zeichen selbst. Diese können zwar ausgegraben werden, oft jedoch nur als Bruchstücke oder Fossilien. Sie erzählen ihren heutigen Interpreten daher mehr über ihr Vergessen als durch ihre Erinnerung. Mit dem Vergessen des Vergangenen geht außerdem eine Ästhetisierung der aus der Vergangenheit überlieferten Spuren einher. Gegenstände aus der regionalen Geschichte werden musealisiert und regionale Werte werden zu Kunstwerken.

Auch in Ontario stellt sich also die Frage: wer sind wir? Das sich wiederholende Motiv der Literatur Ontarios ist aber nicht ein regionaler Mythos wie beispielsweise die göttliche Prüfung und Auserwähltheit. Die Literatur Ontarios ist vielmehr geprägt durch einen Metadiskurs, der in hohem Maße reflektiert ist. Dieser Metadiskurs behandelt weniger den Inhalt dessen, was regionale Identität ausmachen könnte, als die Beschäftigung mit Identität selbst. Denn die Literaten verbalisieren, was der deutsche Strukturplaner Detlev Ipsen sehr prägnant formuliert hat: „Identität bedeutet Teilhabe an der kulturellen Bedeutung des Raumes“.¹⁹⁸ Insbesondere die Identitätssuche wird in vielen Werken aus Ontario thematisiert. Diese wird durch die Verbindung zur Vergangenheit und die Frage nach dem Ort, an dem man lebt, konkret. Dabei fällt außerdem auf, dass die gesuchte Identität von den Schriftstellern Ontarios nicht als regional, sondern als national bezeichnet wird. Immer wieder ist von kanadischer Identität die Rede, obwohl die Autoren ihre Protagonisten eindeutig im historischen und geographischen Umfeld Ontarios situieren. Ontarios Literatur ist eine regionale Literatur, die sich heute noch auf die Suche nach einer Identität macht, die in Ontario verhaftet ist, und die sie dennoch kanadisch nennen. Dadurch wird deutlich, dass Autoren Ontarios ihre Region immer noch als Kernregion Kanadas sehen.

Die Häufung an historischen Romanen in Ontario in den letzten Jahren zeigt, wie wichtig die historische Vergangenheit in der aktuellen literarischen Szene zählt. Michael Ondaatje beschreibt die Urbanisierung Ontarios in dem Roman *In the Skin of a Lion*, Alice Munro arbeitet die Besiedlung auf in ihrer Kurzgeschichte „The Wilderness Station“. Jane Urquhart und Robertson Davies beschäftigen sich gleich in mehreren Romanen mit der Geschichte Ontarios.

Die verschiedenen Texte behandeln die historische Vergangenheit Ontarios. In dieser Vergangenheit wird aber kein roter Faden gefunden wie in Neuengland. Ein eini-

¹⁹⁸ Detlev Ipsen, „Was trägt der Raum zur Entwicklung der Identität bei, und wie wirkt sich diese auf die Entwicklung des Raumes aus?“, in: Gerhard Mahnken (Hg.), *Raum und Identität: Potentiale und Konflikte in der Stadt- und Regionalentwicklung* (Erkner, 1997), 20.

gendes Thema wurde in den 70er Jahren von Kritikern und Literaten wie Northrop Frye und Margaret Atwood gesucht. Es fanden sich Motive wie „garrison mentality“¹⁹⁹, oder „survival“²⁰⁰, die dann sogleich nicht nur auf Ontario, sondern auf ganz Kanada übertragen wurden.²⁰¹ Aber diese Versuche, ein kanadisches Thema in Ontario zu formulieren, wirkten übertrieben. Sie wurden vielerorts kritisiert, nicht zuletzt in anderen Regionen, für die die Denker in Ontario mitgesprochen hatten, wie z.B. der an der Westküste lebende Literat George Bowering²⁰².

In der gegenwärtigen Literatur hat man die Suche nach einem einheitlichen Motiv daher überwiegend aufgegeben. Das Bewusstsein jedoch, dass es eine Vergangenheit gibt, die es aufzuspüren gilt, haben die meisten der Texte gemeinsam. Dieses Bewusstsein gilt dabei als Voraussetzung für die Bildung einer Identität im Jetzt und Hier: „She uses the Canadian past to reflect on the Canadian present“.²⁰³ Immer stärker wird in den letzten Jahren das Vergessen thematisiert. Viele der regionalen Werke Ontarios scheinen implizit davon auszugehen, dass man, wenn man sich nur an die Vergangenheit erinnern könnte, vielleicht wüsste, wer man ist. Neben der zeitlichen Chronologie ist auch der Ort, an dem diese, oft fehlende Chronologie angesiedelt ist, von zentraler Bedeutung. Bereits Northrop Frye stellte fest, dass in Kanada weniger die Frage „where am I?“ als „where is here?“ gestellt werden müsse.²⁰⁴ Das Hier wird gegen die Nachbarn abgegrenzt, und es ist der Schauplatz, der die Vergangenheit birgt. Längst wird die Erde nicht mehr als unbeschriebenes Blatt betrachtet, sondern als Erinnerungsort, der historische Ereignisse birgt, die das kulturelle Gedächtnis womöglich längst vergessen hat. Im folgenden zeige ich, wie Margaret Atwood, Jane Urquhart und Robertson Davies in der Vergangenheit ihrer Region nach einer Identität forschen.

¹⁹⁹ Northrop Frye, „Conclusion“, in: *Literary History of Canada: Canadian Literature in English*, hg. v. Karl F. Klinck, 2. Aufl. (Toronto, 1976) 3. Bde., Bd. 2, 333-361.

²⁰⁰ Atwood, *Survival*, *passim*.

²⁰¹ Vgl. hierzu auch John Moss, *Patterns of Isolation in English Canadian Fiction* (Toronto, 1974).

²⁰² In seinem Artikel „Reaney’s Region“ sagt Bowering, Autoren des Südwestens Ontarios wie z.B. James Reaney schrieben vor dem Hintergrund einer kanadischen Nationalgeschichte, die sich in ihrer Region abgespielt habe: „Reaney’s regionalism is not simply fenced-in ground, though. It has this comfort, that its place was equally inhabited by Canadian history (an exotic or nonexistent subject in our [western] schools). Some Fathers of Confederation appeared in Souwesto.“ Literaten der Westküste dagegen seien sich bewusst, dass sie nur über ihre unmittelbare Umgebung Aussagen machen könnten. Von den Autoren Ontarios fühlten die westlichen Autoren sich ausgegrenzt: „Our Pacific Rim puts us inevitably among the exogamic; our ‘Pacific Nation’ is defined by a classic ‘other’, the ocean. If they had a family album of the Fathers of Confederation, we were orphans all.“ Beide Zitate stammen aus: George Bowering, „Reaney’s Region“, *Essays on Canadian Writing*, 24-25 (1982-1983), 1-149.

²⁰³ Molnár, 127.

²⁰⁴ Northrop Frye, *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination* (Toronto, 1971), 220.

4.2.1 Erinnern und Vergessen in Margaret Atwoods *Alias Grace*

In Atwoods Roman *Alias Grace* ist Erinnerung und Vergessen auf doppelte Weise zentral. Auf der Handlungsebene des Romans kann die Protagonistin sich an eine entscheidende Sequenz ihrer persönlichen Vergangenheit nicht mehr erinnern. Grace Marks wird beschuldigt, Nancy Montgomery, die Geliebte ihres letzten Arbeitgebers Thomas Kinnear, umgebracht zu haben. Alle Anzeichen deuten darauf hin, dass sie den Mord tatsächlich begangen hat, aber sie kann die Geschehnisse zu dieser Zeit in ihrer Erinnerung nicht wachrufen.

Auf der Metaebene ist Grace als tatsächliche historische Figur jedoch Ausdruck der regionalen Geschichte Ontarios, seiner Besiedlung durch die europäischen Einwanderer und seiner Urbanisierung im 19. Jahrhundert. Grace selbst als historische Figur soll nun erinnert werden, um den heutigen Generationen eine Identität zu geben. Graces Geschichte ist eng mit dem politischen und kulturellen Werdegang der Region verbunden. Wenn ihre Geschichte erinnert wird, so ist das ein Stück weit Erinnerung an die Vergangenheit, die in der Region schlummert. Und es gibt noch eine weitere Dimension dieser Metaebene. Grace ist auch Zeichen für eine regionale Literaturgeschichte. Die Schriftstellerin Susanna Moodie besuchte sie um 1850 in ihrem Gefängnis und verarbeitete sie in ihrem Roman *Life in the Clearings*. Grace ist also auch Teil der literarischen Geschichte Ontarios, beginnend mit den Texten Susanna Moodies, an die Atwood in diesem Buch erinnert. Wenn Atwood an Grace Marks erinnert, dann erinnert sie also gleichzeitig an Susanna Moodie, „the archetype of the Canadian immigrant, „a one-woman garrison ... individualized by accident“.²⁰⁵ Grace wird also doppelt zur Repräsentantin der Region Ontario: durch ihre Geschichte, die Teil der regionalen Geschichte ist, und durch ihre Funktion in der Literaturgeschichte der Region. Grace verliert im Text ihre Identität mit ihrer Erinnerung. Den heutigen Generationen soll sie jedoch eine regionale Identität liefern, indem sie selbst Teil einer zu lange vergessenen und nun teilweise rekonstruierten Regionalgeschichte wird. Atwood selbst drückt dies so aus: „I think that’s part of the interest for writers and readers of Canadian historical fiction, now: by taking a long hard look backwards, we place ourselves.“²⁰⁶

Graces Identität ist nicht gesichert. Diese ontologische Unsicherheit tritt erstmals auf, als Grace eine Gedächtnislücke hat. Grace hat als junges Mädchen auf der Über-

²⁰⁵ Molnár, 127.

²⁰⁶ Atwood, *Bronfman Lecture*, 27.

fahrt von Irland nach Ontario ihre Mutter verloren. Der Tod der geliebten Mutter ist ein traumatisches Ereignis für sie. Kurz darauf nimmt sie eine Stelle als Dienstmädchen in einem großen Haushalt in Toronto an. Dort lernt sie Mary Whitney kennen, die ihre Freundin und engste Vertraute wird. Mary verliebt sich jedoch in den Sohn der reichen Familie. Als sie schwanger wird, lässt er sie im Stich. Sie versucht heimlich, die Schwangerschaft abzubrechen und stirbt nachts nach fürchterlichen Krämpfen. Dies ist der zweite Tod unter Schmerzen, den Grace hautnah miterlebt. Es ist jedoch nicht nur das Erlebnis selbst, das Grace so traumatisiert, dass sie erstmals unter Gedächtnisschwund leidet, sondern es ist der Versuch ihrer Mitmenschen, die Vergangenheit zu unterdrücken. Der Tod Marys wird einer Krankheit zugeschrieben und der wirkliche Hergang der Geschichte soll verheimlicht und vergessen werden:

Agnes did the talking, and she said it was a sudden fever, and for a woman as pious as she was, she lied very well; and I stood by Mary's feet, keeping silent. And one said, Poor Grace, to wake up in the morning and find her cold and stark in the bed beside you, with no warning at all. And another said, It makes your flesh creep to think of it, my own nerves would never stand it.

Then it was as if that had really happened; I could picture it, the waking up with Mary in the bed right beside me, and touching her, and finding she would not speak to me, and the horror and distress I would feel; and at that moment I fell to the floor in a dead faint. (AG, 179)

Es ist also nicht so sehr der Tod selbst, der diese Reaktion auslöst, die Dr. Jordan später hysterisch nennt. Sondern es ist die Vergangenheit, wie sie nicht passiert ist. Und es ist die Unterdrückung der tatsächlichen Vergangenheit, die den Verantwortlichen entlastet. Es ist signifikant, dass bereits vor dem Ohnmachtsanfall Graces die Vergangenheit manipuliert wurde. Der tatsächliche Tod Marys, an den Grace sich sehr wohl erinnert, soll nun nicht so passiert sein. Diese Diskrepanz verunsichert Grace. Was nun folgt, ist ein Identitätsverlust Graces, die nach ihrer Ohnmacht zunächst glaubt, sie sei nicht sie selbst, sondern die tote Mary. Und nach erneutem Schlaf erinnert sie sich an diesen Identitätsverlust nicht mehr: „But I had no memory of anything I said or did during the time I was awake, between the two long sleeps; and this worried me. And also the happiest time of my life was over and gone” (AG, 180). Grace Marks kann sich selbst nicht erkennen, weil ihr die Vergangenheit fehlt. Mehr noch, sie scheint kurzfristig auf ihre eigene Identität keinen Zugriff zu haben:

When I did wake up I did not seem to know where I was, or what had happened; and I kept asking where Grace had gone. And when the told me that I myself was Grace, I would not believe them, but cried, and tried to run out of the house, be-

cause I said that Grace was lost, and had gone into the lake, and I needed to search for her. (AG, 180)

Durch ihre Gedächtnislücke verliert Grace also das Bewusstsein ihrer selbst. Dies nimmt sie als deutlichen Verlust dar. Grace ist in dieser Hinsicht ein Paradebeispiel für die Kanadier aus Ontario, wie Margaret Atwood sie sieht. Eine einigende Identität fehlt der Region aus Sicht Atwoods, weil diese sich über lange Zeit hinweg nicht ihrer eigenen historischen Vergangenheit stellte. Atwood bemerkte, dass ihrer Kultur das Bewusstsein einer Geschichte fehlte, die noch unentdeckt im Untergrund schlummerte. Sie meinte damit eine kulturelle, politische und besonders eine literarische Geschichte:

Our generation of English-speaking Canadians -- those of us who were children in the forties and adolescents in the fifties -- grew up with the illusion that there was not then and never had been a Canadian literature. I say 'illusion,' because there had, in fact, been one; it is just that we were not told about it.²⁰⁷

Graces Schicksal ist demnach das Schicksal aller Kanadier, die Teile oder gar die Gesamtheit ihrer kulturellen Geschichte nicht für sich beanspruchen können.

Atwood thematisiert dieses Vergessen durch ihren Text und ruft gleichzeitig dazu auf, die Erinnerung der kollektiven Geschichte zu wahren. Weil diese oft nicht gewahrt werden kann, da das Kontinuum zur Vergangenheit bereits abgebrochen ist, soll die Vergangenheit gesucht und konstruiert werden. Der Akt des Konstruierens ist ihr dabei wichtiger als die Vollständigkeit des Erinnerten, da diese ohnehin nicht gewährleistet werden kann. Wichtig ist die Tatsache, dass man die Vergangenheit als integral für die eigene Identität wahrnimmt und sie daher sucht. Ebenso wie Beigh in Mukherjees Roman die Vergangenheit selbst konstruiert, so argumentiert auch Atwood, dass die Vergangenheit den heutigen Generationen gehört und von ihnen gedeutet werden darf: „The past no longer belongs only to those who lived in it; the past belongs to those who claim it, and are willing to explore it, and to infuse it with meaning for those alive today. The past belongs to us, because we are the ones who need it.“²⁰⁸

In *Alias Grace* ist es interessanterweise Dr. Simon Jordan, ein junger Arzt aus Neuengland, der versucht, Graces Erinnerung wieder wachzurufen. Sie sitzt inzwischen im Gefängnis, wo sie eine lebenslange Haftstrafe absitzen muss. Die überregionale Verbindung zu Neuengland ist besonders interessant. Der Anstoß zur Erinnerung kommt von außen. Immer wieder taucht der übermächtige Nachbar im Süden in Atwoods Texten

²⁰⁷ Atwood, *Bronfman Lecture*, 15.

²⁰⁸ Atwood, *Bronfman Lecture*, 39.

auf.²⁰⁹ Immer wieder ist es der Nachbar, der für sie die Frage nach der eigenen (regionalen) Identität auslöst, und damit das Bedürfnis nach Erinnerung weckt.

Dr. Jordan versucht also, die verlorene Identität in Grace wiederherzustellen. Er will sie durch assoziative Verbindungen auf ihre fehlende Erinnerung stoßen. Dabei bringt er ihr immer wieder Wurzeln und Rüben mit. Nancy Montgomery wurde im Keller gefunden, und Jordan hofft, durch die Wurzeln eine assoziative Gedankenkette in Grace zu verursachen. Er geht also von den räumlichen Gegebenheiten zur Zeit des Verbrechens aus, und versucht, durch diese Impulse das Gedächtnis zu rehabilitieren. Gedächtnis soll sich hier an den realen Orten orientieren. Dies ist eine Methode, die bereits Cicero in seiner Mnemotechnik empfahl. Das Gedächtnis, wie Cicero es sieht, wird durch Bilder existierender Orte stimuliert und kann in Analogie zu diesen Orten strukturiert werden. Er spricht dabei von Örtern des Gedächtnisses. Gedächtnis bei Cicero dient hauptsächlich dazu, die Tradition der Vorfahren zu wahren, die wiederum unauflöslich mit dem Generationenort verbunden ist.²¹⁰ Bei Atwood sind die Wurzeln und Rüben gleichzeitig Metaphern für Jordans Tätigkeit des Grabens im Gedächtnis Graces. Jordan schreibt: „My object is to wake the part of her mind that lies dormant – to probe down below the threshold of her consciousness, and to discover the memories that must perforce lie buried there“ (AG, 132). Er selbst benutzt also die Metapher des Grabens für seine Tätigkeit. So verdeutlicht er räumlich seine Suche nach der Erinnerung Graces. Allerdings schlägt Jordans Versuch fehl. Jordan als Außenstehender hat zu wenig Einblick und auch kaum Verständnis für Graces ganze Geschichte. Ihre Erinnerungslücken sind Teil ihrer eigenen Vergangenheit und wurden durch ihre eigenen traumatischen Erlebnisse motiviert. Anstatt Graces Gedächtnislücken zu füllen, wird Jordan später selbst sein Gedächtnis verlieren. Das Gedächtnis in *Alias Grace* ist nicht vollständig wiederherstellbar, es bleiben Zweifel, Lücken und Widersprüche.

An der verzweifelten Geste, mit der Dr. Jordan das Wurzelgemüse vor Grace präsentiert, wird die große Hilflosigkeit des Neuengländers deutlich. Er weiß nicht, wie er sich Graces komplizierter Geschichte nähern kann. Während er sich ursprünglich ihr überlegen wähnte, muss er nun befürchten, dass sie sich der Hilflosigkeit seiner Geste bewusst ist. Und das ist tatsächlich der Fall. Grace beobachtet:

²⁰⁹ In *Surfacing* werden die Kanadier bereits durch die Präsenz der Amerikaner in ihrem Feriengebiet zur Frage nach ihrer Identität aufgefordert. Und in *A Handmaid's Tale* siedelt Atwood ihre Dystopie in Neuengland an.

²¹⁰ Cicero, 431-39.

He sits down, and takes out his notebook and pencil, and also a parsnip, which he places on the table. It is not one I would have selected, having an orange tint, which means they are old.

Oh, a parsnip, I say.

Does it bring anything to mind? He asks.

Well, there is Fine words butter no parsnips, I say.

[...] He looks at me in a tired fashion. (AG, 196)

Graces kritische Bemerkung über die schlechte Qualität der Rübe zeigt, wie deutlich ihr die Schwäche ihres Gegenübers bewusst ist. Dennoch bemüht sie sich um ihn, da er ihr leid tut. Seine plumpen Versuche, dadurch bis zu ihrem verschütteten Gedächtnis vorzudringen, stehen in Kontrast zu Graces geistreichen Assoziationen. Das Sprichwort, das ihr in dieser Szene einfällt, zeigt, dass sie Jordan besser kennt, als er weiß. Er zeichnet sich durchgehend durch seine gelehrte Attitüde aus, während er im praktischen Leben versagt, oder zumindest nichts aus seinen theoretischen Funden lernen kann.

Als Jordan immer stärker spürt, dass sein Experiment mit Grace scheitert, reagiert er seine Unzufriedenheit dadurch ab, dass er tatsächlich im Garten seiner Landlady zu graben beginnt (247). Diese Ersatzhandlung verlagert die Metapher in den Bereich des wirklichen Grabens im Boden: „he has a strange habit of digging in the garden, although it is now much too late to plant anything, but he goes at it like a sexton, and has turned over almost the whole of the yard, nonetheless“ (AG, 303). Er verlagert seine Bemühungen also auf einen realen Ort, weil der Ort des Gedächtnisses, von dem Cicero sagt, es orientiere sich an der wirklichen Welt, nicht mehr rekonstruiert werden kann. Damit erfüllt er metaphorisch, was der Historiker Pierre Nora beschreibt: „Habiterion-nous encore notre mémoire, nous n’aurions pas besoin d’y consacrer des lieux.“²¹¹ Der Boden und die Erde deuten auf die im Gedächtnis verschüttete Vergangenheit. Graces Situation ist die der heutigen Kanadier aus Ontario, wie Atwood sie sieht: sie kann sich an ihre Vergangenheit nur teilweise erinnern. Ihre Identität ist dadurch gefährdet.

Gleichzeitig ist Grace Marks selbst Teil dieser Geschichte Ontarios, die lange vergessen war. Sie ist eine historische Figur, auf die Atwood aufmerksam wurde durch Moodies *Life in the Clearings*. Ihr Schicksal in Atwoods Roman ist eng verknüpft mit der Geschichte der Region *Upper Canada*, heute Ontario. Immer wieder nimmt Atwood den historischen Hintergrund der Rebellion von 1837 auf und setzt Graces Geschichte

²¹¹ „Bewohnten wir noch unser Gedächtnis, wir brauchten ihm keine Orte zu widmen“, Nora, xix, meine Übersetzung.

damit in Verbindung. Obwohl Grace weder an der Rebellion beteiligt ist, noch zu diesem Zeitpunkt überhaupt in Kanada, sieht Atwood die historische Person als von diesem Ereignis beeinflusst. So kann sie ihre Stellung als Hausmädchen in reichen Haushalten Torontos so häufig wechseln, weil Hausmädchen nach der Rebellion knapp waren. Viele der Dienstboten waren William Lyon Mackenzie in die Vereinigten Staaten gefolgt. Und der Stallbursche McDermott, der mit Grace zusammen des Mordes an Nancy Montgomery und Thomas Kinnear angeklagt war und dafür gehängt wurde, war an der Rebellion beteiligt. Besonders bedeutend ist aber die öffentliche Stimmung im Land, die den Fall Grace Marks nicht von der Rebellion trennt. So sagt der Anwalt Graces:

If you've read back over the newspapers, you'll have noticed that those which supported Mr. Mackenzie and his cause were the only ones to say a good word for Grace. The others were all for hanging her, and William Lyon Mackenzie as well, and anyone else thought to harbour republican sentiments. (AG, 372)

Der historische Zusammenhang ist zentral in der Geschichte der Region. Dass es eine eigene Rebellion gab in der Region, durch die man eine von England unabhängige Regierung etablieren wollte, zeigt, wie eigenständig die Region war. Gleichzeitig werden hier bereits Weichen für das spätere Kanada gestellt. So ist der zehnte kanadische Prime Minister, William Lyon Mackenzie King, der Enkel des großen Rebellen. Diese historische Verbindung ist Atwood sehr wichtig, und sie verweist in einem Nachwort explizit darauf, dass sie gründlich recherchiert, und die historischen Tatsachen unverändert gelassen habe. Nur wo Lücken in dem Material gewesen seien, habe sie selbst erfunden.²¹² Sie verarbeitet die Geschichte Ontarios also genau so, wie sie es für eine gemeinsame Identität für nötig hält. Sie beansprucht die Vergangenheit, ist „willing to explore it, and to infuse it with meaning“. In ihrem 1996 gehaltenen Vortrag über die Entstehung des Buches erzählt Atwood die Geschichte eines Mannes, der ihr einen Heuschaber zeigte, in dem sich die Rebellen 1837 versteckten:

He said *we*, not *they*: he was remembering as a personal experience an event at which he had not been present in the flesh, and I believe we have all done that. It is at such points that memory, history, and story all intersect; it would take only one step more to bring all of them into the realm of fiction.²¹³

Atwood ist gefesselt von einer spezifischen Identität, die an kulturelle Erinnerung geknüpft ist. Erinnerung, die deshalb kulturell ist, weil sie über das Leben des Einzelnen

²¹² Atwood, *Alias Grace*, 461-465.

²¹³ Atwood, *Bronfman Lecture*, 7.

hinausreicht. Auch sie selbst möchte an dieser kulturellen Erinnerung beteiligt sein und schreibt daher den historischen Roman. Atwood grenzt sich dabei von der Sicht Moodies auf diese historische Person ab, integriert aber Ausschnitte aus Moodies Werk in ihrem Roman. Damit macht sie auf die Literaturgeschichte der Region aufmerksam, zerrt aus dem Dunkel des Vergessens, was sie als unabdingbar für eine heutige Identität hält: die eigene literarische und kulturelle Vergangenheit.

4.2.2 Die fiktionale Susanna Moodie in Atwoods *Journals*

Bereits in dem Gedicht „Alternate Thoughts from Underground“ aus dem Gedichtband *The Journals of Susanna Moodie* (1970) geht es um die regionale Vergangenheit. Hier besinnt Atwood sich noch stärker auf Susanna Moodie als literarische Vorgängerin und Person. Das Gedicht wird aus der Perspektive Moodies erzählt, die in dem Gedicht bereits begraben ist. Die regionale und kulturelle Vergangenheit liegt also in der Erde. Diese materielle Verbindung zu einem real existierenden Ort ist in diesem Gedicht noch viel deutlicher als in dem Roman *Alias Grace*. Moodie als Teil einer Vergangenheit ist Teil der Erde, und wartet darauf, von nachfolgenden Generationen entdeckt und ausgegraben zu werden. Das Graben ist nun nicht mehr rein assoziativer Denkanstoß wie in *Alias Grace*. In der Bildersprache des Gedichtes wird die Erde zur vergegenständlichten Vergangenheit. In der Erde zu graben heißt hier, der Vergangenheit zu begegnen, sich zu erinnern.

Down. Shovelled. Can hear
faintly laughter, footsteps;
the shrill of glass and steel

the invaders of those for whom
shelter was wood,
fire was terror and sacred

the inheritors, the raisers
of glib superstructures.

My heart silted by decades
of older thoughts, yet prays

O topple this glass ride, fireless
rivetted babylon, prays
through subsoil
to my wooden fossil God.

Das bestimmende Bild des Gedichts ist die Erde, und die beschriebenen Vorgänge sind gegenständlich und konkret. Der Ort der Kultur steht hier im Vordergrund. Es ist ein greifbarer Ort, in dem Dinge vergraben sind. Der Ort steht hier zuallererst für sich selbst. Er birgt Fossilien und trägt die neuen Generationen, die auf ihm ihre Kultur bauen.

Aber es gibt auch eine übertragene Ebene, in der der Ort zur Metapher wird. Der fiktionale Raum des Gedichts ist aufgeteilt in ein oben und ein unten. Die Bewegung nach oben weist in die Zukunft. Die, die hohe Gebäude auftürmen, sind auf Fortschritt ausgerichtet. Unten, in der Erde, ist die kulturelle Vergangenheit begraben. Je tiefer die Erdschichten reichen, desto tiefer geht es in die Vergangenheit des Ortes, bis hin zu prähistorischen Zeiten, verkörpert durch die Dinosaurierknochen in der zweiten Hälfte des Gedichts. Das Gebet des lyrischen Ichs, die gläsernen Gebäude zu stürzen, ist der Wunsch nach einer Abwärtsbewegung. Auf dieser semantischen Ebene ist dies der Aufruf zur Rückbesinnung auf die Vergangenheit, die dem reinen Fortschrittsglauben antagonistisch gegenübersteht.

Berücksichtigt man beide Ebenen, die bildlich konkrete sowie die metaphorische, so zeigt sich, dass Atwood die Erde als etwas reiches betrachtet. Diese Erde ist nicht etwa ein unbeschriebenes Blatt, wie sie die Einwanderer sahen, als sie die Wälder rodeten, um eine eigene Kultur aufzubauen. Sie ist reich an Vergangenheit, und sie birgt den Schlüssel zu der eigenen kulturellen Identität, die durch sie erst getragen wird.

Für Ontario ist diese Vergangenheit in diesem Gedicht in erster Linie die Gestalt Süssanna Moodies. Moodie ist durch ihr literarisches Zeugnis zum Prototypen für die Einwanderinnen geworden, die sich in der kanadischen Wildnis behaupten mussten. Sie bearbeitete die Erde ganz gegenständlich, indem sie sie bebaute, und bewohnbar machte. Und sie hinterließ ihre Zeugnisse der Zeit und legte so den Grundstein für eine kanadische Literatur. Auch Moodies Spiritualität ist in dem Gedicht Atwoods erdig und konkret. Diese Bildlichkeit verweist auf die Naturverbundenheit Moodies. Gleichzeitig deuten sie an, wie reich an Spiritualität die Beschäftigung mit der eigenen regionalen Vergangenheit sein kann. Atwood verspricht dem Grabenden, dem Sich Erinnernden nichts weniger als einen Gott. Wenn auch einen veralteten, der nur noch eine Spur dessen ist, was er einmal war. Immerhin, dieser Gott ist fossil, er ist ein Rohstoff. Nicht einer, der dazu verwendet werden kann, noch mehr gläserne Wolkenkratzer zu errichten, sondern einer, der die Verortung der eigenen Kultur, und somit die Vernetzung mit der eigenen Vergangenheit belohnt.

Die Erde ist hier Erinnerungsort im Sinne Aleida Assmanns. Die übereinander liegenden Erdschichten sind die verschiedenen kulturellen Überschreibungen des Ortes. Sie ist hier ein Ort numinoser Präsenz, ein heiliger Ort. Diese Bedeutung hat sie für Moodie, die selbst bereits zur Vergangenheit gehört, selbst auf dem Weg ist, zum Fossil zu werden. Zugleich ist der Ort auch ein Generationenort, denn Moodie ist eine Ahnin der „inheritors“, ihre Erbschaft ist der Ort, an dem die späteren Generationen leben. Allerdings ist das Kontinuum zwischen diesen Generationen bereits abgebrochen, und die fossilisierten Elemente in der Erde sind eine Art Ruinenlandschaft. Sie verweisen stärker auf das Vergessen der gegenwärtigen Generationen als auf die vergangenen Bedeutungen und Kontexte.

Vergessen ist also für Atwood ein wesentliches Problem der heutigen Bevölkerung Ontarios. Um einer Orientierungslosigkeit entgegenzuwirken, die damit zusammenhängt, dass die Region nicht in ihrer historischen Kontinuität gesehen wird, bezieht Atwood sich zurück auf die regionale Vergangenheit. Da sie die Erinnerung aber nicht ganz wiederherstellen kann, erfindet sie die Leerstellen und Zwischenräume. Mit dieser Thematisierung von kultureller Erinnerung und Vergessen steht Atwood nicht alleine in der intellektuellen Szene Ontarios. Auch andere Schriftsteller thematisieren diesen Prozess. Eine von ihnen ist Jane Urquhart.

4.2.3 Ausgrabungen der Vergangenheit in Jane Urquharts *The Whirlpool*

Auch Urquharts Roman *The Whirlpool* (1986) beschäftigt sich mit der Semantisierung von Orten und dem Bezug zur regionalen Geschichte. Urquhart erzählt von der kleinen Gemeinde in dem Ort Niagara Falls im Jahre 1889. Alle Bewohner sind Teil einer Gemeinschaft, die das Leben an dem Ort gestaltet. Wie in Atwoods Gedicht wird hier deutlich, dass die Bewohner eine reiche regionale Geschichte haben, die Teil ihrer Kultur ist. Sie haben diese Geschichte jedoch vergessen. Während Moodie in Atwoods Gedicht den Fall der aufwärts gerichteten Kultur nur wünschen kann und die Geschichte daher in der Erde verborgen bleibt, bricht die Geschichte in Urquharts Roman aus der Erde hervor und konfrontiert die heutige Generation. Dabei thematisiert Urquhart das kulturelle Vergessen ebenso wie unbewusst funktionierende Traditionen.

Maud Grady ist die junge Witwe des verstorbenen Herrn Grady, des lokalen Bestatters. Nach dem Tod ihres Mannes übernimmt sie das Bestattungsunternehmen, um sich und ihrem dreijährigen Sohn eine Lebensgrundlage zu schaffen. Gleichzeitig führt sie den Haushalt und bearbeitet ihren Garten. In dieser Tätigkeit als Gärtnerin steht sie in

der Tradition der Familienlinie Grady. Alle Ehefrauen der Bestatter des Familienunternehmens Grady bearbeiteten den selben Garten vor Maud:

All of the Mrs. Gradys occupied themselves with arranging and rearranging the half-acre of land behind the frame building that housed, not only the business, but their living quarters as well. They planted bulbs, trimmed rose bushes, installed arbours and miniature artificial waterways. They gave little thought to the fact that the land they worked was rich with recent history, the Battle of Lundy's Lane having been fought where the garden was now and in the orchard and cemetery adjacent to it.²¹⁴

Die Generationen der Familie Grady verwachsen in der Tätigkeit ihrer Gartenbearbeitung so sehr, dass sie in dem Text zu einem einzigen Subjekt verschmelzen. Auch der iterative Erzählstil, der wiederholt geschehene Gartenarbeit in einer einzigen Szene erzählt, verweist auf die starke Vergleichbarkeit der Frauen und ihrer Gartenroutine. Einen Garten zu führen, das ist feste Aufgabe der Frauen der jeweiligen Bestatter Grady, und in dieser Aufgabe unterscheidet sich Maud in keiner Weise von ihren Vorgängerinnen. Maud steht allerdings nicht nur in der Tradition ihrer Familie, sondern auch der ihrer Region insgesamt. Die britischen Siedler in Kanada sahen sich selbst als Gärtner in einer Wildnis, die sie als so unberührt wahrnahmen wie Gottes neu erschaffene Welt. Diese Gärten lieferten Nahrung, aber sie befriedigten auch den sinnlichen Appetit nach Schönheit in einer kargen Landschaft. In ihrem *Canadian Settler's Guide* unterstreicht Catherine Parr Traill, die Schwester Susanna Moodies, die Bedeutung des Gärtnern. Auch sie hält nicht nur einen Gemüse-, sondern auch einen Blumengarten für unabdingbar, um sich das Land zueigen zu machen. Ein Blumengarten ist Voraussetzung für die Schaffung eines Zuhause:

How much pleasanter is the aspect of a house surrounded by a garden, nicely weeded and kept, than the desolate chipyard, unrelieved by any green tree or flower, that is so often seen in the new settlements in Canada. What cheerful feelings can such a barren spot excite; what home affections can it nourish in the heart of the emigrant wife? Even though she may have to labour to rear it with her own hands, let her plant a garden.²¹⁵

Wie Susanna Moodie ist auch Catherine Parr Traill eine Frau der Siedlergeneration, die in Ontario auf Wildnis traf. Es gilt nun, diese Wildnis zu domestizieren. Die Kultivierung des Landes verbindet Traill mit der Schaffung eines neuen Zuhause, das „home affections“ nährt. Die Siedlerfrauen bearbeiten den Boden und bepflanzen ihre Gärten.

²¹⁴ Jane Urquhart, *The Whirlpool* (Boston: David R. Godine, 1990), 36, im weiteren zitiert gemäß Siglenverzeichnis.

²¹⁵ Catherine Parr Traill, *The Canadian Settler's Guide*, NCL ed. (Toronto, 1969 [1855]), 56.

Das Kultivieren des Landes ist für sie gleichzeitig eine Pflege der Erde ganz im Sinne der Grundbedeutung von *colere*. Die Männer roden den wilden Wald und schaffen so eine leere und karge Fläche, auf der es nun die Aufgabe der Frauen ist, eine Kultur anzusiedeln. Sie machen sich den Ort dadurch zu eigen, als sie der Wildnis ihre eigene Vorstellung von geordnetem Garten entgegenstellen. Für Traill gibt es keinen historischen Boden in Nordamerika, für sie und die anderen Siedlerfrauen ist das Land lediglich karg und desolat, bevor sie es domestizieren. Ihr Anlegen eines Gartens ist eine paradiesische Neuschöpfung. Es existiert keine Kultur an diesem Ort, sondern sie schöpfen eine, in einem noch unbeschriebenen Gebiet, das Gott neu für sie geschaffen zu haben scheint.

Auch Mrs. Grady ist sich dessen nicht bewusst, dass der Boden, den sie bearbeitet, reichhaltig ist. Nicht so sehr reichhaltig an Mineralien, sondern vielmehr an historischem Gehalt. Sie steht in ihrer Tätigkeit daher in der Tradition der Siedlerfrauen, und ist sich ihrer kulturellen Herkunft zugleich nicht bewusst. Sie bearbeitet die Erde, aber sie deckt die Geschichte, die im Boden schlummert, nicht auf. Wenn es eine Stimme im Untergrund gibt wie die Moodies in Atwoods Gedicht, dann bleibt sie ungehört von Maud, die zwar keine „glib superstructures“ baut, aber sich um die tiefen Schichten ihrer Vergangenheit dennoch nicht kümmert.

Zuhause bedeutet für sie Domestizierung, ebenso wie für ihre Vorgängerinnen. Dieses Zuhause ist dennoch kein Generationenort im Sinne Assmanns, denn die Vorgänger werden nicht im Gedächtnis gehalten. Es gibt sie zwar, die vorangehenden Generationen, und sie sind im Boden fossilisiert. Aber es gibt kein lebendiges Gedächtnis an diese Ahnen, kein „milieu de mémoire“, wie es der französische Historiker Pierre Nora nennen würde.²¹⁶ Die Ahnen sind vergessen, ebenso wie die Schlachten, die sie geschlagen haben. Das Zuhause in Urquharts Roman kann kein Kontinuum der Generationen schaffen, aus dem der einzelne Sinn schöpfen könnte.

So wie Vergessen bereits bei Atwood als Thema des 20. Jahrhunderts gilt, so befasst sich auch Urquhart mit dem Verlust des Gedächtnisses. Die Geschichte ist im Grund verankert, aber ihre Bedeutung ist nicht mehr gegeben:

They gave little thought to the fact that the land they worked was rich with recent history, the Battle of Lundy's Lane having been fought where the garden was now and in the orchard and cemetery adjacent to it. Occasionally, they would unearth a bullet or a button, which they would place in an apron pocket where it

²¹⁶ Assmann, *Erinnerungsräume*, 301 und Nora, xvii.

would lie forgotten until it was thrown in the trash by the housekeeper at wash time. More excitement was caused by the discovery of cannon-balls, which were taken into the stables by the men, scrubbed and kept, although, until the military historian at the hotel across the street became interested, no one quite knew why. (WH, 36)

Die Geschichte unter der Erde manifestiert sich und bricht aus den Furchen des Gartens hervor, als die Überbleibsel aus der Schlacht an die Erdoberfläche gelangen. Diese Reste wachsen förmlich aus der Erde wie Pflanzen aus einer früheren Zeit. Sie verweisen auf die Schlacht von Lundy's Lane, die am 25. Juli 1814 zwischen den Kanadiern und Briten auf der einen Seite und den amerikanischen Truppen auf der anderen ausgefochten wurde. Die Verluste auf beiden Seiten waren groß. Dies war eine der blutigsten Schlachten im Krieg von 1812. Dass die Region nördlich des Eriesees und südlich des Ontariosees, in der das Städtchen Niagara Falls situiert ist, zum Zeitpunkt der Handlung zu Kanada gehört, dies wurde hauptsächlich in dieser Schlacht entschieden. Ausgerechnet in Maud Gradys kleinem Garten tritt diese Geschichte zutage. Und sie hat keinerlei Bedeutung für Maud.

Die Kanonenkugeln werden ästhetisiert, indem sie blankgeschrubbt und aufgehoben werden. Sie haben jedoch ihren historischen Kontext für die Menschen verloren. Diese schleichende Ästhetisierung geht laut Aleida Assmann mit einem Verlust des historischen Kontextes einher. Das Schlachtfeld ist eine Ruinenlandschaft, deren Ruinen zu reinen Kunstwerken werden. Die Reste der Vergangenheit werden aufbewahrt, wie die Relikte in einem Museum, „die ihren ursprünglichen Funktions- und Lebenszusammenhang verloren haben“.²¹⁷ Tatsächlich wird der Historiker des Ortes die Kanonenkugeln später sammeln, um sie in einem kleinen Museum auszustellen, wo sie von den Bewohnern des Städtchens bewundert werden können. Dennoch können sie dort keinesfalls mehr historische Orientierung bieten als in den Ställen.

Bullets, gunflints, grapeshot, cannon-balls, caged and harmless in their glass cabinets.

[...] Emptied of drama and emotion these artifacts would not be making any further statements, any further journeys. They would remain here now, stunningly innocent and clear, years after their complicated performances involving death and pain. They had become three-dimensional documents locked away in rooms. (WH, 208)

²¹⁷ Assmann, *Erinnerungsräume*, 338.

Urquhart macht hier die Ästhetisierung der historischen Gegenstände deutlich. Sie verlieren ihre Gefährlichkeit vollends und werden zu bestaunten Kunstwerken. Hier verwendet sie ein Vokabular aus dem Zoo. Sie spricht von harmlosen und gefangenen Gegenständen, wie wilde Tiere im Käfig. Die Vergangenheit ist in der Gegenwart gefangen, sie kann sich nicht entfalten. Und dieses ästhetisierende Vergessen trifft gerade auf den Historiker zu, der die Gegenstände geordnet hat, und der eigentlich für die Erinnerung der Vergangenheit zuständig ist. Deutlich wird an der obigen Aufzählung der Gegenstände auch, dass von der Vergangenheit nur Paradigmen übrig bleiben. Die gesammelten Paradigmen können eine syntagmatische Verknüpfung nicht hervorrufen. In dieser Hinsicht ist der Historiker wie der Datenprogrammierer Venn in Mukherjees *The Holder of the World*. Auch er sammelt Informationen aus der Vergangenheit, auch er häuft an soviel er bekommen kann, und auch er kann das Gewesene nicht sinnvoll erschließen und einordnen.

Auch wenn die Geschichte durch das Museum des Historikers nicht mehr wachgerufen werden kann, so speist sich doch das Bemühen um historische Rekonstruktion aus bislang unverarbeiteten Emotionen, die historischen Ursprungs sind. So ist die alte und unreflektierte Konkurrenzsituation zwischen Südontario und den USA Auslöser für das Bedürfnis des Historikers, ein Museum überhaupt anzulegen:

„All of this really should be sacred land”, [the military historian laments].The sweep of his arm took in most of Main Street: the greengrocer, the barbershop, the blacksmith near the corner. “Look what the Americans have done with Gettysburg! This country buries its history so fast people with memories are considered insane. The Americans still think they won the 1812 war, which I assure you they did not, and nobody up here gives a damn one way or another.” (WH, 71f)

Die regionale Identität Südontarios generiert sich hier aus dem Vergleich zu den Vereinigten Staaten. Kritiker wie Russel Brown haben festgestellt, dass dies sogar für ganz Kanada gilt, weil die überwiegende Bevölkerung sich entlang der Grenze zu den USA ansiedelt.²¹⁸ Der Militärhistoriker möchte ein Monument errichten, weil die Amerikaner auch eines haben. Und weil die Konkurrenzsituation beider Staaten, aus der der Krieg resultierte, immer noch existiert. Solch ein Monument verändert zwar nicht die reale Grenzlinie und macht die Kanadier nicht plötzlich zu Gewinnern eines Krieges, der für

²¹⁸ Russell Brown, “Crossing Borders”, *Essays on Canadian Writing*, 22 (1981), 154-68 und “The Written Line” in: Robert Lecker (Hg.), *Borderlands: Essays in Canadian-American Relations. Selected by Borderlands Project* (Toronto, 1991), 1-27.

beide Seiten hohe Verluste brachte. Aber die Unterscheidung von den Nachbarn und die Konkurrenzsituation zu ihnen ist ein besonders starkes Element in der Bildung regionaler Identitäten. Auch hier ist sie ein starkes Argument für die Besinnung auf eine dem Ort Niagara Falls gemeinsame Geschichte.

Jane Urquhart thematisiert hier ebenso wie Atwood das kulturelle Vergessen und die Notwendigkeit einer Erinnerung für eine lebendige regionale Identität heute. Ein Zuhause in der kulturellen Region kann bei beiden Autorinnen nur durch ein Bewusstsein der Verbundenheit mit der Vergangenheit gewährleistet werden. Der Militärhistoriker bei Urquhart braucht diese Geschichte ebenso wie die Literaturkritikerin Atwood. Beide beanspruchen sie für den eigenen Metadiskurs und für eine lebendige Identität heute.

4.2.4 Entkörperlichte Gegenwart in Robertson Davies' *Murther and Walking Spirits*

Welche verheerenden Folgen das Vergessen einer persönlichen und kulturellen Vergangenheit haben kann, das bringt Robertson Davies in seinem 1991 erschienenen Roman *Murther and Walking Spirits* auf den Punkt. Davies ist einer der Autoren, die aus Ontario stammen und die früh begannen, nach einer kanadischen Identität zu suchen. Seine Texte greifen immer wieder die regionale Vergangenheit Ontarios auf, auch wenn Davies nicht ausschließlich von der Region als solcher spricht, sondern immer wieder von der kanadischen Nation als Einheit. Seine Texte handeln jedoch fast ausschließlich in Ontario, und ihre Handlung ist nicht denkbar ohne einen gesellschaftlichen und historischen Kontext, der die Protagonisten an ihrem Wohnort situiert. *Murther and Walking Spirits* ist der vorletzte Roman Davies. Zusammen mit *The Cunning Man*, dem letzten Roman des Autors und einem weiteren Buch, das bereits in Planung war, sollte es eine erneute Trilogie ergeben, die sich mit der Region um Toronto befasst, die jedoch vor dem Tod des Autors nicht mehr fertiggestellt wurde. Die Bedeutung von Ahnen für die Identität der Nachkommen nimmt bei Davies mystische Ausmaße an. Wie der Titel *Murther and Walking Spirits* bereits andeutet, handelt der Roman von Tod und von Lebenszusammenhängen, die auch nach dem individuellen Tod nicht abgeschlossen sind. Connor Gilmartin, der Protagonist des Romans, wird bereits zu Anfang ermordet. Sein nicht zur Ruhe gekommener Geist ist der Fokus des Romans. Es ist aber nicht etwa die ungesühnte Straftat, die Gilmartins Geisterdasein auslöst, wie etwa in Shakespeares *Hamlet*. Vielmehr verdeutlicht die Wanderschaft des Geistes die Orientierungslosigkeit Gilmartins zu Lebzeiten. Gilmartin interessierte sich nie für seine Ahnen und versuchte

nie, seine Beziehung zu seinem Lebensraum zu hinterfragen. Sein entkörperlichter Geist muss diese unterlassene Beschäftigung mit der Ahnengeschichte nun aufarbeiten, bevor er zur Ruhe finden kann.

Weil Gilmartin sich vor seinem Tod weder als Teil des regionalen, nationalen, noch des familiären Kontinuums gesehen hatte, muss er danach die unheimliche Transformation zum entwurzelten Geist erleiden. Diese Metamorphose trennt ihn ab von der übrigen Gesellschaft und von seinem eigenen Körper. Er ist also nun tatsächlich ganz enträumlicht, ohne jeden Körper, der ihn mit seiner Umwelt verbinden könnte. Auch seine Identität ist in Frage gestellt: „And I, the murdered man? My name is – was – still is, I suppose, Connor Gilmartin.“²¹⁹ Die Verwirrung, die hier deutlich wird, hängt mit dem eigenen Namen und mit dem Tempus zusammen, in dem er spricht. Fehlende Identität heißt hier, das eigene Leben nicht als vollständig abschließen zu können. Erst durch die Aufarbeitung der Ahnengeschichte kann dieses Leben ein Ende haben, so wie es einen Anfang hatte.

Auf einem Filmfestival, zieht nun sein eigenes Ahnenleben als Film an Gilmartin vorbei. Durch diesen literarischen Kunstgriff Davies' kann der Protagonist erstmals eine Kontinuität seiner Familiengeschichte feststellen und sich in deren Nachfolge situieren.

The Gages and the red-haired Gilmartins, whom I had known only as names and whom I had dismissed as long dead, seem to have life; and indeed seem to have done much that I may be proud of – I, who had never thought about ancestors, or expected to be proud of ancestors, while I was living. (MWS, 159)

Indem der Film die Geschichte der Ahnen erzählt, erweckt er diese wieder zum Leben. In einer chiastischen Verschränkung werden die Toten zum Leben erweckt, als der Lebende tot ist. Dieses Stilmittel macht auf die Verdrehung der Verhältnisse aufmerksam. Es werden Erinnerungen in Gilmartin wachgerufen, obwohl er sich zuvor nicht einmal darüber bewusst war, dass er seine Ahnen vergessen hatte. Der Film rückt nun die Vergangenheit in die Gegenwart hinein. Er verleiht vergangenen Existenzen neue Dynamik, indem er deren Bedeutung für die gegenwärtige Generation, zu der Gilmartin gehört, aufzeigt. Darüber hinaus jedoch erkennt Gilmartin eine weitere Verbindung zu seinen Ahnen: er ist stolz auf sie. Während Gilmartin das Vergangene aufgrund seiner zeitlichen Entrücktheit abgetan und sich so von seiner eigenen Familientradition isoliert hatte, macht er nun die Erfahrung, dass die Vergangenheit für die Definition seines Selbst

²¹⁹ Robertson Davies, *Murder and Walking Spirits* (New York, 1991), 11, im weiteren zitiert gemäß Siglenverzeichnis.

integral ist. Er empfindet Stolz auf die Vorfahren und stellt die unterbrochene Verbindung auf diese Weise wieder her. Dies ist der Beginn einer Identifikation mit seinen Ahnen und deren Geschichten. Und es ist schließlich das Bewusstsein, dass es eine einzige Familientradition ist, der er angehört.

Die Wanderschaft des Geistes ist so in erster Linie die Konfrontation mit der Ahnengeschichte. Sie stellt allerdings keine raumenthobene Zeitreise dar. Zentral für Gilmartin ist die Geschichte seiner loyalistischen Vorfahren, die in der Folge der amerikanischen Unabhängigkeit aus New York auswanderten. Sie überschreiten die Grenze, die zur Staatsgrenze zwischen den USA und Kanada werden soll. Indem Gilmartin seine Ahnengeschichte verfolgt, macht er diese Grenzüberschreitung mit. Dadurch wird er sich erstmals der Genese nicht nur einer Staatsgrenze, sondern auch einer kanadischen Identität bewusst.

Für die Formulierung einer kanadischen Identität in der Literatur Ontarios nimmt die Grenze zwischen Kanada und den Vereinigten Staaten einen besonderen Stellenwert ein. Kanadische Kritiker und Literaten wie Russell Brown und Clark Blaise betrachteten die Grenze als zentrales identitätsstiftendes Moment für Kanadier.²²⁰ Kanadisches Selbstbewusstsein, wie es von Autoren in Ontario propagiert wird, beruht weitgehend auf der Unterscheidung von den Vereinigten Staaten: „On a continent so dominated by the American presence, the precise nature of the difference between Canada and the United States often seems less important than difference itself“.²²¹ Die literarische Beschäftigung mit der Grenze verfolgt Brown zurück bis in das 19. Jahrhundert. Der postmoderne Diskurs um Grenzräume und Grenzerfahrungen hat die Aufmerksamkeit auf die kanadisch-amerikanische Grenze wieder in den Vordergrund wissenschaftlicher Untersuchungen gerückt. Vor allem die Projekte in Toronto und Maine²²² befassen sich mit neuen Dimensionen der Grenze. So festigt die Debatte um Dekonstruktion und Dif-

²²⁰ Siehe z.B. Brown, „The Written Line“ und Clark Blaise, „The Border as Fiction“, passim.

²²¹ Brown, „The Written Line“, 2.

²²² Die Grenze zwischen den USA und Kanada, die immer schon Schriftsteller auf beiden Seiten inspiriert hat, ist seit Ende der 80er Jahre zu einem Forschungsschwerpunkt geworden. So begann die University of Maine eine Serie mit dem Titel „Borderlands Monograph Series“, deren erster Band 1989 erschien (Lauren McKinsey und Victor Konrad (Hgg.), *Borderlands Reflections: The United States and Canada* [Orono, 1989]). In Kanada wurde das „Borderlands Project“ gegründet, mit dem Ziel, eine Serie von Monographien über kanadisch-amerikanische Beziehungen herauszugeben. Eine Sammlung von Aufsätzen erschien in diesem Rahmen 1991 unter dem Titel *Borderlands: Essays in Canadian-American Relations. Selected by Borderlands Project*, hg. v. Robert Lecker (Toronto, 1991). Vgl. außerdem: Victor Konrad, „The Borderlands of the United States and Canada in the Context of North American Development“, *International Journal of Canadian Studies*, 4 (1991), 77-95 und die allgemeinere Studie: Dennis Rumsley und Julian V. Minghi, *Geography of Borderlandscapes* (New York, 1991).

ferenz einen nationalen Topos, der schon seit dem letzten Jahrhundert in Kanada besteht.

Der theoretische Ansatz Michel Foucaults zu Grenze und Übertretung verdeutlicht, weshalb gerade der Akt des Überschreitens der amerikanisch-kanadischen Grenze ihre Existenz verleiht:

Grenze und Übertretung verdanken einander die Dichte ihres Seins: Inexistenz einer Grenze, die absolut nicht überschritten werden kann; umgekehrt Sinnlosigkeit einer Übertretung, die nur eine illusorische, schattenhafte Grenze überschritte. Aber hat die Grenze eigentlich eine Existenz jenseits der Gebärde, die sie so siegreich überschreitet und leugnet? Was wäre sie denn danach und was könnte sie vorher gewesen sein?²²³

Dieser anthropologische Gedankengang, der sich auf die abendländische Logik und Philosophie bezieht, bringt Wesen und Entstehung der Grenze zwischen den Vereinigten Staaten und Kanada auf den Punkt. Die Grenze zwischen beiden Nationen wurde den Bewohnern der neuen Kolonien erstmals bewusst, als die ersten Loyalisten nach Norden in die britischen Kolonien flohen und die Grenze erstmals überschritten. Andererseits wäre eine Überschreitung nicht möglich gewesen, wenn es keine Abgrenzung zwischen den Kolonien der britischen Krone und den neuen amerikanischen Staaten gegeben hätte.

Dies ist eine wesentliche Ursache für die Bedeutung der Grenze für das kanadische Selbstbild als Grenzland. So schreibt Robert Kroetsch: „Canada is a peculiar kind of border land -- and a border land is often the place where things are really happening“.²²⁴ Russell Brown sieht die Grenze als „quintessential to Canada’s identity and to its relationship to the US“.²²⁵ Diese Grenzexistenz ist nicht nur auf geographische, sondern auch auf historische und psychologische Weise zu deuten. Ein Großteil der kanadischen Bevölkerung ist auf dem schmalen Bereich an der Grenze zu den Vereinigten Staaten angesiedelt, während nördlich die Wildnis beginnt. Diese Tatsache erklärt jedoch nicht hinreichend die Dynamik, die das Bild des Grenzlandes für viele Literaten immer noch besitzt. Vielmehr ist der historische Zusammenhang zwischen Grenzüberschreitung und der Entstehung Kanadas eng mit der psychologischen Selbstwahrnehmung und Herausbildung einer kanadischen Identität verbunden.

²²³ Foucault, Michel, *Schriften zur Literatur*, übers. v. Karin von Hofeg (München, 1974), 73.

²²⁴ Russell Brown, „An Interview with Robert Kroetsch“, *University of Windsor Review*, 7 (1972), 14.

²²⁵ Brown, 154.

In Gilmartins persönlichem Film wird seine Ahnin Anna Vermuelen Gage in ihrem loyalistischen Umfeld in den USA zur Zeit der Unabhängigkeit gezeigt. Die loyalistische Gemeinde in New York fühlt sich nach der Unabhängigkeitserklärung nicht mehr zu Hause in Amerika. Ihr anglikanischer Pfarrer bringt ihre Ängste auf den Punkt, denn er sieht den neuen Staat als ein Land, in dem er sich nicht mehr zurecht finden kann: „*How shall we sing the Lord's song, in a strange land? For is not this land now strange to us? [...] The songs we know of loyalty and gratitude toward our Motherland may no longer be heard here*“ (MWS, 65). Die Vorfahren des Protagonisten beschließen, sich einen neuen Ort zu suchen, an dem sie wieder zu Hause sein können. Anna bricht mit ihren zwei Töchtern und dem Sohn am Ostersonntag in einem Kanu in die Kolonien unter britischem Regiment auf. Bereits der gewählte Zeitpunkt verweist auf einen Neubeginn. Annas Grenzüberschreitung markiert die Bildung eines Gebietes nördlich der Vereinigten Staaten, das sich von der neuen Regierung abgrenzt. Anna erreicht über die Flüsse Hudson und Mohawk den Oneidasee, von dem aus sie über den Oswegofluss in den Ontariosee paddelt und schließlich in Stoney Creek, einer Siedlung südlich von Toronto, ankommt. Der Geist Connor Gilmartins vollzieht diese Reise seiner Vorfahren mit, er nimmt die Grenze räumlich wahr. Dadurch wird die Grenzüberschreitung Annas zum Ursprung einer kanadischen Identität des Protagonisten. Am Ende dieser Episode in der Familiengeschichte Gilmartins heißt es daher: „*Not the end. A beginning*“ (MWS, 89). Connor Gilmartin sieht dies als wesentlichen Bezug seiner Person zu seiner Heimat: „*that Anna was my great-great-great-great-grandmother. Here she was, risen from the waters into the land which was to be mine*“ (MWS, 89). Diese metaphorische Auferstehung aus dem Wasser, die an Ostern ihren Anfang genommen hat, ist daher der Anfang Kanadas und der Beginn einer Verortung des entwurzelten Gilmartin. Die Überschreitung Annas bedingt also für Gilmartin die Grenze zwischen den Vereinigten Staaten und Kanada und ist symbolisch für die Entwicklung seiner Heimat, die sich aus der Abgrenzung Kanadas von dem neuen unabhängigen Staat bildet.

Die Vorfahren Gilmartins führen eine siegreiche Gebärde des Überschreitens aus, von der Foucault sagt, sie gebe der Grenze ihre Existenz. Dadurch, dass die Grenze zwischen den Vereinigten Staaten und Kanada nicht illusorisch und schattenhaft ist, sondern politisch und historisch, ist die Überschreitung Annas eine sinnvolle. Kanada entsteht also bei Davies mit Anna und ihrer gefahrvollen Kanufahrt auf die andere Seite der Grenze. Kanada ist hier ein Grenzland, weil es mit der Grenze zu den Vereinigten Staa-

ten entsteht, sich im Vergleich zu dem südlichen Nachbarn und dessen neuer Regierung definiert und die Abgrenzung immer wieder psychisch und physisch konsolidiert.

Die geschilderte Geschichte Kanadas ist in diesem Falle jedoch in erster Linie die Geschichte Ontarios. Während der Erzähler wiederholt das Wort „Kanada“ oder „kanadisch“ gebraucht, erwähnt er ausschließlich Orte in dieser Region. Auch die Grenzüberschreitung verweist auf die unmittelbare Geschichte Ontarios, da diese Region erst durch die Flucht königstreuer Familien aus den Vereinigten Staaten weitgehend besiedelt wurde. Davies schreibt so durch die Modellierung von Grenzen und deren Überschreitung eine Regionalgeschichte, die wiederum als Essenz einer Nationalgeschichte dargestellt wird. Gilmartin schafft sich durch die Vertiefung in die eigene regionale Vergangenheit erstmals eine kanadische Identität.

Diese neue kanadische Identität nimmt Gilmartin bewusst wahr: „My festival has taken me [...] far enough to tell me more about the American strand and the Old Country strand which, in me, were woven into what is now indisputably a Canadian weftage“ (MWS, 321). Dieses Geständnis dokumentiert die erfolgte Identifikation Gilmartins, der sich nun in Kanada verortet und so zu einer nationalen Identität findet. Diese Identität verdankt er der Bewusstwerdung eines zeitlichen Kontinuums, die ihm zuvor fehlte. Gilmartin lernt, dass eine kanadische Identität für die Konstitution einer individuellen unausweichlich ist: „But Canada isn't like a woman; it's like a family – various, often unsympathetic, sometimes detestable, frequently dumb as hell – but inescapable because you are part of it and can't ever, really, get away“ (MWS, 302f). Kanada wird für Gilmartin zur Familie, weil er sich als Teil Kanadas erkennt, ebenso wie er sich nun als Teil seiner Ahnengeschichte sieht.

In dem Roman garantiert die zeitliche Verortung Gilmartins in der Vergangenheit schließlich sogar eine Existenz in der Zukunft. Als er ein Gespräch seiner Witwe mit hört, erfährt er, dass er einen Nachkommen haben wird. Dadurch wird deutlich, wie wichtig eine bewusste Aufrechterhaltung von Identität im soziologischen Sinne für deren weiteres Bestehen ist.²²⁶ Das Bewusstsein einer „Canadian weftage“ in *Murther and Walking Spirits* ist gefährdet. Erst nachdem Gilmartin am Ende des Romans erkennt, dass er eine kanadische Identität besitzt, die mit seiner Familiengeschichte verwoben ist, wird ein Fortbestand seines familiären Kontinuums in der Zukunft gewährleistet. Er

²²⁶ Vgl. hierzu auch: *Civil Rights Issues of Euro-Ethnic Americans in the United States: Opportunities and Challenges. A Consultation Sponsored by the United States Commission on Civil Rights, Chicago, Illinois, December 3, 1979* (Washington, 1980), S. 284, 569, zitiert nach: Gleason, 921.

nimmt sich schließlich als Teil eines kanadischen Gewebes wahr und sieht „continuance of life as I never did while I was a part of it“ (MWS, 331).

Wie auch bei Margaret Atwood und Jane Urquhart wird der Verlust einer kulturellen und regionalen Identität als schmerzlich wahrgenommen. Wieder löst dieser Identitätsverlust die Suche nach der Vergangenheit aus und das Bedürfnis, die eigenen Gedächtnislücken zu schließen. Bei Atwood und Urquhart ist eine Zurückeroberung des Vergessenen jedoch nicht oder nur teilweise möglich. Die Vergangenheit kann in diesen beiden Werken, im Gegensatz zur Geschichte Davies', nicht völlig rekonstruiert werden. Bei beiden Autorinnen ist ein aktives Traditionskontinuum abgebrochen. Damit wird die heutige Problematik von Vergessen in einer Epoche problematisiert, die durch immer schnellere Verfallszeiten des Gedächtnisses und der Erinnerungsmechanismen geprägt ist. Davies kann eine komplette Wiederherstellung der Vergangenheit erzielen, weil er, ganz im Stil der Romane im 19. Jahrhundert die Auflösung der ungeklärten Fragen anstrebt. Die Einarbeitung der mystisch religiösen Elemente erlauben es ihm, eine Existenz nach dem Tode zu konstruieren, in der die fehlenden Teile aufgearbeitet werden. Atwood und Urquhart jedoch setzen sich mit dem Ist-Zustand im Hier und Jetzt auseinander. Deshalb kann es eine so harmonische Re-Konstitution der abgebrochenen Ahnenkette für sie nicht geben. Kanadas Autoren heute nehmen den Verlust kultureller Erinnerung wahr und machen ihn zu ihrem Thema. Je mehr sie im ausgehenden 20. Jahrhundert die Vergangenheit für ihre Identitätsbildung benötigen, umso deutlicher thematisieren sie, was ihnen fehlt.

5. Grenzüberschreitungen und Nicht-Orte: Der Verlust des Zuhause

Wenn Menschen sich ein Zuhause schaffen, situieren sie sich an diesem Ort. Gleich ob er nun individuell geprägt ist, familiär oder regional, er muss gegen andere Orte abgegrenzt werden. Räumliche Abgrenzung prägt individuelle und kollektive Identitäten in erheblichem Maße. Die Grenze zwischen dem Hier und dem Dort markiert gleichzeitig den Unterschied zwischen dem Ich und dem Anderen, zwischen Identität und Alterität. Und sie bedeutet die Opposition von Zuhause und Fremde. Abgrenzungen sind integraler Bestandteil auch des regionalen Selbstbildes, weil dieses sich nicht nur über positive Identifikationen konstituiert, sondern auch über die Definition dessen, was die betreffende Region nicht ausmacht.²²⁷ Der Wert der Region oder auch des Zuhause, erschließt sich nicht von selbst und ist heute komplexer denn je, angesichts der Migrationen, des Multikulturalismus und dem überwältigenden Wachstum des Tourismus. In regionaler Literatur ist die Sicht des Erzählers heute oft dezentriert, weil sie über das regionale Zentrum hinausreicht und die Handlung auf die Grenzbereiche überträgt. Diese Grenzbereiche können auch Lücken zwischen verschiedenen Kulturen sein oder kulturelle Hybriditäten, die an einem geographischen Ort lokalisierbar sind und die Homi K. Bhabha in dem Begriff *interstitial spaces* zusammenfasst.²²⁸ Abgrenzung kann aber auch sehr wertend sein und bedeuten, dass ein anderer Ort entworfen wird, der als minderwertig gilt.

Dies gilt vor allem für den Diskurs des Kolonisierens, der in der frühen Neuzeit aufkam. Laut Stephen Greenblatt²²⁹ ist dieser kolonisierende Diskurs Ausdruck einer neuen Art der Identitätsstiftung, die im sechzehnten Jahrhundert aufkam, und bis heute Auswirkungen auf menschliche Identitätsbildung hat. In diesem Sinne bedeutet eine eigene Identität zu bilden, ein bedrohliches, fremdes *Anderes* zu formulieren, das erkannt werden muss, um zerstört zu werden. Die eigene Identität wird einer Autorität unterstellt, der das Andere diametral gegenübergestellt ist. Oft wird dieses Andere als Inversion der Ordnung wahrgenommen, die die eigene Autorität aufgestellt hat. Dieses Andere ist deshalb so gefährlich, weil es oft so anziehend scheint. Daher wird die Fremde oft durch

²²⁷ Vgl. z.B. Crawford, 11 und Ayers, 8f.

²²⁸ Bhabha, 2ff.

²²⁹ Greenblatt, 9, 174f.

die Formulierung der eigenen Wünsche und Ängste charakterisiert.²³⁰ Dieser Prozess der Abgrenzung wird in dem postkolonialistischen Diskurs *othering* genannt. Der Kolonisierer bewegt sich fort in einem Akt des „displacement“ und begibt sich in den Bereich des Anderen, den er jedoch zerstören muss, um die eigene Identität und Autorität zu assertieren.²³¹ Der Kulturgeograph Mike Crang erläutert wie sehr das Konzept von Zuhause seit der Kolonisierung durch die westliche Welt mit einem solchen Mächteverhältnis zusammenhängt: „Understandings of what it was to be ‚foreign‘, of the non-Western world, keyed into ideas of what ‚home‘ and ‚homeland‘ meant. In part it could be read as the reverse of the colonies, the symbol of reason, justice and order.”²³²

Dies gilt nicht nur für die Beziehung zwischen der ersten und dritten Welt, sondern auch für Gemeinden, Regionen und Nationen der sogenannten westlichen Welt, die sich untereinander abgrenzen. Der amerikanische Historiker Edward L. Ayers hält das Bedürfnis, Grenzen zu ziehen, für ein wesentliches Merkmal regionaler Identitäten. Regionen laut Ayers haben in all ihrer Unterschiedlichkeit nur in Konkurrenz zueinander Sinn. Bezogen auf die historische Entwicklung der amerikanischen Regionen schreibt Ayers in seinem Essayband *All Over the Map: Rethinking American Regions*: „The development of regional consciousness was predicated on awareness of *other* regions in a competitive political context.“²³³ Ayers führt aus, dass Regionen ihre Bedeutung aus der „consciousness of difference“ erhielten und bestimmt seien von einem „process of reciprocal definition.“²³⁴ Auch heute bedeutet Abgrenzung in vieler Hinsicht die Formulierung von Unterschieden. Wenn Regionen sich gegenseitig definieren, geht es immer auch um ein Mächteverhältnis. Der Diskurs um die grenzenlose Welt der globalisierten Ära verschleiert daher die versteckten Mächtebeziehungen zwischen verschiedenen räumlich verorteten Identitäten.²³⁵

Grenze bedeutet ein Feld konfligierender Mächte. Im folgenden sollen einige solcher Abgrenzungsmechanismen untersucht werden, die Mächteverhältnisse heute deutlich machen. Diese Mächteverhältnisse wiederum beeinflussen die Qualität des materiellen, individuellen und kulturellen Zuhause. Dabei kann das Zuhause gefährdet sein durch das Machtgefälle oder kann seine Werthaltungen imperialistisch auf andere Regionen

²³⁰ Mike Crang, 79.

²³¹ Greenblatt, 230.

²³² Mike Crang, 72.

²³³ Ayers, 8.

²³⁴ Ayers, 8f.

²³⁵ Nelles, 139-50.

übertragen. Auch die Weigerung, eine Grenze anzuerkennen, ist Ausdruck des Machtgefälles und kann imperialistische Bedeutung haben.

5.1 In einem fernen Land: Die Wahrnehmung der Nachbarregion

Die Grenze zwischen Kanada und den USA ist eine Grenze, an der sich Wünsche und Ängste im Bezug auf die Formierung eines regionalen und nationalen Zuhause manifestieren. John Irving nimmt diese Grenze von Neuengland aus wahr, und Margaret Atwood und Jane Urquhart definieren sie von Südontario aus. Hier zeigen sich die unterschiedliche Wahrnehmung des Anderen und die Machtverhältnisse zwischen beiden Seiten besonders deutlich.

5.1.1 Kanada, das Land der lauwarmen Luft in John Irvings *A Prayer for Owen Meany*

In seinem Roman *A Prayer For Owen Meany* beschäftigt sich John Irving mit der Grenze zwischen den USA und Kanada. Der Autor kennt beide Seiten jenseits der Grenze aus eigenen Erfahrungen, da er sowohl in Neuengland als auch in Ontario gelebt hat. In dem Roman stellt er die Grenze aus amerikanischer Perspektive dar. Dabei zeigt sich, dass die Grenze in ihrer unterscheidenden Bedeutung von dieser Seite aus wenig oder überhaupt nicht wahrgenommen wird. Zumindest oberflächlich scheint sie für einige Amerikaner unbedeutend. Eine zentrale Szene in dem Roman verdeutlicht diese Sichtweise. Die beiden Protagonisten John Wheelwright und Owen Meany spielen mit dem Gedanken, aus den USA nach Kanada auszuwandern, um dem Vietnamkrieg zu entkommen. Dabei fahren sie auf die Grenze und lassen die Atmosphäre dieses Grenzlandes auf sich wirken:

The border outpost -- the customs house -- was a cabin; the gate across the road was as flimsy and innocent-looking as the gate guarding a railroad crossing -- in fact, it was raised. The Canadian customs officers at the border didn't pay any attention to us -- although we parked the pickup truck about a hundred yards from the border, facing back toward the United States; then we lowered the tailgate of the truck and sat on it for a while, facing Canada. [...] No traffic passed us in either direction, and the dark fir trees that towered on either side of the border indicated no special respect for national boundaries. (POM, 434f)

Diese Beschreibung der Grenzregion, die unspektakulär und ungefährlich scheint, kollidiert mit dem Hintergrundwissen des Lesers, der weiß, dass die amerikanische Seite in diesem Fall Bedrohung durch den Militärdienst bedeutet, während die kanadische Seite

mit der Hoffnung auf Zuflucht assoziiert wird.²³⁶ Die Bedeutung der Grenze resultiert hier aus einer Inkongruenz räumlicher und kultureller Merkmale. Während sie die Frage repräsentiert, ob Kriegsdienst zu leisten ist oder nicht, und so einen entscheidenden Unterschied markiert, ist die Differenz äußerlich nicht so deutlich zu erkennen. Der Grenzbaum gleicht einer geöffneten Bahnschranke, und die Fichten verbinden beide Seiten durch eine kontinuierliche Linie in der Landschaft, anstatt sie optisch zu trennen. Aus einer solchen Ambivalenz entsteht die spezifische Atmosphäre von Grenzregionen, die, laut Bhabha, „a sense of disorientation, a disturbance of direction“ hervorruft.²³⁷ Gleichzeitig wird an diesem Zitat ein wesentlicher Zug des amerikanischen Diskurses über diese Grenze deutlich. Auch wenn die Grenze politische Unterschiede markiert, nehmen die Amerikaner John und Owen die Grenze hier nicht als deutliche Barriere wahr. Dass die Kanadier nördlich der Grenze unterschiedlich sein könnten, scheint ihnen wenig plausibel. Demnach wirkt ihre Beobachtung der Grenzstation zwischen den USA und Kanada eher wie die Markierung einer Kontinuität als die einer Unterscheidung. Obwohl Kanada für sie Zuflucht bedeutet, verwundert es die beiden, wie wenig deutlich die Unterscheidung beider Seiten ist. Zu diesem Zeitpunkt wird die Grenze nicht überschritten, sie wird lediglich in ihrer scheinbaren Unbedeutsamkeit beobachtet.

Später jedoch überschreitet John Wheelwright die Grenze tatsächlich. Er zieht nach dem Tod Owens nach Kanada. Diese Grenzüberschreitung wird signifikanterweise in dem Roman ausgelassen. John schreibt seine Erinnerungen in Kanada auf, die Reise dorthin scheint jedoch ohne große Bedeutung für ihn zu sein. Auch dort ist er eher verwundert über das starke Bedürfnis der Kanadier, sich von den amerikanischen Nachbarn zu unterscheiden. Auch er nimmt Unterschiede wahr, aber der Vergleich beider Nationen zeigt ihm immer wieder, wie ähnlich beide doch sind. Der Aufenthalt Johns in Kanada unterscheidet sich ganz wesentlich von der Grenzüberschreitung Annas in Davies' Roman. Während sie eine Grenze wahrnimmt und ihre durch ihre Überschreitung besondere Bedeutung verleiht, blendet John in Irvings Roman sie aus.

Wie wenig John Wheelwright die Eigenständigkeit Kanadas anerkennt, zeigt sich an dem folgenden Zitat. John echauffiert sich darin über einen Zeitungsartikel, in dem aus kanadischer Sicht die amerikanischen Aussiedler beschrieben werden. Die Kanadier kritisieren, dass die in ihrem Land lebenden Amerikaner (vertreten durch AMEX), Integration nicht als oberstes Ziel ansehen:

²³⁶ Vgl. dazu Brown, „The Written Line“, 1-27.

²³⁷ Bhabha, 1.

At the time, I thought that bullshit was so right-on-target that I cut it out of the newspaper and taped it to my refrigerator door – December 17, 1970. It was in response to the AMEX published statement of the “first five priorities” for American expatriates (the fifth being “to try to fit into Canadian life”). To quote *The Toronto Daily Star*: “Unless the young Americans for whom AMEX speaks revise their priorities and put Number Five first, they risk arousing a growing hostility and suspicion among Canadians.” [...] But I know what Owen Meany would have said about that: “THAT SOUNDS LIKE SOMETHING AN AMERICAN WOULD SAY!” (POM, 457)

Das Bedürfnis der nationalen Abgrenzung scheint in Johns Sicht den Amerikanern vorbehalten. Dass Kanadier einen eigenen Nationalstolz entwickeln, der von den Amerikanern Anpassung fordert, nimmt er mit Befremden wahr. Es scheint für sie natürlich, dass in Amerika Integration verlangt wird. Den Kanadiern wird eine solche Eigenständigkeit jedoch nicht zugestanden. John, und dessen imaginiertes *alter ego*, der inzwischen verstorbene Owen, sprechen den Kanadiern durch diese Formulierung eines Nationalgefühls etwas eigenes ab: ihre kanadische Eigenständigkeit. Sie postulieren, die Haltung sei nicht kanadisch, sondern amerikanisch: ein weiteres Indiz für die Ununterscheidbarkeit beider Nationen aus Sicht der Amerikaner. Durch diese Negation eines Unterschieds annektiert John Kanada an die USA und kritisiert ihren Willen zur Eigenständigkeit. Ihren Nationalstolz sieht er als eine kuriose Variante des amerikanischen Nationalstolzes an.

Kanada wird also nicht als das Andere wahrgenommen. Es scheint keine Wünsche zu verkörpern und bedeutet daher auch keine Gefahr für das amerikanische Selbstverständnis. Der Protagonist befindet sich zwar in Kanada und nennt sich Kanadier, er bleibt aber ausschließlich interessiert an Amerika. Seine Obsession mit dem Land südlich der Nationalgrenze versucht er mit der scheinheiligen Frage zu vertuschen: “I live in Canada, I have a Canadian passport -- why should I waste my time caring what the Americans are doing, especially when they don’t know it themselves?” (POM, 440). Gleichzeitig erwartet er aber von den Kanadiern, dass sie ihn dennoch als einen von ihnen akzeptieren. Da er den Unterschied beider Nationen als so gering einstuft, rechnet er damit, dass es ihm leicht fällt, die Identitäten zu wechseln. Umso verwunderter ist er, als er feststellt, dass die Kanadier in ihm den *Anderen* sehen, den Amerikaner.

Er beginnt nun, Kanada als Abwesenheit zu definieren. Für ihn ist die Region nördlich der Grenze plötzlich ein Gebiet, das wesentliche Züge seiner Heimat nicht aufweist. Als Gegenpol und *Anderes* nimmt er es dennoch nicht wahr. Er kommt zu dem Schluss, dass die Naturbegeisterung der Kanadier Ausdruck ihres fehlenden politischen Engagements ist.

gements ist. Als die kanadischen Freunde ihn auf seine zwanghafte Beschäftigung mit der amerikanischen Politik aufmerksam machen, echauffiert er sich und sagt in bitterem Sarkasmus:

“Katherine’s right. I’m going to try to give up the news. [...] The United States simply isn’t making sense.

I agree with Katherine. Time to fish; time to observe the flatness of that small, aquatic mammal’s tail – is it an otter or is it a muskrat? Time to find out. And out there, where the water of the bay turns blue-green and then to the color of a bruise, is that a loon or a coot I see diving there? Time to see; time to forget about the rest. And it’s “high time” – as Canon Mackie is always saying – for me to try to be a Canadian! (POM, 453)

Besonders die atemlose Wiederholung des „time to ...“ verrät die hohe Emotionalität des Gesagten. Zugleich folgen die Sequenzen, die mit dieser Wiederholung eingeleitet werden, einem inhaltlichen Antiklimax. Während Fischen noch identifikatorischen Wert hat, besonders in der kulturellen Tradition Amerikas, ist die Unterscheidung der Säugtiere und dann der Vögel eine scheinbar unwichtige Detailfrage. Am Ende des Antiklimaxes schließlich steht die Frage der kanadischen Identität. Gleichzeitig arbeitet Irving in diesem Zitat mit gängigen Klischees über Kanada. Kanada ist friedlicher als die Vereinigten Staaten, und es ist südlich der Grenze vor allem durch seine weite Natur bekannt, die sich zum Fischen eignet. Die Kanadier werden hier zum apolitischen und harmlosen Völkchen stilisiert. Die Fauna, die Kanada zeichnet, wird als uninteressant abgeurteilt. Der Loon, ein wichtiges Symbol Kanadas, da es auf der Rückseite der kanadischen Dollarmünze, genannt „loonie“ abgebildet ist, wird als irgend ein Vogel abgetan. Dadurch macht John sein Desinteresse an Kanada deutlich.

Die Schwierigkeit, als Kanadier akzeptiert zu werden, wird nun gegenübergestellt mit der Bedeutungslosigkeit dessen, was Kanadier sein ausmacht. John findet die scheinbar typisch kanadischen Werte lächerlich, er nimmt sie nicht als eigenständige kulturelle Werte wahr, sondern als Abwesenheit von Bedeutung. Daher ist für ihn auch die Frage nach einer kanadischen Identität ohne Bedeutung. Auf diese Weise untergräbt John einmal mehr das Bedürfnis der Kanadier, als eigene Nation ernst genommen zu werden. Dass John also die Nationalgrenze und ihre Unterscheidung nicht wahrhaben möchte, drückt aus, dass er Kanada als Teil der USA ansieht. Diese Haltung ist expansiv imperialistisch: das Andere wird weder gefürchtet noch gewünscht, es wird negiert und annektiert.

Kanada ist hier also kein Gegenraum zu den USA, sondern ein Ort, der den USA zu ähnlich ist, um fremd, gefährlich, verheißungsvoll zu sein. Signifikanterweise flieht John nicht nach Kanada vor dem Vietnamkrieg. Kanada kann also nicht einmal als Zufluchtsort semantisiert werden, wie Russell Brown es postuliert.²³⁸ John ist wegen der Amputation seines Fingers längst ausgemustert worden und müsste nicht nach Kanada fliehen, um dem Vietnamkrieg zu entkommen. Kanada ist also weder Gegenraum, noch das *Andere* für den Amerikaner John. Es ist ein unbedeutender Anhang der USA.

Genau diese amerikanische Haltung ist es, gegen die sich der kanadische Diskurs wendet. Bei Margaret Atwood und Jane Urquhart werden die USA als Bedrohung wahrgenommen. Sie sind gerade deshalb so gefährlich, weil sie ihre kanadischen Nachbarn nicht als eigenständige Nation wahrnehmen und drohen, diese mit amerikanischer Kultur zu überschwemmen. Diese Autoren erzählen von dem Insistieren ihrer kanadischen Protagonisten auf Einzigartigkeit und die Behauptung von Partikularinteressen, wodurch sie besser in Konkurrenz zu ihren Nachbarn treten können.²³⁹

5.1.2 Amerika als Raubtier und als Dystopie bei Margaret Atwood und Jane Urquhart

Margaret Atwood beschäftigt sich in ihrem ersten Roman *Surfacing* mit der Möglichkeit einer kanadischen Identität und genauer mit dem Ort, an dem sich eine solche kulturelle Identität fest macht.²⁴⁰ Deshalb setzt sie sich in diesem Roman besonders deutlich mit der Abgrenzung dieses Ortes zu den Nachbarn hin auseinander. Abgrenzung bedeutet dabei, dass Kanada durch den Nachbarn eine Bedrohung erfährt. Die Bedrohung wird in dem Roman Atwoods mit verschiedenen Bildern ausgedrückt. Als die Kanadier beim Fischen auf ihren heimischen Seen Amerikaner treffen, beschreibt die Erzählerin die Amerikaner beispielsweise als Raubtiere: „'Getting any?' one of the Americans yells, teeth bared, friendly as a shark“ (S, 70). Das Bild des Hais evoziert Brutalität und Gefahr. Gleichzeitig enthüllt es die immer wieder angedeutete Angst auf der kanadischen Seite, die Amerikaner könnten ihnen die Fischbestände rauben. Später konkretisiert die Erzählerin ihre Angst: „They're the kind who catch more than they can eat and they'd do it with dynamite if they could get away with it“ (S, 71). Die Kanadierin hat also

²³⁸ Brown, „The Written Line“, passim.

²³⁹ Ayers, 8f. Vergleiche hierzu auch Susanne Ostwald, „Globalisierung aus anderer Sicht“, *Neue Zürcher Zeitung*, 27.02.2001, 3.

²⁴⁰ Vgl. hierzu Mackenzie, 32.

Angst, die Amerikaner könnten sich etwas nehmen, was ihnen nicht zusteht. Sie nimmt die Amerikaner als übermächtig wahr.

Immer stärker prägt sich die Furcht vor der imperialen Macht der Amerikaner heraus. Das nächste Bild, mit dem die Amerikaner belegt werden, ist das von Ameisen: „I warned them not to say anything about the fish: if they do, this part of the lake will be swarming with Americans, they have an uncanny way of passing the word, like ants about sugar, or lobsters“ (S, 76). An der Metapher der Ameisen wird die Angst vor der Überzahl der Amerikaner deutlich. Nicht allein ihre Menge ist jedoch furchteinflößend, sondern eine unheimliche Fähigkeit, zu kommunizieren. Die Angst mischt sich auch in dieser Passage mit Abscheu: die Amerikaner sind Insekten, gierig und lästig. Wenn die Natur in Kanada aus dem Gleichgewicht gerät, müssen folglich die Amerikaner dafür verantwortlich sein. Als die Erzählerin einen getöteten Reiher sieht, ist sie sich sogleich sicher, dass die Amerikaner daran Schuld tragen: „Food, slave or corpse, limited choices; horned and fanged heads sawed off and mounted on the billiard room wall, stuffed fish, trophies. It must have been the Americans“ (S, 126). Hier wird der Vorwurf des Imperialismus besonders deutlich: die Amerikaner beuten die Natur Kanadas aus, instrumentalisieren und unterwerfen sie, und töten selbst das, was sie nicht instrumentalisieren können. Beiläufig spielt die Kanadierin hier auf die amerikanische Vergangenheit der Sklaverei an und verbindet diese historische Last des Landes mit Vorurteilen gegen amerikanische Touristen in Kanada: dass sie töten und Trophäen sammeln, um diesem Vorurteil Legitimation zu verleihen. Folglich fühlt sie sich persönlich angegriffen, als sie zwei Männer in einem Kanu mit amerikanischer Flagge trifft: „They had a starry flag like all of them, a miniature decal sticker on the canoe bow. To show us we were in occupied territory“ (S, 139).

Nach all diesen Ängsten und den gewaltigen Bildern für die imperiale Macht der Amerikaner entlarvt ein ironischer Twist in der Geschichte die Vorurteile der Erzählerin. Die Amerikaner halten sie selbst für eine von ihnen: „Say, what part of the States are you all from? It’s hard to tell, from your accent. Fred and me guessed Ohio“ (S, 138). Der Unterschied zwischen den Amerikanern und den Kanadiern wird also wieder vernachlässigt. Wird den Kanadiern hier wiederum ihre eigene Identität verweigert? Als die Erzählerin beleidigt antwortet, sie sei Kanadierin stellt sich heraus, dass die vermeintlichen Amerikaner in Wirklichkeit ebenfalls Kanadier sind:

‘We’re not from the States,’ I said, annoyed that he’d mistaken me for one of them. ‘No kidding?’ His face lit up, he’d seen a real native. ‘You from here?’

‘Yes,’ I said. ‘We all are.’

‘So are we,’ said the back one unexpectedly. (S, 138)

Der Prozess des *othering* wird an diesem Zitat besonders deutlich. An diesem kurzen und scheinbar harmlosen Smalltalk wird deutlich, wie beide Seiten in dem anderen die Gefahr aus Amerika befürchten. Beide stellen sich einen Unterschied zwischen Kanada und Amerika vor. Diesen Unterschied untergraben sie jedoch dadurch selbst, dass sie ihre eigenen Landsleute als das *Andere* wahrnehmen. Beide fürchten in dieser Situation einen nicht vorhandenen Feind. Nur über diesen Umweg scheinen sie ihre eigene kanadische Identität enthüllen zu können. Diese Abgrenzung scheint ihre kanadische Identität sogar auszumachen. Daher kann sie auch nach der Aufklärung des Missverständnisses nicht aufgegeben werden: „It doesn’t matter what country they’re from, my head said, they’re still Americans, they’re what’s in store for us, what we are turning into“ (S, 139). Die Furcht vor dem amerikanischen Feind und das Bedürfnis, anders zu sein, ist so stark, dass die Kanadier die Abgrenzung gegen sich selbst vollziehen. Die Amerikaner sind eine Bedrohung, vor der man sich schützen muss, sonst wird man gleichgemacht und verliert seine eigene Identität, so suggeriert die Erzählerin.

Das gewaltvolle Potential der USA wird auch in Atwoods Roman *The Handmaid’s Tale* deutlich. Dort vermischen sich imperialistische Züge und puritanischer Fanatismus. Atwood projiziert eine abschreckende Dystopie, deren Schauplatz Neuengland ist. Es ist dies die vielleicht berühmteste Darstellung Amerikas aus kanadischer Perspektive: die religiöse Heuchelei des puritanischen Neuenglands, die Hawthorne bereits aus der Innenperspektive kritisierte, wird in Atwoods Darstellung des fiktiven Staates Gilead auf die Spitze getrieben. Impotenz und der religiöse wie imperialistische Imperativ des „wachset und mehret euch“ bilden die Eckpfeiler der Gesellschaft.²⁴¹ Atwood befreit die eigene Nation Kanada in diesem Roman zwar aus ihrer sich verteidigenden Opferrolle, indem sie kanadische Wissenschaftler über Gilead urteilen lässt, lange nach dessen Untergang. Dennoch ist der Roman eine Schreckensvision von Amerika, das sich mit aller Gewalt imperialistisch auszudehnen versucht. Gleichzeitig werden die Prüderie und Doppelmoral der puritanischen Gesellschaft hier auf die Spitze getrieben. Kanada fungiert in der alptraumhaften Zukunftsprojektion als Zufluchtsort. Die Nationalgrenze spielt also auch hier eine zentrale Rolle.

²⁴¹ Z.B. Atwood, *The Handmaid’s Tale*, 99.

Margaret Atwood zeichnet den Bereich südlich der Staatsgrenze eindeutig als Gegenraum zu ihrem Zuhause. Sie betreibt insofern das *othering*, als sie ihre Ängste auf den Anderen überträgt. Allerdings benutzt sie dabei nicht den kolonialen Diskurs wie Greenblatt und Crang ihn beschreiben, um das Andere zu vernichten oder zu unterwerfen. Vielmehr befürchtet sie die Invasion des Gegenraums in das eigene Zuhause. Die USA und Neuengland als Gegenraum zeichnet sich sowohl in *Surfacing* als auch in *The Handmaid's Tale* durch imperiale Züge aus. Die Amerikaner sind brutal, zerstörerisch, und gefährlich. Auch wenn sie freundlich scheinen, kann ihnen nicht getraut werden. Hinter dieser oberflächlichen Feindseligkeit steckt jedoch eine tiefere Frage: die nach der eigenen kanadischen Identität. Diese wird nicht als positive Einheit der anderen Kultur in Amerika gegenübergestellt, sondern wie in *Surfacing* subtil hinterfragt. Die letzte Frage, die bei Atwood zwischen den Zeilen gestellt wird und die immer unbeantwortet bleibt, lautet: Was zählt eine Identität, die erst auf dem Umweg über den Feind Amerika formuliert werden kann? In dieser Hinsicht nutzt Atwood das Spannungsverhältnis der Grenze, um die eigene nationale Identität zu hinterfragen.

Auch Jane Urquhart misst der Staatsgrenze eine große Bedeutung in ihren Werken bei. In *The Underpainter* (1997) sind die amerikanischen Einflüsse, denen sich die Menschen nördlich der Staatsgrenze ausgesetzt sehen, zerstörerisch. Der amerikanische Protagonist greift in das Leben seiner kanadischen Mitmenschen ein. Er manipuliert deren intimste Gefühle, nutzt die Gutgläubigkeit der Kanadier für seine Zwecke aus und zerstört schließlich deren Existenz.²⁴²

In *The Whirlpool* ist die Staatsgrenze der Ansporn für die Formulierung einer eigenen Identität. Hier geht es um das kulturelle Vergessen der Kanadier, das deren Identität gefährdet. Von diesem Vergessen sind die Bewohner des Ortes Niagara Falls im Jahre 1889 betroffen. Teile ihres Ortes befinden sich dort, wo am 25. Juli 1814 die Schlacht von "Lundy's Lane" ausgetragen wurde. In dieser Schlacht kämpften die Kanadier und Briten gegen die amerikanischen Truppen um die Nationalgrenze. Diese Schlacht ist eine der härtesten im Krieg von 1812, und sie endete unentschieden. Wegen ihrer hohen Verluste zogen die Amerikaner sich jedoch zurück. Allerdings hat dieses historische Ereignis für die Menschen, die Urquhart porträtiert, keine Bedeutung, obwohl die Schlacht entschieden hat, dass ihre Region zu Kanada gehört. Einzig der Militärhistori-

²⁴² Jane Urquhart, *The Underpainter* (Toronto, 1997).

ker im Ort recherchiert die lokale Geschichte und beklagt das Desinteresse seiner Mitmenschen. Er würde gerne ein Monument oder Museum einrichten, um diesem Vergessen Einhalt zu gebieten und seinen Mitbewohnern eine Identität zu geben. Die Amerikaner liefern ihm den Ansporn für seinen kulturbewahrenden Eifer:

“All of this really should be sacred land.” The sweep of his arm took in most of Main Street: the greengrocer, the barbershop, the blacksmith near the corner. “Look what the Americans have done with Gettysburg! This country buries its history so fast people with memories are considered insane. The Americans still think they won the 1812 war, which I assure you they did not, and nobody up here gives a damn one way or another.” (WH, 72)

Regionale Identität in Südontario ist stark an einen Vergleich mit den USA gebunden. Da die Mehrzahl der Kanadier in unmittelbarer Nähe der Nationalgrenze leben, bedeutet sie viel für deren Selbstverständnis. Der Militärgeschichtler möchte ein Monument errichten, weil die Amerikaner auch eines haben, und weil er die Möglichkeit nicht ertragen kann, dass sie an einen eigenen Sieg glauben. Die Grenze befördert also die Bildung einer eigenen Identität. Die Konkurrenz zum Nachbarstaat ist der Hauptantrieb für die Wahrung des eigenen Kulturgutes. Dieser Ansporn ist auch deshalb so ausgebildet, weil die Amerikaner als Übermacht wahrgenommen werden und als so gefährlich gelten.

Es zeigt sich aus diesem Vergleich der Grenzdarstellung von beiden Seiten, dass die Grenze einen Spielraum zur Identitätsentwicklung bietet, die vor allem auf der Technik des *othering* basiert. In der fiktionalen Welt John Irvings ist Kanada kein Gegenraum zu Amerika, sondern ein Teil, der ebenso gut zu Amerika gehören könnte. Irving spielt mit der Bedeutung Kanadas als Fluchort und baut diese Semantisierung in seinem Roman ab, indem er John eben nicht als Flüchtling zur Zeit des Vietnamkriegs nach Kanada reisen lässt. Gegen diese Art von Aneignung an die USA wehren sich die kanadischen Autoren Atwood und Urquhart. Sie dämonisieren die Nachbarn im Süden, indem sie deren zerstörerisches Potenzial immer wieder in ihren Romanen entfalten. Gleichzeitig ironisieren sie ihre eigene Rolle, indem sie deutlich machen, dass sie auf die USA angewiesen sind. Diese Abhängigkeit besteht allein dadurch, dass Kanada das Feindbild braucht, um sich seiner selbst bewusst zu werden. An beiden Diskursen wird jedoch das Mächteverhältnis sichtbar, aus dem heraus, wie Ayers behauptet, die verschiedenen Regionen und Nationen ihre Selbstdefinition schöpfen: ein Mächtegefälle, das ungeachtet der Hoffnungen auf Globalisierung und Entgrenzung weiterhin bestehen bleibt.

5.2 (K)ein Zuhause in der Fremde: Der imperialistische Diskurs und seine postkoloniale Dekonstruktion

Im folgenden werden Beispiele eines kolonialen und eines postkolonialen Diskurses aufgezeigt, die sich in der heutigen Literatur finden und die Ausdruck eines verbalen Kampfes um imperiale Mächte sind. Der koloniale Diskurs wird am Beispiel Irvings gezeigt, der Europa immer wieder als Antiraum zu den Vereinigten Staaten wahrnimmt. Bharati Mukherjee ist eine Autorin, die gegen den kolonialen Diskurs anschreibt und die Elemente dieses Diskurses für dessen Dekonstruktion verwendet.

Wie zu Anfang des Kapitels fünf bereits skizziert, wurde die Erfahrung anderer Kulturen und das Überschreiten von Grenzen seit der frühen Neuzeit immer wieder in Verbindung mit einem kolonialen oder imperialistischen Diskurs zum Ausdruck gebracht. Westliche Autoren bestimmen in diesem Diskurs das Andere. Das andere ist ein Gegenraum zur westlichen Welt. Die Darstellung dieses Bereiches ist meist von den tiefen Ängsten und Wünschen der Kolonisierer bestimmt, wie Mike Crang in seinem Überblick über das Feld der *cultural geography* deutlich macht. Diese rechtfertigen sich für die Gewalt, mit der sie die Fremde unterwerfen, dadurch, dass sie die Fremde als dekadent darstellen, oder von übertriebener Sexualität und dem Mangel an Moralität geprägt. Crang erläutert dies am Beispiel des Orients:

Westerners often expressed repugnance at polygamy, at the intrigue of the harem, at the idea of eunuchs and the decadence they felt it expressed. [...] As a site of sexuality, often depicted with naked or semi-naked women (sometimes boys), it represented not just what was forbidden in Europe but also what was unobtainable about the East.²⁴³

Hier ist das Andere tatsächlich Projektion geheimer Wünsche sowie der damit verbundenen Ängste. Diese dargestellte und als übermäßig wahrgenommene Sexualität ist immer wieder Vorwand für die Unterwerfung. Auch Nord- und Südamerika wurden von den Europäern seit dem 16. Jahrhundert immer wieder durch diesen kolonisierenden Diskurs dargestellt, in der Literatur und der bildenden Kunst. Der neue Kontinent wurde als unberührte Frau dargestellt, die soeben aus ihrem Schlaf erwachte und die Augen der Zivilisation öffnet: „Many writers have argued that the treatment of the land echoed that of the women. That Raleigh named parts of America Virginia served not only to promote an English cause but to claim that they were ‘untouched.’”²⁴⁴ Damit rechtfertigten

²⁴³ Crang, 67.

²⁴⁴ Crang, 65.

die Kolonisatoren die verübte Gewalt. Nach der politischen Unabhängigkeit von England konnten die USA eine eigene Literatur herausbilden und sich somit dem Diskurs des europäischen Kolonisierers zunehmend entziehen. Seither musste vor allem das Mächteverhältnis innerhalb der USA immer wieder neu definiert werden. Ethnien und Gruppen schreiben auch heute noch gegen Diskriminierung an. Aber in der heutigen Literatur zu postkolonialen Regionen finden sich kaum noch Abhandlungen zu den USA als ehemals kolonisierter Region. Interessanterweise gibt es heute aber immer noch Beispiele für den kolonisierenden Machtdiskurs, ironischerweise vor allem in der Literatur Amerikas. Es sind heute besonders die multiethnischen Minderheiten innerhalb der USA, die diesen kolonialen Diskurs dekonstruieren und dafür kämpfen, dass ihre hybride Identität anerkannt wird. Diese postkoloniale Literatur, wie z.B. Bharati Mukherjees *The Holder of the World*, wendet sich gegen den kolonisierenden Diskurs und schreibt sich frei von der Rolle des objektivierten Anderen, das immer an der Rolle des Kolonisierers gemessen wird.

5.2.1 Techniken des *othering* in John Irvings *Hotel New Hampshire* und *The World According to Garp*

Ein wichtiger Autor, der heute in den USA aus der Sicht der Kolonisierer schreibt, ist John Irving. Vor allem in den Romanen, in denen einer seiner Helden nach Europa reist, finden sich immer wieder wesentliche Elemente dieses Diskurses. Irving scheint den Spieß also umzudrehen und nun den alten Kolonisierern mit ihrem eigenen Machtdiskurs zu begegnen. Man kann zwar nicht behaupten, die Protagonisten oder der Erzähler in Irvings Romanen wollten Europa unterwerfen. In Romanen wie *The World According to Garp*, *The Hotel New Hampshire* oder *A Widow for One Year* reisen Protagonisten vielmehr nach Europa, um dort einschneidende Erfahrungen zu machen. Meist durchleben sie dort eine Initiation, um danach als reifere Menschen wieder in die USA zurückzukehren. Auch wenn eine imperialistische Unterwerfung im strengen Sinne nicht gegeben ist, so weist der Blickwinkel Irvings auf Europa wesentliche Züge des *othering* auf, das den kolonialen Diskurs zeichnet.

Europa wird hier als das Andere dargestellt, als dekadent, übermäßig sexuell, teils auch als dämonisch. Es wird gleichzeitig durch die Dekadenz lächerlich gemacht und als Gefahr angesehen. Es drückt daher wesentliche Ängste und Wünsche des Erzählers aus. Auch wenn es hier nicht direkt um eine Kolonisierung geht, so wird doch deutlich, dass Amerika der Mittelpunkt von Irvings Raumbezug ist, und als Weltmacht und lang-

jähriger Demokratie als Maß der Dinge gilt. Europa wird als Gegenraum dargestellt, als Heim des Anderen, an dem die Moral und die Gesetze des Zuhause nicht gelten. Die Protagonisten müssen dort einen Reifeprozess durchmachen, weil sie unter widrigen Bedingungen überleben müssen. Danach können sie weiser nach Hause zurückzukehren, um dort erfolgreich zu sein. Die Europäer in Irvings Texten sind nicht erfolgreich, sondern enttäuschend, weil sie den Erwartungen des amerikanischen Gastes nicht entsprechen können. Der Amerikaner kann in Europa erfolgreich sein, weil er deren Kultur mit anderen Augen sieht und sich darüber erheben kann. Während der Erzähler von den Europäern wichtiges Wissen lernt (z.B. von der Prostituierten), können diese ihr Wissen jedoch selbst nicht umsetzen und nicht erfolgreich sein, weil sie nicht die Moral der Amerikaner besitzen.

Die Darstellung eines Anderen, das zu alt und dekadent ist, um ein gegenwärtiger Rivale zu sein, findet sich in dem kolonisierenden Diskurs Europas über den Orient, wie Mike Crang deutlich macht.²⁴⁵ Für Irving ist Europa nun der mysteriöse Osten. In *The World According to Garp* und *The Hotel New Hampshire* reisen Protagonisten nach Wien. Die Stadt wird in *The Hotel New Hampshire* als Ruinenlandschaft mit dekadenten Zügen gezeichnet:

All over Vienna (in 1957) were the gaps between the buildings, were the buildings collapsed and airy, the buildings left as the bombs had left them. In some rubble lots, often the perimeters of playgrounds abandoned by children, one had the feeling of unexploded bombs buried in the raked and orderly debris. Between the airport and the outer districts, we passed a Russian tank that had been firmly arranged – in concrete – as a kind of memorial. The tank's top hatch was sprouting flowers, its long barrel was draped with flags, its red star faded and speckled by birds. (HNN, 218)

Irving impliziert hier, dass Österreich durch den Krieg ruiniert ist, den es selbst verschuldet hat. Noch zwölf Jahre nach Ende des Zweiten Weltkrieges, so macht Irving den Leser glauben, hat Wien sich nicht von der Zerstörung erholt. Die Häuser sind verlassene Schutthaufen und bieten keinen Platz für eine Kultur. Es scheint auch keine Kultur zu geben, die diese Orte für sich fordern würde. Dass die Gesellschaft Europas alt und krank ist, zeigt sich an den verlassenen Kinderspielplätzen. Wien beherbergt keine Kinder und hat daher auch keine Zukunft. Und selbst die Verbindung zur Vergangenheit ist gestört im Wien Irvings. Der Panzer ist ein Denkmal, das lächerlich wirkt, mit seinen Blumen, die ihn völlig aus seinem historischen Kontext erheben und zum

²⁴⁵ Crang 66f.

reinen Ästhetikum machen sollen. Dass jedoch nicht der ästhetische Wert dieses Monuments geschätzt wird, zeigt der Verweis auf den Vogelkot. Gleichzeitig inkorporiert es jedoch immer noch ein gewaltvolles Potenzial, vor dem der Erzähler sich fürchtet. Es scheint, als lägen immer noch Bomben herum, die plötzlich und unerwartet explodieren können. Tatsächlich wird sich diese Furcht im weiteren Verlauf des Romans bestätigen, wenn eine Bombe den Freund der Familie in den Tod reißt und dem Familienvater das Augenlicht nimmt.

Wien scheint verkommen zu sein: ohne lebendige Gegenwart, ohne Zukunft und ohne sinnvollen Bezug zur Vergangenheit. Wien wie es hier dargestellt wird, ist ein dekadentes und verfallenes Überbleibsel aus einer selbstverschuldeten traumatischen Vergangenheit. Es ist hässlich, allenfalls grotesk, aber dennoch unerwartet gefährlich. Noch deutlicher wird diese Dekadenz im folgenden Zitat, das die Innenstadt Wiens beschreibt:

On occasion, even the sun shone through the elaborate buildings – and a row of stone cupids leaned off a roof over us, their bellies pockmarked by machine-gun fire. More people appeared in the streets, though the outer districts resembled one of those old sepia photographs taken at a time of day before everyone was up – or after everyone had been killed. (HNN, 218)

Hier wird der Verfall ebenso deutlich wie im ersten Zitat, aber er wird dadurch noch hervorgehoben, dass er eine sehr komplizierte und hochentwickelte Kultur zeichnet. Die Gebäude sind „elaborate“ und die vom Krieg beschädigten Amor-Statuen erinnern an die Dekadenz des römischen Reiches, an Völle, Lust und Weichheit, die ohnehin notwendig zum Untergang führen müssen. Die Zeichen des Krieges sind wie eine Krankheit der Amorfiguren, die dessen Schönheit zerstören, wie eine Krankheit der gesamten Kultur, an der diese schließlich zugrunde gehen muss.

Auch die Charaktere, die Europa zugeordnet sind, tragen zu dem Bild bei. Freud, der Freund der Familie Berry, ist jüdisch und gebildet, und verweist auf Sigmund Freud und die Tradition intellektueller Europäer. Auf diese Parallele wird unermüdlich hingewiesen, und sie schafft einen kulturellen Kontext, in den der Freund eingliedert wird. Allerdings ist dieser Freud alt und blind. Er ist also sowohl harmlos als auch hilflos. Auch er verweist auf eine hochentwickelte Kultur der Vergangenheit, und verkörpert gleichzeitig Alter, Krankheit und Verfall. In einem pathetischen Akt opfert er sich schließlich für die Familie, als diese von politischen Terroristen bedroht wird, indem er eine Autobombe zu früh explodieren lässt. Ein Akt, der seinem Leiden ein Ende bereitet

und der jungen und dynamischen amerikanischen Familie eine Zukunft in ihrer Heimat ermöglicht. Allein durch die Selbstaufgabe kann der Europäer noch positiv wirken. Und das heißt in diesem Fall, dem jungen Amerika die Zukunft zu überlassen.

Neben Freud wird das Wien Irvings hauptsächlich von Prostituierten und radikalen Terroristen bevölkert. Diese haben suggestive Namen wie „Old Billig“, „Fräulein Fehlgeburt“ und „Fräulein Schwanger“, letzterer bezieht sich auf eine abgebrochene Schwangerschaft, wie der Erzähler sich auf Seite 237 zu erläutern beeilt. Neben diesen sprechenden Namen ist die folgende Szene typisch für die zukunfts- und hoffnungslose Situation in Europa. Fräulein Fehlgeburt und John, der Erzähler, liegen beisammen und sind bereit, zum ersten Mal miteinander zu schlafen:

„Just do it,“ she said. “Do everything to me.”

I did everything to her. I regret it; I am forever guilty for it; it was as desperate and joyless as any sex in the second Hotel New Hampshire ever was.

“If you think you’re going to die before you’ll even have time to have a baby,” I told Fehlgeburt, later, “why don’t you leave when we leave? [...]”

“I can’t,” she said, simply. (HNH, 290f)

Der Geschlechtsakt, so scheint es, wird an sich überflüssig in einer Gesellschaft, die ohnehin keine Zukunft hat.

Auch in *The World According to Garp* bestimmt diese dekadente Endzeitstimmung das Stadtbild Wiens. Irving nennt Wien “The City Where Marcus Aurelius Died“. Dieser Name ist gleichzeitig der Titel eines Kapitels (WAG, 117). Auf den Denker kommt Irving in diesem Kapitel folglich immer wieder zurück. Auch hier wird deutlich, wie sehr die Stadt dem Untergang geweiht ist:

In “In the life of a man,” Marcus Aurelius wrote, “his time is but a moment, his being an incessant flux, his sense a dim rushlight, his body a prey of worms, his soul an unquiet eddy, his fortune dark, his fame doubtful. In short, all that is body is as coursing waters, all that is of the soul as dreams and vapors.” Garp somehow thought that Marcus Aurelius must have lived in Vienna when he wrote that. (WAG, 126)

Tod und Vergänglichkeit liegen in den Bildern dieses Zitats. Die verrottenden Körper passen zu den zerschossenen Häusern in *The Hotel New Hampshire*. Die Würmer nagen an den Leibern wie die Pockennarben verursachenden Einschüsse an den Hauswänden. Dieses düstere Zitat, das Marc Aurel auf die *conditio humana* anwendet, überträgt der Erzähler auf Wien, als *conditio europeana*. Es gibt also noch Zivilisationen, die lichter sind und eine größere Zukunft haben, wie zum Beispiel die Heimat des Erzählers.

Der Erzähler Garp fühlt sich als Fremdkörper in dieser verfallenden Umgebung. Alle um ihn herum sind alt, er ist der einzig junge.

There were few people in Vienna who were even the same age as Garp. [...] It was Garp's experience to live in a city that made him feel peculiar to be eighteen years old. This must have made him grow older faster, and this must have contributed to his increasing sense that Vienna was more of "a museum housing a dead city" – as he wrote Helen – than it was a city that was still alive. (WAG, 122f)

Die Stadt wird von Garp ästhetisiert. Sie ist tot und daher interessant. Sie zeigt Garp aber weder den Kontext der Vergangenheit, noch ist sie Amerika gleichwertig. Wie ein Museum scheint sie nur auf den externen Besucher zu warten, der ihr ihre Bedeutung verleiht, weil sie selbst nicht mehr lebendig ist. Garp kann daher in diesem Umfeld lernen. In Wien wird Garp erstmals in die Welt des Erwachsenseins initiiert. Erstmals muss er sich mit Vergänglichkeit auseinandersetzen und mit Einsamkeit. Irvings Sprache in diesem Abschnitt ist nüchtern. Zwei Worte sind prominent: *dead* und *alive*, die beiden Kontraste, die den Unterschied zwischen Europa und den USA ausmachen. Dies ist ein Merkmal der Sprache Irvings. Er arbeitet mit Wiederholungen zentraler Begriffe und mit dem Spannungsverhältnis aus Gegensätzen. Diese stellt er auf engem Raum gegenüber und schafft so wiederum eine Raumdichotomie. Hell, zukunftssträchtig und aufgeklärt ist sein Zuhause, dunkel, dem Untergang geweiht und ignorant scheint die europäische Fremde. Diese fremde Welt ist gleichzeitig auch gefährlich für den jungen Protagonisten.

Die Gefahr, die von Europa ausgeht, ist eine physische und moralische: es herrschen Prostitution und politischer Fanatismus vor. Beide dieser Gefahren kondensieren sich in Ernst, einem Terroristen aus *The Hotel New Hampshire*, der zugleich Pornograph ist, und der fast dämonisch dargestellt wird:

I realized what a terrorist is. A terrorist, I think, is simply another kind of pornographer. The pornographer pretends he is disgusted by his work; the terrorist pretends he is uninterested in the *means*. The *ends*, they say, are what they care about. But they are both lying. Ernst loved his pornography; Ernst worshiped the means. It is never the ends that matter – it is *only* the means that matter. [...] The blast of the bomb, the elephant position, the *Schlagobers* and blood – they love it all. Their intellectual detachment is a fraud; their indifference is feigned. They both tell lies about having "higher purposes." (HNH, 330)

In dem zitierten Absatz liefert Irving eine klassische *freak show*. Hier geht es um die Randgestalten der Gesellschaft, die abnormalen und gefährlichen. Gleichzeitig philosophiert der Protagonist hier über das gefährliche Potential, das in Europa lauert. Sensati-

on und Abstraktion gehen Hand in Hand. Ausgehend von Ernst abstrahiert der Erzähler den Begriff Terrorist und Pornograph und hebt sie auf eine allgemeingültige Ebene. „They both“ bezieht sich auf keine konkreten Personen, sondern bezeichnet zwei Spezies, die in Wien häufig aufzutreten scheinen. Dass diese beiden Spezies auf Europa beschränkt sind, wird durch das Wort „Schlagobers“ ausgedrückt. Das Wort der Wiener für Schlagsahne wird ins Englische integriert und umgedeutet. Es bezeichnet Genussucht und Lust, aber auch Gewalt. Daher nennt der Erzähler es immer wieder in einem Atemzug mit „blood“. Wiener Gewalt scheint also etwas grundsätzlich anderes zu sein als amerikanische. Sie ist ein Luxusgut wie Schlagsahne, das tief in die Kultur und Lebensgewohnheiten Wiens integriert ist.

Der Begriff Schlagobers beinhaltet gleichzeitig den Schein, der trügt. Schlagsahne scheint etwas harmloses zu sein, hat jedoch etwas mit Schlagen zu tun. Heimliche Gewalt versteckt sich hinter dem Begriff. Auch dies wird in obigem Absatz deutlich. Diese Beschreibung ist auch wieder Teil des kolonialen Diskurses. Die Kolonisierer sahen in den Kolonien eine Freizügigkeit und eine scheinbare Lust an Sexualität und Gewalt. Diese zu unterwerfen galt es. Sie gab den Kolonisatoren eine Rechtfertigung für ihre eigene Gewalt gegenüber den Kolonien. Gleichzeitig ist diese Dämonisierung der Europäer auch ein Teil des amerikanischen Diskurses über das Dritte Reich. In dem Roman ist ganz Wien von dem Zweiten Weltkrieg gezeichnet. Die dämonische Lust am Bösen, die der Erzähler bei Ernst erkennt und dann verallgemeinert, ist der hitlersche Zug an Ernst. Irving spricht hier ein Massenpublikum in Amerika an, das auch in den amerikanischen Medien immer wieder befriedigt wird, wenn es um das Dritte Reich geht. Die deutschsprachige Welt wird als Ganze dämonisiert, wird als Auswuchs des Hitlerregimes dargestellt, und Hitler als ein Teufel. Ebenso teuflisch ist Ernst hier, denn er ist gleichzeitig verschlagen und hat Lust an der Gewalt.

Irving stellt die Wiener Pornographen und Terroristen durch seinen Erzähler als dämonische Subjekte dar, die ihre Perversion hinter einer intellektuellen Schale verbergen. Ironischerweise entlarvt der Abschnitt den Erzähler jedoch als ebenso unglaubwürdig. Der Erzähler reflektiert scheinbar objektiv über die Ereignisse in Europa und etabliert einen pseudo-intellektuellen Diskurs. Tatsächlich gebraucht er jedoch Schlagworte, auf die er nicht weiter eingeht, und die Europa (und insbesondere Wien) als gefährliche *freak show* zeichnen. Er befriedigt also eben die Lust an Gewalt und Sex im Leser, über die der Erzähler sich hier moralisch erhebt. Wiederum zeugt dieser Abschnitt von dem Prozess des *othering*.

Irving projiziert auf Europa also gängige Ängste und Wünsche der USA. Daher ist Europa eine Gegenwelt zu dem eigenen Zuhause.²⁴⁶ Als Autor Neuenglands spricht Irving die von puritanischer Prüderie gezeichnete Gesellschaft an und befriedigt den heimlichen Wunsch nach sowie die Angst vor Sexualität. Auch die Kulturtradition, die Europa in den Augen des populären Amerika so bewundernswert macht, wird hier grotesk verzerrt. Dahinter steht die Angst vor politischem Extremismus und Naziterror. Intellekt wird dann als besonders gefährlich angesehen, wenn er mit der Lust am Bösen einhergeht. Intellektuelle wie Freud hingegen werden eher lächerlich gezeichnet in ihrer Altersschwäche und Hilflosigkeit im täglichen Leben. All diese Techniken des *othering* verweisen darauf, dass Amerika für Irving das Maß aller Werthaltungen ist. Auch wenn ein großer Teil der Romane Irvings in Europa spielt, so ist das Raumzentrum in den USA und genauer in Neuengland situiert. Neuengland ist das moralische, intellektuelle und psychische Zuhause der Protagonisten, die sich in Europa fremd und den Europäern letztlich überlegen fühlen.

5.2.2 Enttarnung des Machtdiskurses in Bharati Mukherjees *The Holder of the World*

Die indisch-amerikanische Autorin Bharati Mukherjee setzt sich auch mit dem Diskurs des Kolonisierers auseinander. Sie schreibt aus postkolonialer Perspektive und arbeitet die Kolonialisierung Indiens durch die westlichen Länder daher kritisch auf. Ihre Protagonisten sind marginalisiert, und sie schreiben sich ins Zentrum der Sprache, oft, indem sie den kolonialen Diskurs untergraben. Bei diesem Prozess der Dekonstruktion wird nicht nur die ehemalige Kolonie Indien neu geschrieben, sondern auch der Westen. Durch den Vergleich mit Indien wird den westlichen Protagonisten die absolute Autorität abgesprochen, die dem kolonialen Diskurs zugrunde liegt.

In ihrem postkolonialen Roman *The Holder of the World*, der größtenteils in Indien spielt, entwickelt Mukherjee daher viele Facetten der westlichen Welt, insbesondere England und Neuengland. In dieser Hinsicht überdenkt sie die Rolle des Westens während der Kolonialzeit, ganz im Sinne Crangs:

Imaginative geographies ascribed meanings to people and places through the construction of relational identities. This process has a historical geography bound up in the processes of empire – where divisions of rational, progressive West and “the rest” often legitimated Western and white supremacy. [...] It is

²⁴⁶ Zur Gegenwelt als Projektion eigener Ängste und Wünsche siehe Crang, 79.

important to note that this process is thus not simply about how “they” were defined in negative terms but how those terms are closely bound up in “our” Western self-definition. [...] the West needs to think what a post-colonial era means to itself.²⁴⁷

Mukherjee stellt in ihrem Roman *Neuengland und Indien* gegenüber und dekonstruiert die kolonisierende Hierarchie zwischen dem Westen und dem Orient. Sie nimmt die von Crang angesprochene Konstruktion relationaler Identitäten auf und untersucht, wie dieses Verhältnis beider Identitäten beschaffen war. Dabei schreibt sie gegen die imperialistische Autorität des Westens an.

Eines der großen Motive des imperialistischen Diskurses ist, wie bereits erwähnt, die Inbesitznahme des weiblichen Körpers. Die männlichen Kolonisierer nahmen das Land der Kolonisierten als erotische Frau wahr, die sich der Stärke der Kolonisatoren hingibt. Mukherjees Hauptperson ist selbst eine Frau. Hannah Easton reist mit ihrem Mann von Neuengland über England nach Indien. Dort erlebt sie die imperialistischen Machtstrukturen selbst mit. So muss sie kurz nach ihrer Ankunft erkennen, dass ihr Mann und seine britischen Kollegen sich neben ihren Frauen indische Geliebte, genannt „bibis“ halten. Dies ist Teil der imperialistischen Strategie:

Black bibis know their place [...]. Perverse pleasures could be demanded of them and satisfied without harm to anybody. Accommodation was synonymous with expatriate femininity. Mating happened fast on peninsulas at the world’s edge. These bibis had only a few months in them [...]. The swift deterioration of their charms had to do with the flora and fauna surrounding them, with their spicy diets and gaudy garments, with their summer-scorched, monsoon-drenched climate. India heated up the senses. Every glance and nod smoldered into overtures of carnality. (HOW, 133f)

Das heiße Klima Indiens wird also mit der sexuellen Verfügbarkeit der Frauen in Verbindung gebracht. Die Kolonie ist eine Vergegenständlichung der geheimen Wünsche der Kolonisatoren. Die Frauen werden hier mit biologischen Vokabeln beschrieben. Vor allem die Begriffe „mating“, „swift deterioration“ und „flora and fauna“ bilden einen pseudo-wissenschaftlichen Diskurs, in dem die Frauen wie exotische Tiere beschrieben werden. Die Existenzen sind in ihrer Kurzlebigkeit um so paarungsfreudiger, nimmt dieser Diskurs an. Diese sexuelle Begierde, die den indischen Frauen angehängt wird, rechtfertigt das Leid, das den Frauen zugefügt wird. Gleichzeitig, dies wird auch deutlich in obigem Zitat, erliegen die Männer den exotischen Frauen nicht. Ihre Zuneigung ist kurzfristig, und danach werden die Frauen wieder verlassen, ungeachtet dessen, dass

²⁴⁷ Crang, 79.

nun ihr Ruf in der eigenen Gesellschaft zerstört ist. Auch dies ist Teil des imperialen Denkens, das in der Renaissance aufkam. Greenblatt schreibt über die Identitätskonstitution dieser Zeit: „We can secure that self only through a restraint that involves the destruction of something intensely beautiful; to succumb to that beauty is to lose the shape of manhood and be transformed into a beast.“²⁴⁸ Der imperiale Machtdiskurs involviert also die Ausbeutung und Zerstörung des als verheißungsvoll angesehenen weiblichen Körpers der Inderinnen. Der Verheißung zu erliegen würde den Verlust des Menschseins bedeuten.

Hier wird bereits deutlich, dass die Verheißung, die von dem Anderen ausgeht, also die Erfüllung der eigenen Wünsche, bereits durch die eigenen Ängste der Kolonisierer untergraben wird. Ebenso wie die Wunschvorstellungen von freier Sexualität auf die Kolonie projiziert werden, so auch die Ängste. Diese Ängste sind wiederum mit der Sexualität der männlichen Inder verbunden. Während die Frauen ausgebeutet werden können, werden die Männer als direkte Bedrohung wahrgenommen. Um dieser Bedrohung Herr zu werden, machen die westlichen Männer Witze über die indischen Männer, die sie als Tiere verballhornen: „Seems there was this woman, you see, [...] washed up on an island. No human beings around, only this lovesick buck baboon“ (HOW, 147f). Der Witz verfolgt die Geschichte der Frau, wie sie mit dem Pavian zwei Kinder zeugt, die als grässliche Monster dargestellt werden. Schließlich kommt ein Schiff vorbei, das die Frau zurück zur Zivilisation bringen soll. Während sie vom Strand fortgerudert wird, opfert der zurückgebliebene Pavian die gemeinsamen Kinder vor ihren Augen. Die Seeleute werfen die Frau aus Ekel sofort über Bord. Einer der Zuhörer zieht aus dieser Geschichte ein moralisches Fazit: „It was for Dr. Ruxton to provide the moral. „And so again she is washed up on the beach. The baboon forgives her. They go back to the cave. Such is it ever with those who step over the border“” (HOW, 148).

Der kolonisierende Diskurs ist hier ein männlicher, der die Kolonisierten als liebestolle und grausame Tiere darstellt und die eigenen Frauen in Gefahr vor diesen Tieren sieht. Sobald eine Frau die Grenze zwischen Kolonisierern und Kolonisierten einmal überschritten hat, ist sie in ihrer Heimat nie wieder gesellschaftsfähig. Während die Lüste der männlichen Kolonisierer also an den indischen Bibis ausgelebt werden, bedeutet die Sexualität der indischen Männer eine ästhetische und moralische Perversion für die Kolonisierer. Die eigene Autoritätsstruktur ist also in Gefahr, wenn Frauen ihren

²⁴⁸ Greenblatt, 175.

Gehorsam gegenüber den westlichen Männern auf indische ausdehnen. Greenblatt erläutert dies folgendermaßen:

The alien is perceived by the authority either as that which is unformed or chaotic (the absence of order) or that which is false or negative (the demonic parody of order). Since accounts of the former tend inevitably to organize and thematize it, the chaotic constantly slides into the demonic, and consequently the alien is always constructed as a distorted image of the authority.²⁴⁹

Die Sexualität der indischen Männer wird also als pervertierte Ordnung wahrgenommen. Sie werden dämonisiert als Tiere, die in Höhlen leben, sexuelle Exzesse ausleben und ihre eigenen Kinder töten. Die Frauen, die sich in diese Ordnung eingruppierten, können nie wieder in die eigene Gesellschaft integriert werden, weil sie sich der pervertierten und parodierten Ordnung untergeordnet haben.

Mukherjee nimmt diesen imperialen Machtdiskurs auf und untergräbt ihn. Sie enthüllt die Ängste und Begierden der Kolonisatoren als treibende Kraft für ihre Handlungen und sprachlichen Akte in der Kolonie.

Weil Indien für die Kolonisierer zugleich verheißungsvoll und bedrohlich ist, ist die Grenzüberschreitung so gefürchtet. Mukherjee erzählt nun die Geschichte einer Neugländerin, die eben diese gefürchtete Grenze überschreitet. Im Akt der Grenzüberschreitung untergräbt die Frau die Machtstruktur der Kolonisierer. Hannah Easton stellt sich dem Anderen. Dabei kehrt sie die Machtverhältnisse zwischen Kolonisatoren und Kolonisierten um, ebenso wie die Hierarchie von männlicher Gewalt und weiblicher Unterwerfung. Hannahs Indienreise ermöglicht es ihr, in die neue Kultur einzutauchen und den männlichen Körper für sich zu beanspruchen. Indem Mukherjee den Machtdiskurs des Kolonisierers untergräbt, schafft sie Platz für kulturelle Grenzbereiche, in denen beide Ethnien und Traditionen aufeinander treffen und eine neue, hybride Existenz bilden:

Hybrid ist alles, was sich einer Vermischung von Traditionslinien oder von Signifikantenketten verdankt, was unterschiedliche Diskurse und Technologien verknüpft, was durch Techniken der *collage*, des *samplings*, des Bastelns zustande gekommen ist.²⁵⁰

In diesem Sinne ist Mukherjees Roman doppelt hybrid. Auf der Handlungsebene taucht Hannah Easton ein in eine hybride Existenz, in der sie Lebensstile aus Indien mit denen

²⁴⁹ Greenblatt, 9.

²⁵⁰ Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius, Theres Steffen (Hgg.), *Hybride Kulturen: Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte* (Tübingen, 1997), 14.

des Westens verknüpft. Hannahs Mutter Rebecca wiederum überschreitet die Grenze zwischen den Kolonisierenden Nordamerikas und den kolonisierten Völkern, die Nordamerika zuvor bevölkerten. Auf metatextueller Ebene verbindet Mukherjee unterschiedliche textuelle Traditionen und schafft so eine Stilcollage, die den kolonisierenden Diskurs ersetzt. Ihre Collage integriert zwei unterschiedliche Kolonisierungsdiskurse: den der Engländer gegenüber Indien und den der Puritaner gegenüber den indianischen Stämmen Nordamerikas.

Bharati Mukherjee dekonstruiert die imperialistische Sprache und Sichtweise auf textueller Ebene also durch das Verweben der Erzähltraditionen Neuenglands und Indiens. Dabei rekurriert sie auf kanonische Texte beider Kulturen. Besonders deutlich wird dies in der Verknüpfung verschiedener Gefangenschaftserzählungen. Sie verwebt die puritanische Erzählgattung der *captivity narrative* mit der indischen Sage der Frau Sita, die von einem Dämon gefangen wird. Zwei Erzähltraditionen treffen aufeinander:

Orality, as they say these days, is a complex narrative tradition. Reciters of Sita's story indulge themselves with closures that suit the mood of their times and their regions. [...] I may not have Sita's words, but I have the Salem Bibi's; I know from her own captivity narrative what Sita would have written. (HOW, 176f)

Die Gefangenschaft zwingt die Frauen Neuenglands und Indiens, sich mit dem Anderen auseinander zu setzen. In beiden Erzähltraditionen überschreiben die Frauen die Grenze zwischen dem „gesicherten“ Zuhause und dem dämonisierten Anderen. Dabei enthüllen sie ein Gegenüber, das nicht die gefürchteten dämonischen Züge besitzt. Folglich ist ihre Rückkehr in die Heimat problematisch. Die vorige absolute Autorität kann durch die Grenzüberschreitung nicht mehr vollends angenommen werden. In Beighs Verquickung verschiedener *captivity narratives* sind die Frauen nur Varianten einer einzigen Erzählung: der Auseinandersetzung mit dem anderen, der Dekonstruktion hegemonialer Autorität.

Eine der von Mukherjee entworfenen Gefangenschaftserzählungen ist die Geschichte von Hannahs Mutter Rebecca, die im Jahre 1775 mit der territorialen Auseinandersetzung zwischen dem Stamm der Nipmuck und den Puritanischen Siedlern der Massachusetts Bay Colony beginnt. Rebecca ist eine puritanische Witwe, die alleine mit ihrer Tochter Hannah am Rande einer puritanischen Siedlung, nahe der Wildnis, lebt. Immer wieder hat sie Kontakte mit den Nipmuck. Dadurch entfernt sie sich immer weiter von den puritanischen Normen, bis sie schließlich die Geliebte eines Nipmuck wird. Als nun ihre Siedlung überfallen wird, wehrt sie sich nicht wie die übrigen Puritaner gegen die

dämonisierten Angreifer. Stattdessen vollzieht sie eine Metamorphose, in welcher sie ihre puritanische Identität vollends aufzugeben scheint und sich dem Anderen öffnet.

The lover, now painted and feathered as befits a warrior, comes to woo her one last time. And Rebecca surprises him. Reading Hannah's eyes, she stands and slowly turns, facing the window without surprise or terror. She stands on a reed rug by the window, the very window where Hannah remembers her having led women and children through psalms, and peels her white, radiant body out of the Puritan widow's somber bodice and skirt as a viper sheds skin before wriggling into the brush. [...] The Nipmuc [...] swabs Rebecca's old garments in the blood, [...] then hands her something new and Indian and clean to wear. (HOW, 29)

Rebecca tauscht ihre puritanische Kleidung gegen die indianische ein und nimmt die andere Kultur dabei an. Diese Szene wird wie in Zeitlupe beschrieben. Ganz bewusst vollzieht Rebecca ihre Metamorphose. Das Symbol der Schlange zeigt zugleich, dass diese Metamorphose nicht rückgängig zu machen ist. In dem puritanischen Glauben hat Rebecca sich in diesem Moment dem Bösen anheim gegeben. Sie ist selbst zum Dämon geworden. Für sie ist diese Transformation jedoch eine Wiedergeburt, die sich durch die neue, saubere Kleidung ausdrückt.

Die Schilderung dieses Vorgangs greift die *Narrative of the Captivity and Restoration of Mrs. Mary Rowlandson* von 1682 auf, eine der bekanntesten Gefangenschaftserzählungen aus dem puritanischen Neuengland. Mary Rowlandson beschreibt eingangs ebenfalls den Überfall der Indianer und ihre Konfrontation mit dem Anderen:

It is a solemn sight to see so many Christians lying in their blood, some here, and some there, like a company of sheep torn by wolves, all of them stripped naked by a company of hell-hounds [...]. I had often before this said that if the Indians should come, I should choose rather to be killed by them than taken alive, but when it came to the trial my mind changed.²⁵¹

Die Bildlichkeit Rowlandsons zeigt deutlich, wie die Indianer dämonisiert werden. Sie werden als Raubtiere bezeichnet und mit der Hölle in Verbindung gebracht. Auch hier wird deutlich, wie oben in den Witzen der Engländer in Indien, dass eine Vermischung der Kolonisierer mit dem „Anderen“ um jeden Preis vermieden wird, weil die Kolonisierten als wilde Bestien gelten. Das Blut und die Nacktheit der Körper zeichnen ein Schreckenszenario, das die instinktive und primordiale Gewalt des Anderen verbildlichen. Die Puritaner werden hier gewaltvoll ihrer Kleidung beraubt und zu Opfern gemacht. Die Darstellung ihrer Entblößung und Unterwerfung steht im Kontrast zu der

²⁵¹ Mary Rowlandson, *A Narrative of the Captivity and Restoration of Mrs. Mary Rowlandson*, zitiert nach: Nina Baym u.a. (Hgg.), *Norton Anthology of American Literature*, 3. Aufl., Bd. 1 (New York, 1989 [1682]), 143f.

selbstbewussten Transformation Rebeccas, die aus puritanischer Sicht als sündig gilt. Daher wird Rebecca zur Schlange, während die Opfer bei Rowlandson metaphorisch als unschuldige Lämmer stilisiert werden. Auch der Entschluss Marys, Gefangenschaft zu erdulden, um das eigene Leben zu retten, wird bei Mukherjee als Kontrastfolie verwandt für die aktive Entscheidung Rebeccas, ihr puritanisches Leben gegen ein indianisches einzutauschen. Rebecca Easton vollzieht also einen kulturellen Wechsel von der neu-englischen Autorität der Puritaner zu den Indianern. Während der puritanische Diskurs Rowlandsons die Indianer dämonisiert und als wilde Bestien stilisiert, nimmt Rebecca die indianische Kultur durch den Kleidertausch als ihre eigene an (*something new and Indian and clean to wear*).

Hannah erlebt die Transformation ihrer Mutter später in traumatischen Erinnerungen immer wieder nach. Sie wird von der Mutter nach deren Wandel ausgesetzt und in einer puritanischen Familie nach religiösen Normen aufgezogen. Dort lernt sie, die erinnerte Handlung der Mutter als Sünde wahrzunehmen. Dies ändert sich, als sie bei ihrem Aufenthalt in Indien in die Gefangenschaft eines Radschas gerät und dessen Kultur ihrerseits annimmt. Ihre indische Dienerin wird dabei zur Lehrerin:

That afternoon, as the one-time servant taught her erstwhile mistress the art of pleating and folding a sari, the two women shared confidences. Bhagmati had had a vital life, distinct from waiting on *firangi* households. Why had Hannah not sensed that before? Perhaps Rebecca's embracing of the wilderness had started like this: a moment's sharp awareness, *My God, they're alive!* She remembered her mother, suddenly, wearing the beaded belt her lover had given her, showing it to Hannah for admiration. (HOW, 222)

Der wiederholte Gebrauch des Wortes „life“ setzt einen deutlichen Gegenpol zu der dämonisierenden Sprache der Kolonisierer. Die Fremden leben auch, sie haben auch eine Kultur, also gibt es Gemeinsamkeiten, die beide Seiten teilen können. Dieses Erkenntnis, die dem zuvor dämonisierten Anderen das Menschsein zugesteht, macht es möglich, zu differenzieren. Während die Nipmuck zunächst als homogenes Anderes (they) gesehen werden, führt die Erkenntnis zu dem Liebhaber Rebeccas. Sie kann sich einem Menschen anvertrauen, weil er nicht Teil eines gefürchteten Ganzen ist. Hannah folgt dem Beispiel der Mutter und spielt in dieser Szene die Transformation ihrer Mutter nach. Dabei wird sie selbst zu einem hybriden Subjekt, das die fremde Kultur internalisiert. Sie erkennt wie die Mutter, dass die zuvor dämonisierten Inder eine reiche Kultur besitzen. Mit dieser Kultur tritt sie in Austausch. Die bisherigen Werthierarchien werden dabei demontiert. Hannah und Bhagmati sind nicht mehr Herrin und Dienerin, son-

dem zwei Frauen, die Erfahrungen teilen. Hannahs Hybridisierungsprozess gipfelt wie der ihrer Mutter in der Liebesbeziehung zu einem Mann der fremden Kultur. Sie wird die Geliebte des Radschas, der mit ihr ein Kind zeugt. Sowohl Rebecca als auch Hannah machen also einen Lernprozess durch, in welchem sie eine ausgegrenzte Kultur als ihre eigene annehmen. Dabei findet ein Austausch beider Kulturen statt, in welchem interkulturelle Werthierarchien aufgelöst werden.

Auch die indische Gefangenschaftserzählung der Sita zeigt die Frau als Grenzüberschreitende. Auch Sita, die von einem zehnköpfigen Dämon entführt wird, entzieht sich der früheren Autorität und entmystifiziert das Andere. Sie verhandelt mit ihrem Entführer und wird weder verschlungen noch misshandelt. Auch ihre Rückkehr schließt eine Unterordnung unter die absolute Autorität ihrer vorigen Gesellschaft aus. In den verschiedenen mündlichen Versionen der Geschichte wird sie entweder verstoßen oder entzieht sich freiwillig ihrem vorigen Ehemann. Mukherjees Erzählerin verbindet wiederum die Texte der verschiedenen Traditionen: „Did the Hindu Sita, like the Puritan Mary Rowlandson, question the rules that her husband had pledged to uphold?“ (HOW, 176). Mukherjees Textcollage untergräbt die binäre Opposition zwischen dem Westen als Kolonisierer und dem Osten als Kolonie. Im Vergleich dekonstruiert sie die wertende Hierarchie zwischen dem imperialen Täter und dem kolonisierten Opfer und enthüllt die Gemeinsamkeiten zweier völlig unterschiedlicher Kulturen. Zentrale Gemeinsamkeit ist bei beiden die schützende und restriktive Autorität des Zuhause und die Dämonisierung des Anderen, das wegen seiner Fremdheit gefürchtet wird.

Zugleich mit dem imperialistischen Diskurs untergräbt Mukherjee auch die Machtaufteilung der männlichen und weiblichen Welt. Die Frauen kehren der Autorität des Westens den Rücken indem sie sich mit dem männlichen Körper der Fremde vereinen. Sie unterwerfen die neue Kultur nicht, und sie sind auch keine Opfer, sondern sie entscheiden sich frei zu dieser Verbindung. Dadurch gehen sie auch neu mit dem Schmuck des Anderen um, zuvor Zeichen für die Exotik des Fremden.²⁵² Der Literaturwissenschaftler Benita Parry zeigt am Beispiel von Rudyard Kiplings Roman *The Naulahka* (1892), wie die sexuelle Bildlichkeit populärer Ideen vom fernen Osten mit der Vorstellung männlicher Imperialisten zusammenfällt:

The necklace of the title joins a sign of the East's fabled wealth with a symbol of woman's body and the narration of the quest for the priceless and sacred

²⁵² Crang, 75.

jewel mimics a bellicose act that is both an imperialist invasion and a sexual assault.²⁵³

Das Juwel wird also mit dem Frauenkörper assoziiert, den die männlichen Imperialisten erobern. Gleichzeitig ist Schmuck ein wesentliches Element der westlichen Vorstellungen über den fernen Osten. In den Augen der Imperialisten zeichnet sich der Osten durch dekadenten Luxus aus. Gleichzeitig fasziniert die Vorstellung des Harems, eines Ortes, an dem Polygamie vorherrscht, und an dem es vor halb nackten und reich geschmückten Frauen nur so wimmelt. Der Schmuck ist also Ausdruck weiblicher Verführung und Verfügbarkeit, und er verheißt den Reichtum Indiens.

Auch bei Mukherjee geht es um einen Juwel, der als unbezahlbar und einzigartig gilt: den indischen Edelstein *The Emperor's Tear*. Dieser Edelstein symbolisiert bei Mukherjee jedoch nicht weibliche Verfügbarkeit. Er gehört dem zur Zeit der Handlung mächtigsten Kaiser Indiens, Aurangzeb, und ist Zeichen seiner Macht und Gewalt gegenüber seinen Untertanen. Der Edelstein ist Symbol seiner männlichen Autorität, Symbol für die Machtstrukturen innerhalb Indiens:

In his tent of informal audiences, [the emperor] had allowed himself just one stark symbol of power. A mobile fit for an emperor who had seized all other empires contained in the universe, a globe of gold cupped in the cradle of a perfect golden replica of Aurangzeb's hands, was suspended from the roof of the tent and came to rest just over the throne. [...] On the sides of the gold sphere, a lion nuzzled a lamb. Embedded on the top of this gold universe, like the polestar, was a single diamond, the largest, most beautiful she had ever seen or imagined. (HOW, 263)

Hier ist der imperialistische Diskurs des Westens außer Kraft gesetzt. Der indische Kaiser hat die Macht, sein eigenes Symbol zu schaffen, das Symbol absoluter Macht. Er wird also hier nicht als Anderes dargestellt und ist nicht das Objekt der symbolisierenden Sprache des Westens. Aurangzebs Sprache folgt seiner eigenen Symbolik, und diese ist ebenso imperialistisch wie die des Westens. Die Skulptur über seinem Thron stellt ihn als den Herrscher der Welt dar. Auch er drückt gewaltsame Unterwerfung mit sexuellen Metaphern aus. Daher der Löwe und das Lamm, verbunden durch das Wort „nuzzle“, das zugleich wühlen und liebkoosen bedeutet. Diese Bildlichkeit der Eroberer ist hier nicht die des Westens sondern die des Ostens. Es wird deutlich, dass der Osten eine politische Geschichte hat und dass auch er Macht für sich beansprucht. Auch hier herr-

²⁵³ Benita Parry, "The Contents and Discontents of Kipling's Imperialism", in: Erica Carter, James Donald und Judith Squires (Hgg.), *Space and Place: Theories of Identity and Location* (London, 1993), 231f.

schen die Regeln des männlichen Imperialismus, und sie herrschten bereits vor der Ankunft der Europäer. Der Diamant ist nun das ultimative Symbol der imperialistischen Macht des Kaisers. Das Arrangement orientiert sich an vertikalen Strukturen. Ganz oben ist der Diamant, darunter die Welt, und beides ruht in den Händen des Herrschers. Es ergibt sich eine Hierarchie, an dessen Spitze Aurangzeb steht, der sich die Welt Untertan macht. Mukherjees Verwendung des Diamanten in diesem Kontext ist also eine Subversion der westlichen Stereotypen.

Bereits der Titel von Mukherjees Roman *The Holder of the World* bezieht sich auf imperialistisches Machtstreben. Der Edelstein, der diesen Titel trägt, ist das zentrale Symbol für das Streben nach weltbeherrschender Macht. Das Buch verfolgt die Suche nach diesem Edelstein, ähnlich der Handlung in Kiplings Roman, dem die imperialistische Struktur zugrunde liegt. Auch hier geht es um die Macht, doch der Diamant entzieht sich immer wieder imperialistischer Auslegung. Beigh Masters, die Erzählerin des Romans, sucht den Diamant und verfolgt auf dieser Suche die Geschichte ihrer Ahnin Hannah Easton. Am Ende des Romans findet sie ihn in virtuellem Raum. Sie nutzt die Datenbank ihres indischen Freundes, der am MIT recherchiert, und der den Computer mit ihren Informationen gefüttert hat. In dem virtuellen Raum der Datenbank nimmt Beigh, die moderne Neuengländerin, eine neue Identität an: die einer indischen Dienerin. Bhagmati ist die Dienerin von Hannah Easton und folgt ihr auf ihrer Reise durch Indien. Sie und Hannah sind beide Personen, denen jegliche Macht abgesprochen wurde. Bhagmati war die Geliebte eines Weißen und ist daher in ihrer indischen Gesellschaft nicht mehr akzeptiert. Unter den Westlichen gilt sie jedoch wie die anderen Inder als wertlose Existenz, die lediglich im Dienen ihre Legitimation findet. Auch Hannah wird von Westlichen wie Indern als Ausgestoßene behandelt. Diese beiden Frauen also befinden sich zwischen den verschiedenen Mächteansprüchen, sie haben in beide Richtungen die Grenze überschritten, die ihnen eine Reintegration verwehrt. Und diese beiden Frauen bemächtigen sich nun des zentralen Symbols der Macht: sie stehlen den Edelstein *The Emperor's Tear*, genannt *The Holder of the World* in dem Moment, in dem der Kaiser seinen größten Sieg erfährt. Damit entmachten sie ihn und berauben ihn seiner zentralen Rechtfertigung. Die beiden Frauen bringen den Diamanten nicht nur in ihren Besitz, sondern der Frauenkörper beansprucht dieses Ornament für sich, erobert es. Diesmal jedoch nicht, um als ästhetisches Lustobjekt zu dienen. Der weibliche Körper umschlingt und begräbt den Diamanten, das Symbol männlichen Imperialismus, indem die Inderin ihren Bauch aufschlitzt und den Edelstein darin begräbt: „I plunge the

knife deep in my belly [...]. I feel the organs, feel the flesh, the bowels of history, and with my dying breath I plunge the diamond into the deepest part of me“ (HOW, 283).

Der Satz folgt einem schnellen Rhythmus und ist sehr melodisch. Dadurch hebt er den symbolischen Gehalt dieser Szene deutlich hervor. Der Frauenkörper verschlingt den Diamanten als Ornament und als imperialistisches Symbol der Macht. Dadurch wirkt die Frau dem imperialistischen Machtdiskurs entgegen. Die hybriden Frauen wirken also der Mächtehierarchie des imperialistischen Zeitalters entgegen, und zwar durch verschiedene Epochen hindurch. Beigh, die Neuengländerin mit dem indischen Lebensgefährten Venn, erlebt virtuell durch die Datenbank ihres Freundes, die Szene, in der Bhagmati den Stein in ihrem Körper aufnimmt. Dadurch gibt Bhagmati den Stein an Beigh weiter. Auch Beigh ist hybrid, und sie dekonstruiert die kulturelle Hegemonie der Puritaner in Neuengland. Sie forscht über die kolonialen Verbindungen zwischen Neuengland und Indien und bejaht die indischen Einflüsse in der Kultur Neuenglands. Auch sie muss sich mit dem imperialen Machtdiskurs auseinandersetzen und ihn in ihrer Geschichte entschärfen. Daher beansprucht sie eine hybride Sprache, die sie der imperialen Symbolik entgegensetzt. In einer Erkenntnisszene spricht sie englisch und indisch und bemächtigt sich des Diamanten: „[Venn] understood me – apparently I was shouting partially in his language, which, of course, I don’t know. My shoulder still throbbed, and it continues to ache at night, and sometimes I feel in my gut that I really am incubating an enormous diamond“ (HOW, 283). Beigh führt die hybride Existenz Bhagmatis und Hannah Eastons fort und dekonstruiert die koloniale Hierarchie zwischen Neuengland und Indien.

John Irving und Bharati Mukherjee sind sehr unterschiedliche Beispiele dafür, wie in der heutigen Literatur des amerikanischen Nordostens mit dem imperialen Diskurs aus der Kolonialzeit umgegangen wird. John Irving übernimmt die binäre Spaltung zwischen dem bekannten Zuhause und der unheimlichen Fremde. Er stilisiert das Wien der Fünfziger zu einem bedrohlichen Anderen, das die eigene Integrität gefährdet. Dieses Andere verkörpert die Ängste und Sehnsüchte der Protagonisten und des Autors. Nur weil die Protagonisten keine Transformation erfahren, weil sie das Dort nie wirklich zum Hier machen und sich mit der Kultur des Anderen nicht tatsächlich auseinandersetzen, können sie sich später wieder in die Heimat integrieren. Irvings fiktionaler Welt liegt die Auffassung zugrunde, dass die Regeln und Vorstellungen der amerikanischen Heimat Autorität sind. Der Ort und die Kultur Wiens kann sich im Universum Irvings nicht aus dem Status des Gegenraums und der Alterität befreien.

Bharati Mukherjee hingegen untersucht die historischen Verbindungen zweier gänzlich unterschiedlicher Regionen. Dabei arbeitet sie Machtstrukturen und wertende Diskurse heraus, um diese dann in ihrer Erzählung zu unterminieren. Diese Dekonstruktion des imperialen Bedürfnisses, das Andere zu unterwerfen, geschieht auf der inhaltlichen und der formellen Ebene. Ihre Protagonistinnen durchkreuzen das binäre Schema des imperialen Wertvorstellung und machen Bekanntschaft mit der fremden Kultur. Dadurch werden sie zu Personen, die Elemente beider Kulturen in ihrer eigenen Identität vereinen. Auf sprachlicher und symbolischer Ebene zeigt Mukherjee, dass der imperiale Diskurs nicht nur die Sprache des Westens sondern auch des Ostens ist. Damit wirkt sie der Vorstellung entgegen, der koloniale Osten zeichne sich durch Schwäche und seine Opferrolle aus. Und schließlich verbindet sie beide Ebenen, indem die Frauen sich die Sprache und Symbole beider Kulturen aneignen und eine neue, hybride Existenz gründen.

5.3 Wohin gehen wir? Der Verlust von Zuhause und Fremde

Bei dem kolonialen und postkolonialen Diskurs Irvings und Mukherjees sind Grenzen in erster Linie die Spannungsräume zwischen zwei festen Polen. Die Protagonisten agieren aus dem Verhältnis zwischen beiden Polen heraus. In der heutigen Literatur des nordamerikanischen Nordwestens wird allerdings immer häufiger eine postmoderne Existenz beschrieben, in der zwei feste Pole nicht mehr unbedingt gegeben sind. Unterwegs sein wird eine eigene Befindlichkeit. Immer mehr Autoren schreiben über *displacement* oder *dislocation*, einen Zustand des permanenten Reisens.²⁵⁴ In diesen Erzählungen gibt es überhaupt kein Zuhause mehr, und die Grenze wird zum Zentrum des Erfahrungsbereiches:

Das freudvolle Versprechen des Projekts der Globalität liegt in der Freiheit einer bindungslos-unabhängigen Existenzweise, in der Coolness, ihr selbst eine eigene Identifikationsweise abzuringen, Wurzeln und Halt im Stadium des ewigen Aufbruchs zu finden.²⁵⁵

Es mag zwar wahr sein, dass viele vom internationalen Konsum gezeichnete Orte wie Hotelketten Glauben machen wollen, man könne überall unterwegs zu Hause sein. Oft wird dieses Unterwegssein jedoch als Entwurzelung erfahren und erhält eine unheimli-

²⁵⁴ Vgl. Appadurai, *passim*.

²⁵⁵ Hecht, „Das Fremdenzimmer“, 14.

che Qualität. Heutige Autoren wie Jeanette Turner Hospital und Margaret Atwood schreiben über dieses Unterwegssein und untersuchen ob und inwiefern man sich unterwegs zu Hause fühlen kann.

5.3.1 Nicht-Orte in Janette Turner Hospitals *Borderline*

In Jeanette Turner Hospitals Roman *Borderline* gibt es zahlreiche Protagonisten, die kein festes Zuhause haben. Sie treffen sich an Grenzen, ziehen von einem Ort an den anderen, leben oft im Untergrund und verschwinden plötzlich spurlos. Da ist Felicity, die junge Leiterin einer Kunstgalerie, deren sprechender Name sie ironischerweise als die Glückliche kennzeichnet. Sie hat eine Wohnung mit ihrem Liebhaber in Boston. Und eine weitere Wohnung, in der sie sich nur alleine aufhält. Und ein Blockhaus in Quebec, das einem weiteren Liebhaber aus New York gehört. Geboren wurde Felicity in Indien, in Australien wuchs sie auf, und sie ist zu einer professionellen Grenzgängerin geworden. So sehr, dass sie sich nur noch unterwegs zu Hause zu fühlen scheint: “[Felicity] travels a lot. It has always made her nervous to stay in one place for too long; she is only at ease in transit.”²⁵⁶ Sie fühlt sich wohl, wenn sie nicht an einem festen Ort zu Hause ist. Sie braucht die Entfremdung. Gleichzeitig fühlt sie sich zu Menschen, die ebenso entwurzelt sind, hingezogen: “She felt at ease in airports and in the hearts of great cities. Because, she said, they are full of other people who don’t belong – my closest relations” (B, 14).

Ein weiterer Protagonist ist Augustine, ein Versicherungsvertreter, der aus beruflichen Gründen ständig unterwegs ist. Er ist frankophoner Kanadier mit einer Frau und Kindern. Auch wenn er bei seiner Familie ist, kommen ihm immer wieder Szenen in den Sinn, Erinnerungen an verschiedene Hotelräume und damit verbundene fremde Frauen. Sein Leben scheint diese Gleichzeitigkeit verschiedener Orte und Identitäten einigermmaßen koordinieren zu können – bis er Felicity an der Grenze zwischen den USA und Kanada trifft.

Schließlich gibt es eine Gruppe illegaler Flüchtlinge aus El Salvador, die in größeren Städten der USA und Kanadas im Untergrund leben. Ständig auf der Flucht vor Entdeckung wechseln sie Wohnung, Namen, Stadt und Land so häufig, dass man sie kaum an einem Ort zweimal vorfinden kann. Die wichtigste unter ihnen ist Dolores Marquez,

²⁵⁶ Janette Turner Hospital, *Borderline* (New York: Virago, 1996), 12, im weiteren zitiert nach Siglenverzeichnis.

auch *La Magdalena*, *La Salvadora* und *La Desconocida* (die Unbekannte) genannt, die von Felicity und Augustine über die Grenze geschmuggelt wird. Sie wechselt Identitäten mit jeder Szene des Romans, wird einmal als unendlich hilflos, dann wieder als gefährlich und kriminell bezeichnet. Mal entspringt sie der künstlerischen Phantasie und mal der berauschten. Dann wieder manifestiert sie sich als Mensch aus Fleisch und Blut. Dabei entgleitet ihre Identität den anderen Protagonisten und dem Leser immer wieder aufs Neue.

Zentraler Handlungsschauplatz in *Hospitals Roman* ist, wie der Titel bereits verrät, die Grenze. Die Grenze wie *Hospital* sie beschreibt ist aus philosophischer Sicht ein Nicht-Ort. Nicht-Orte, so beschreibt Marc Augé die Räume unserer Zeit, in denen sich die Anonymität der Massen kristallisiert. Es sind Orte der Durchreise, die fast ausschließlich von Texten und Verhaltensregeln definiert werden:

Doch den wirklichen Nicht-Orten der Übermoderne [...] ist es eigen, dass sie auch von den Worten oder Texten definiert werden, die sie uns darbieten: ihre Gebrauchsanleitung letztlich, die in Vorschriften („rechts einordnen“), Verboten („Rauchen verboten“) oder Informationen („Herzlich willkommen im Beaujolais“) zum Ausdruck kommen und entweder auf mehr oder minder explizite und codifizierte Ideogramme zurückgreifen [...] oder auf die Umgangssprache.²⁵⁷

Die Menschen, die durch die Nicht-Orte hindurchpassieren, halten sich also an Regeln, die für alle gleich sind. Die Regeln definieren die Nicht-Orte und die Menschen. Indem die Menschen die Regeln automatisch verstehen und sich unterordnen, tauchen sie in die Masse der Anonymität ein. Die Nicht-Orte sind zugleich fremd, denn sie haben keinen spezifischen Eigencharakter wie die Orte, und paradoxerweise auch vertraut, denn jeder kennt die Regeln. So erkennt Felicity, als sie die Grenze zwischen den USA und Kanada überschreitet, automatisch die Regeln dieses Nicht-Ortes an:

Border Catechism No. 1. Question: What shall constitute a legitimate and acceptable human being?

Answer: A person, preferably of Anglo-Saxon stock, with the decency to have been born in a country familiar to the presiding official, and respectable in his eyes. Such person shall be deemed to be largely above suspicion, provided he/she does not exhibit vagabond and philandering territorial habits. Past association with only one other country, two at the most, shall be deemed appropriate. (B, 40)

²⁵⁷ Augé, 112f.

Zwei semantische Felder überlagern sich in dieser satirischen Passage. Einerseits ist dies der Diskurs eines religiösen Lehrbuchs. Worte wie „catechism“ und „shall be deemed“, aber auch „decency“ und „respectable“ gehören diesem semantischen Feld an. Tatsächlich wird der Grenzbeamte von Augustine als Priester angesehen, der Absolution gewährt, indem er den Reisenden passieren lässt (B, 41). Dieses semantische Feld verweist auf die absolute Gültigkeit der Regeln, die nicht hinterfragt werden dürfen. Und zwar deshalb, weil sie von höherer Instanz getroffen scheinen, gleichsam von göttlicher Vorsehung. Gleichzeitig herrscht ein zweites semantisches Feld vor, das der juristischen Sprache. Hierzu gehören Begriffe wie „constitute“, „legitimate“, „presiding official“, „appropriate“, etc. Diese juristische Sprache verweist auf die Bedingungen, die die Menschen erfüllen müssen, um zu diesem Nicht-Ort zugelassen zu werden. Der satirische Unterton des Zitats untergräbt die Autorität beider Diskurse subtil und stellt den begrenzten Lebenshorizont des Beamten in Kontrast zu den autoritären Diskursen, die beide Ehrerbietung fordern. Unter dem Deckmantel der Allgemeingültigkeit wird die Willkür des Grenzbeamten verborgen.

Mittels beider Autoritätsdiskurse werden die Reisenden in eine gleiche Menschenmenge eingereiht, von der uneingeschränkter Gehorsam gefordert wird. Augé schreibt dazu: „Auf diese Weise stellt man die Bedingungen für den Verkehr in Räumen her, in denen die Individuen nur mit Texten zu interagieren scheinen, deren Urheber ausschließlich „juristische“ Personen oder Institutionen sind.“²⁵⁸ Die Nicht-Orte sind durch anonyme juristische Institutionen bestimmt, gegen deren Regeln man schon allein deshalb nicht verstoßen kann, weil sie nicht greifbar sind. Die juristische Sprache dient obendrein dazu, die Menschen zu verunsichern. Dies kommt im obigen Zitat ebenfalls deutlich zum Ausdruck. Die Menschen, die reisend eine Grenze überqueren, dürfen nicht zu bereist sein. Dies ist das Paradox, das der Reisende an der Grenze erfahren muss. Obwohl dieser Nicht-Ort extra für Grenzgänger eingerichtet wurde, müssen die Reisenden erst ihre Sesshaftigkeit beweisen, wenn sie die Grenze überschreiten wollen. Augé schreibt:

Der Passagier gewinnt seine Anonymität also erst, nachdem er seine Identität bewiesen und den Vertrag gewissermaßen gegengezeichnet hat. [...] In gewisser Weise wird der Benutzer von Nicht-Orten ständig dazu aufgefordert, seine

²⁵⁸ Augé, 113.

Unschuld nachzuweisen. [...] Keine Individualisierung (kein Recht auf Anonymität) ohne Identitätskontrolle.²⁵⁹

Die Grenze bei Hospital ist ein paradigmatischer Nicht-Ort, an dem die Grenzgänger Felicity und Augustine ihre Unschuld beweisen müssen, um in die Anonymität der Grenzpassierer aufgenommen zu werden. Die Grenze ist gleichzeitig der Ort, an dem diese Anonymität in dem Roman durchbrochen wird. Augustine und Felicity widersetzen sich den Regeln der Anonymität und des absoluten Gehorsams und folgen ihren eigenen menschlichen Instinkten. Dadurch stören sie das Gleichgewicht der Gleichgültigkeit und machen die Handlung des Romans möglich.

Sowohl Felicity als auch Augustine stehen in der Warteschlange an der Grenze hinter einem Fleischerwagen, der durchsucht wird. In dem Kühlwagen werden Flüchtlinge aus El Salvador von den Grenzbeamten gefunden und in das Zollhaus abgeführt. Als ein Beamter den Wagen zur Seite fährt, um die wartenden Wagen vorbeizulassen, löst sich der Rumpf eines toten Rinds von seinem Fleischerhaken und fällt auf die Straße. In dem toten Tier liegt, halb erfroren und halb bewusstlos, eine Frau. Sowohl Augustine als auch Felicity folgen ihrem Instinkt, dieser hilflosen Person beizustehen, sie nicht alleine zu lassen, sondern sich verantwortlich zu fühlen. Dadurch durchbrechen sie die an diesem Ort beherrschende Anonymität. Gleichzeitig entsteht zwischen den Helfern ein Gemeinschaftsgefühl, das ebenfalls sehr ungewöhnlich ist für Nicht-Orte. Augé spricht von der alles bestimmenden

Stimme einer Einsamkeit, die um so verwirrender ist, als sie an die Einsamkeit von Millionen anderen gemahnt. Der Passagier der Nicht-Orte findet seine Identität nur an der Grenzkontrolle, der Zahlstelle oder der Kasse des Supermarkts. Als Wartender gehorcht er denselben Codes wie die anderen, nimmt dieselben Botschaften auf, reagiert auf dieselben Aufforderungen. Der Raum des Nicht-Ortes schafft keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit.²⁶⁰

Augé sieht unsere Zeit, die er als Übermoderne bezeichnet, also durch die Anonymität der Nicht-Orte gekennzeichnet. Diese Nicht-Orte geben den Menschen, die sich an ihnen aufhalten, ein Gefühl der Einsamkeit. Diese Einsamkeit wird nicht dadurch gelindert, dass sie mit Millionen anderer Menschen geteilt wird, sondern sie wird dadurch verstärkt. Felicity und Augustine folgen diesen Gesetzen der Einsamkeit und Ähnlichkeit jedoch nicht. Sie stellen einen Kontakt her durch den gemeinsamen Entschluss, der

²⁵⁹ Augé, 120.

²⁶⁰ Augé, 121.

Flüchtlingsfrau zu helfen. Indem sie erkennen, dass die Frau ihre Hilfe benötigt, tragen sie der Unähnlichkeit der fremden Frau Rechnung. Erst die Erkenntnis, dass die Frau anders ist und ihre Hilfe braucht, befähigt die beiden zu ihrer Tat. Durch die Tat durchbrechen sie die Regeln der Grenze und schmuggeln einen illegalen Einwanderer nach Kanada. Sie geben also ihre Unschuld und Anonymität auf, um zu einer wirklichen Identität zu gelangen. Diese Identität wird ihnen durch den weiteren Verlauf des Romans bleiben, und das Geschehen wird sie weiterhin prägen, auch wenn sich ihre Situation immer wieder verändert. Die Identität, die beide durch das Durchbrechen der Regeln an der Grenze gewonnen haben, unterscheidet sich wesentlich von der kurzzeitigen Identität im Sinne Augés, die an der Grenze kontrolliert wird und den Einstieg in die Anonymität ermöglicht. Im Gegenteil: fortan werden Felicity und Augustine ohne Anonymität leben müssen. Und in einer vernetzten Welt kann dies sehr gefährlich sein. So sind beide immer wieder überrascht, wie viele Menschen von ihrer Tat wissen, wie viele Menschen ihre Wege verfolgen und sie immer wieder zielsicher aufspüren. Dieser Verlust der Anonymität ist es auch, der ihnen schließlich zum Verhängnis wird.

Janette Turner Hospitals zentraler Handlungsraum ist also ein Nicht-Ort im Sinne Augés. Ein paradigmatischer Ort der Post- oder Übermoderne, durch den die Menschen durchreisen. Er ist gleichzeitig eine Heterotopie im Sinne Foucaults, da sich die Figuren weder richtig fremd noch zu Hause fühlen können. Und es ist ein Ort, an dem sie ihre Identität kurzzeitig gewinnen, um sie dann für eine ersehnte Anonymität preiszugeben. Indem die Hauptpersonen sich gegen diese Anonymität stellen erlangen sie ihre Menschenwürde und die Verletzlichkeit, die mit der Offenbarung ihrer wahren Identität einhergeht. Von verschiedenen Interessen- und Mächtigkeitsgruppen werden sie fortan verfolgt und für ihren spontanen Akt der Zwischenmenschlichkeit zur Rechenschaft gezogen. Gerade Felicity, die von sich behauptet, sie fühle sich nur auf der Durchreise wohl, muss erkennen, dass gerade dort, an den Nicht-Orten, Regeln vorherrschen, die ihre Identität eingrenzen und sie unfrei machen.

Obwohl sie in der Reise unfrei ist, hat sie keine andere Wahl: sie muss immerzu reisen. Nachdem sie der fremden Frau zur Flucht über die Grenze verholfen hat, ist sie selbst auf der Flucht vor all den Menschen, die sie nach dem Verlust ihrer Anonymität nun aufzuspüren versuchen. Daher ist der weitere Verlauf des Romans geprägt von ihrem Umherirren. Darin teilt sie ihr Schicksal nun mit Augustine und La Salvadora, den anderen Ausbrechern aus der Anonymität und Einsamkeit der Nicht-Orte. Nicht einmal im Tod kann Felicity eindeutig fixiert werden. Ihr Freund und Verehrer Jean-Marc, der

Erzähler des Romans, erwartet daher immer noch Nachrichten von ihr, auch nachdem in Felicitys Wohnung eine Bombe explodierte, die ein weibliches Opfer forderte. Weil Felicity nirgends zu Hause ist, kann sie scheinbar auch im Tod kein Zuhause finden. Man nimmt ihr ihren Tod nicht ab und vermutet sie überall auf der Welt. „And she will call, of course, though when she drops in from wherever she is, she'll be amazed to see us standing here“ (B, 288), so endet der Roman mit der hoffnungsvollen Vermutung des Erzählers.

Nicht alle Protagonisten jedoch entziehen sich immer wieder den Mitmenschen und Lesern wie Felicity, Augustine und Dolores Marquez. Es gibt auch einige Reisende oder „Deplazierte“ (dislocated persons), die irgendwann sesshaft werden wollen und sich einen heimeligen Kokon bauen, ganz im Sinne Faith Popcorns. Der Erzähler Jean-Marc lernt diese Haushalte als Klavierstimmer von innen kennen und reflektiert über sie:

For the curious, there is a surprising number of these missionary waifs around. Grown up now, of course; relics of imperialist piety. [...] They were born in China or India or obscurer parts of Asia, tossed about through childhood by itinerant preaching and violent uprisings and the whims of various missionary societies and emergent nationalisms. [...] I cannot tell you how many living rooms hold their coded mementos: the sandalwood carvings of Krishna, the jade statues, the African masks, the Indonesian shadow puppets. Oh, the owner will shrug with slight embarrassment, I grew up there. Haven't been back since I left at the age of fourteen. (B, 15)

Zuhause und unterwegs sein, das sind für die meisten Menschen eben doch gegensätzliche Konzepte. So ist Felicity in *Borderline* eine Ausnahme, wenn sie es sich wünscht, niemals anzukommen. Die vielen Haushalte, die Jean-Marc besucht, zeugen von einem Trend des zeitlich begrenzten Reisens. Die Menschen, die hier leben, sind durch den missionarischen Eifer ihrer Eltern in einem fremden, oft armen Land aufgewachsen. Als sie selbst erwachsen werden, ziehen sie sich jedoch wieder in die Sicherheit des Westens zurück und nehmen einen Teil der Exotik mit. In der Sicherheit der westlichen Wohnung mutieren diese Statuen und Masken zu reinen Souvenirs. Sie verweisen auf eine Kindheit, der man sich leicht schämt. Sie verweisen auf Grenzen, die vor langer Zeit überschritten wurden. Heute sind diese Menschen jedoch keine Grenzüberschreiter mehr, sondern sie gehören zu einer Klasse der Heimgekehrten, die es sich bequem gemacht hat. Zu dem Ort ihrer Kindheit haben sie keine Beziehung mehr. Was ihnen bleibt ist die Illusion, die Verbindung zu dem Ort nicht abgebrochen zu haben und das Gefühl, den Ort bei sich zu tragen. Durch die Kontrastierung von „waifs“ mit „owner“ wird verdeutlicht, dass die Reisenden hilfloser sind als die Sesshaften, und dass letztere

versuchen, ihre Heimat- und Orientierungslosigkeit durch den Kokon zu ersetzen. Durch die Souvenirs haben sie die verschiedenen Orte bei sich, ohne wirklich dort mit der Gesellschaft oder Kultur in Verbindung zu stehen. Dieses Scheinverhältnis ist ein Auswuchs der Entfremdung, der im wörtlichen Sinne „dis-location“. Die Autorin geht damit letztlich doch von der traditionellen Vorstellung aus, dass jeder Ort eindeutig und authentisch ist. Allerdings erscheint es fast unmöglich, das Gefühl dieser Authentizität zu wahren.

5.3.2 Die fremde Nähe in Margaret Atwoods *The Robber Bride* und *Surfacing*

Auch bei Margaret Atwood gibt es diese Auflösung von Zuhause und Fremde. Auch hier werden Räume gezeichnet, die weder die geborgene Vertrautheit des Zuhause noch den exotischen Reiz des Fremden beinhalten. Sie sind gleichzeitig fremd und vertraut, die Protagonisten überall entfremdet und gelangweilt. Auch Atwood zeichnet Protagonisten, die sich ständig dem Zugriff entziehen und die wie Getriebene umherreisen: scheinbar glücklich, *de facto* aber einsam und verloren. Den letzten Hauch von beheimatenden Gefühlen können diese Protagonisten nur aus der Distanz wahrnehmen. Zwei Protagonistinnen, die in dieser Hinsicht an Felicity in *Hospitals Borderline* erinnern sind Zenia in *The Robber Bride* und die unbenannte Erzählerin in *Surfacing*.

Margaret Atwoods *The Robber Bride* handelt von drei Frauen, die alle unter der Bekanntschaft mit einer vierten leiden: Zenia. Über weite Strecken des Romans ist Zenia verschollen, sogar tot geglaubt, aber sie taucht immer wieder auf. Sie ist eine Meisterin des Täuschens, und daher fühlen sich die drei Frauen ständig von ihr bedroht. So bedroht, dass Zenia allgegenwärtig zu sein scheint, selbst wenn sie nicht anwesend ist. Zenia ständig auf der Durchreise und wechselt ihre Identitäten. Sie ist weder greifbar, noch scheint sie über weite Strecken überhaupt menschlich zu sein. Sie ist wie ein Text, dessen Bedeutung sich ständig verändert, wie ein Urteil, das einem auf unerklärliche Weise die Niederlage verkündet. Manchmal scheint sie wie eine Hexe, die sich an verschiedene Orte und in verschiedene Identitäten hexen kann, und die immer Unglück und Verderben bringt.

Dass das Glück Zenias, die alle drei Frauen auf verschiedene Weise geschädigt hat, jedoch sehr brüchig ist, zeigt sich bereits zu Beginn des Romans: „The story of Zenia ought to begin when Zenia began. It must have been someplace long ago and distant in space, thinks Tony; someplace bruised, and very tangled” (RB, 3). Zenia wird also von Anfang an als eine Person dargestellt, die Zeit und Raum fremd ist, die aus einer ande-

ren Welt zu einer anderen Zeit zu stammen scheint. Das bedeutet gleichzeitig, dass sie im Hier und Jetzt entfremdet ist. Gleichzeitig wird der Ort, aus dem sie zu stammen scheint, personifiziert, als handle es sich nicht um einen realen, sondern einen metaphorischen Ort, dem sie entspringt. Ein Ort, der ebenso verletzt und verletzlich ist wie Zenia selbst. Durch den Roman hindurch wird Zenia immer wieder in ihrer Grausamkeit und der perfekten Fähigkeit, andere zu täuschen, dargestellt. Dieses Bild wird jedoch durch diesen Anfang bereits subtil untergraben. Dadurch entsteht für den Leser eine Ungewissheit, Zenia wird zur Leerstelle.

Andere Protagonisten werden eingeführt, die diese Fähigkeit des Täuschens nicht besitzen, und denen man ihre Entfremdung sogleich ansieht, z.B. Larry, der Sohn einer der drei Frauen, der ebenfalls in Kontakt zu Zenia steht: „Larry has an exiled look to him, the look of a lost traveller, as if he's stuck in some no man's land, between borders and without a passport. Trying to figure out the road signs. Wanting to do the right thing" (RB, 83). Larry ist der paradigmatische Reisende, der verlorene, desorientierte Postmoderne, ohne eindeutige Identität. Er scheint keinen Sinn aus seinem Umfeld schließen zu können. Damit illustriert er, was der Soziologe Hans Paul Bahrtd über die Orientierungslosigkeit feststellt:

Was in die Definition einer Situation eingeht, ist stets interpretierter Raum. Wie gesagt, Raum lässt sich nicht beliebig interpretieren. Genau genommen gibt es, je nach kulturellen Vorgegebenheiten, nur eine begrenzte Zahl möglicher Interpretations-Schemata für Räume. Passt keine von diesen, so bleibt die Definition unvollständig, es tritt Desorientierung ein.²⁶¹

Larry kann die Welt um sich herum nicht interpretieren und nicht semantisieren. Er kann sie ganz explizit nicht lesen. Daher fühlt er sich entfremdet. Er hat kein Zuhause, weil er sein räumliches Umfeld nicht als Orientierung zu Hilfe nehmen kann. Wo auch immer er ist, ist er im Niemandsland der Postmoderne, unfähig, die Richtung seines Lebens zu bestimmen. Er ist immer unterwegs, kann aber nicht ankommen, weil er die Umwelt nicht entziffern kann. In dieser Desorientierung ist Larry Zenia scheinbar antagonistisch gegenübergestellt, denn sie scheint sich jeden Ort aneignen zu können. Sie tauscht die Rollen zusammen mit den dazugehörigen Orten und ist ja gerade deshalb so gefürchtet. Sie hat nicht nur einen Ausweis, sondern mehrere (RB, 455), legt Fahrten und verwischt ihre Spuren. Sie spielt mit der Orientierungslosigkeit der anderen.

²⁶¹ Hans Paul Bahrtd, *Umwelterfahrung: Soziologische Betrachtungen über den Beitrag des Subjekts zur Konstitution von Umwelt* (München, 1974), 38.

Am Ende stellt sich jedoch heraus, dass Zenia auch ein Mensch ist, der unter diesem Grenzgängertum leidet, und dieses Leben im Zwischenraum nicht durchhalten kann. Es ist ein Ersatzleben, das jeglichen Haltes und jeglicher Orientierung entbehrt. Zenia ist eine Tricksterfigur, denen Kartenhausleben am Ende einstürzt. Sie wird am Ende des Romans tot aufgefunden, ihr Körper von Geschwüren zerfressen und mit Drogen vollgepumpt, ihre zahlreichen Ausweise sämtlich gefälscht. Schauplatz: ein Innenhof in einem Hotel. Die tote Zenia befindet sich an einem Nicht-Ort, einziger Erbe: ein Waisenhaus (RB, 457). Und weil diese grundlegende Raumverwirrung Teil Zenias Wesen ist, kann sie auch nicht ganz tot sein: „Maps, thinks Tony, contain the ground that contains them. Somewhere in this infinitely receding headspace, Zenia continues to exist“ (RB, 464). Zenia löst sich auf in ein Rätsel, das Rätsel nach der Raumhaftigkeit selbst, das Rätsel nach dem Ursprung von Raum und Orientierung.

Margaret Atwood spielt also, ähnlich wie Janette Turner Hospital, mit dem Getriebensein, mit Raumverwirrung und der grundlegenden Entfremdung an Nicht-Orten, die die Dichotomie zwischen Zuhause und Fremde auflösen. Auch in *Surfacing* kann die Protagonistin nicht zu Hause sein. Atwood macht in diesem Roman das Zuhause zur Fremde und die Fremde zum Zuhause. In keinem anderen Roman dekonstruiert sie diese Pole so deutlich wie in ihrem ersten. Diese Dekonstruktion von Zuhause und Fremde geht mit einer Unmöglichkeit zu kommunizieren einher. Die Raumverwirrung ist also gleichzeitig Sprachverwirrung, die Orientierungslosigkeit ist zugleich Isolation.

Augé sagt über das Zuhause:

Die Person ist dort zu Hause, wo sie sich in der Rhetorik der Menschen auskennt, mit denen sie das Leben teilt. Daß man zu Hause ist, erkennt man daran, dass man sich ohne Schwierigkeiten verständlich machen kann und ohne langwierige Erläuterungen Zugang zu den Denkweisen seiner Gesprächspartner findet. [...] Eine rhetorische Kommunikationsverwirrung zeigt an, dass eine Grenze überschritten worden ist.²⁶²

Eine solche Kommunikationsverwirrung deutet sich in Atwoods *Surfacing* an. Die Protagonistin kommt zurück an den Ort ihrer Jugend, der ihr aber fremd ist. Die Begriffe Zuhause und Fremde vermischen sich hier auf seltsame Weise, denn die Protagonistin kann die Sprache dieses Ortes gerade nicht verstehen. Dies beginnt mit der Überschreitung der Grenze zwischen Ontario und Quebec: „There’s nothing I can remember till we

²⁶² Augé, 126f.

reach the border, marked by the sign that says BIENVENUE on one side and WELCOME on the other“ (S, 11). Dieses zweisprachige Straßenschild ist die Einführung in die nun folgende sprachliche Verwirrung, die das Buch leitmotivisch durchzieht. Die Protagonistin beobachtet, sobald sie die Grenze überschritten hat: „Now we’re on my home ground, foreign territory. My throat constricts, as it learned to do when I discovered people could say words that would go into my ears meaning nothing“ (S, 12). Hier ist es nicht die Fremde, in der man nicht kommunizieren kann, sondern das Zuhause. Sprachliche Kommunikation ist hier nicht möglich, denn die Worte sind lediglich bedeutungslose Laute, die auf die Ohren der Protagonistin treffen. Mit dieser Unfähigkeit, zu verstehen, geht eine Sprachlosigkeit einher: die Kehle der Protagonistin schnürt sich zusammen und gibt keine Laute mehr frei. Die Protagonistin überschreitet eine Grenze im Sinne Augés, und eine sinnvolle sprachliche Verständigung wird dadurch unmöglich gemacht.

Besonders an der Situation der Protagonistin in Atwoods *Surfacing* ist, dass dieses fremde Territorium gleichzeitig das einzig mögliche Zuhause ist. Durch die Aneinanderreihung von „home ground“ und „foreign territory“ wird eine Orientierungslosigkeit geschaffen, wie sie nur in postmodernen Texten möglich ist. Das Zuhause ist die Fremde. Das heißt, dass es kein gewohntes Zuhause mehr gibt, in dem der Mensch sich auskennen kann. Gleichzeitig heißt das aber auch, dass es keine Fremde mehr gibt, die exotisch und fern ist. Martin Hecht beschreibt diesen Vorgang in umgekehrter Richtung: „Das Vertraute geht im Fremden auf, doch lange nicht das Fremde auch im Vertrauten. Und beide verlieren dabei, was sie im Wesen ausmacht.“²⁶³ Hecht bezieht sich hier auf die Orte in der Fremde, die so sehr auf Touristen ausgerichtet sind, dass die Reisenden nicht mehr die Erfahrung des Unbekannten und Unerforschten erleben können. Atwood jedoch entwirft den Umkehrschluss. Bei ihr geht das Fremde nicht nur im Vertrauten auf, sondern ist identisch mit ihm. Es gibt noch Grenzen, die überschritten werden, aber all diese Grenzen führen nur in immer neue Territorien, die durch ihre Fremdheit vertraut wirken. Ein Zuhause, das Geborgenheit und Orientierung bietet, kann nicht gefunden werden. Die Grenze, die die Fremde vom Zuhause trennt, gibt es nicht in *Surfacing*. Durch die Erfahrung dieses Paradoxons wird die soziale und psychologische Identität der Figuren in Frage gestellt. In seiner Analyse von *Surfacing* stellt der Literaturwissenschaftler David Ward fest:

²⁶³ Hecht, 14.

If home is a territory of incomprehensible language, to return home is painfully to deconstruct all the acquired meanings which protect and enable the social self – to separate and, perhaps, after a process of transition, to begin to acquire the rudiments of a new, seemingly alien, “language”, to become incorporated into a different state.²⁶⁴

Die Fremdheit der Sprache am Ort des Zuhause bedeutet eine Entfremdung von sich selbst und von der Gemeinschaft. Das Zuhause selbst wird zum Nicht-Ort laut Augé, der die Menschen voneinander trennt und anonymisiert. Eine Trennung zwischen vertrauter Nähe und exotischer Fremde wird hierbei dekonstruiert.

Dieses radikale Hinterfragen von Zuhause und dessen sprachlicher Verständigung ist ein Thema Atwoods, das auch in den *Journals of Susanna Moodie* (1970) zum Ausdruck kommt. In dem Gedicht „Disembarking at Quebec“ überschreitet die Protagonistin ebenso eine Grenze, und zwar nicht nur in die frankophone Provinz, sondern auch in einen Zustand psychologischer Entfremdung von dem Selbst. „I am a word / in a foreign language“²⁶⁵ stellt die Protagonistin fest. Das Selbst inkorporiert hier die Fremde und das Fehlen von Bedeutung. Beide werden sogar identisch. Da zu Hause sein im psychologischen Sinne „bei sich sein“ bedeutet, sind die Protagonistinnen Atwoods zuallererst von sich selbst entfremdet. In dem Gedicht ist die Figur für sich selbst ein bedeutungsloses Zeichen, und in *Surfacing* ist gerade der Ort der Jugend ein Ort sprachlicher Entfremdung. Beide Protagonistinnen sind heimatlos und sprachlos. Sie sind abgespalten von den anderen und von sich selbst.

In *Surfacing* kann die Ich-Erzählerin nicht einmal die Laute der Tiere erkennen, auch die Natur ist also fremd geworden:

Birdsong wakes me. [...] I used to know the species; I listen, my ears are rusty, there's nothing but a jumble of sound. They sing for the same reason trucks honk, to proclaim their territories: a rudimentary language. Linguistics, I should have studied that instead of art. (S, 45)

Zwei semantische Ebenen verschränken sich hier: die der Natur und die der Zivilisation, der Maschinenwelt. Die Ohren werden assoziiert mit einem rostigen Apparat, der nicht mehr funktioniert. Die Worte „rusty“ und „jumble of sound“ evozieren einen alten Radioapparat, dessen Empfang gestört ist. Die Stimmen der Vögel werden verglichen mit den Hupen von Lastwägen. Die Bilder sind schrill zusammengestellt. Weder die Größe der Lastwägen noch der Klang ihrer Hupen ist vergleichbar mit Vogelgezwitscher. Tra-

²⁶⁴ David Ward, „Surfacing: Separation, Transition, Incorporation“, in: Colin Nicholson (Hg.), *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity: New Critical Essays* (Houndmills, 1994), 97f.

²⁶⁵ Margaret Atwood, „Disembarking at Quebec“, 62.

ditionelle Diskurse kontrastieren Vogelstimmen eher mit den lauten Geräuschen der Zivilisation. Die Erzählerin stellt jedoch gerade diese Unterschiede zusammen und verweist auf den territorialen Kampf beider semantischer Bereiche. Sie spielt hier mit der Rousseauschen Idee von der Differenz zwischen Natur und Kultur, die die abendländische Philosophie entscheidend beeinflusst hat. Auch die Natur kann keine ursprüngliche Heimat des Menschen sein, denn sie ist ihm nicht vertrauter als das laute Treiben auf der Autobahn. Auch wenn es kein Zuhause und keine Fremde mehr gibt, so gibt es dennoch Grenzen, die weiter bedeutsam sind: es sind territoriale Unterscheidungen. Orte unterscheiden sich dadurch, dass sie von unterschiedlichen Parteien für sich beansprucht werden. Atwood dekonstruiert die Grenzen hier: ihre Qualität ist nicht mehr sinnvoll erkennbar, aber sie werden weiterhin gezogen, von Menschen, Tieren und Maschinen. Sie geben Orientierung, aber keinen Schutz, sie grenzen ab, ohne Richtung zu weisen.

Am Ende des Romans steht die Protagonistin vor der Entscheidung, ob sie ihr selbst gewähltes Exil, ihre fremde Heimat, wieder verlassen und mit ihrem Freund Joe wieder in die Stadt ziehen soll. Auch die Stadt jedoch ist ein Ort, an dem Kommunikation schwer möglich ist. Auch dort ist die Heimat fremd. Aus ihrem Versteck beobachtet die Erzählerin den Freund Joe, der sie ruft, und sie sieht ihre Zukunft an dem Ort, den sie zu Beginn des Romans verlassen hat.

If I go with him we will have to talk, wooden houses are obsolete, we can no longer live in spurious peace by avoiding each other, the way it was before, we will have to begin. For us it's necessary, the intercession of words; and we will probably fail, sooner or later, more or less painfully. That's normal [...]. (S, 207)

Mit dieser pessimistischen Note endet der erste Roman Atwoods. Der Mensch kann letztlich nicht ganz bei sich sein, und er kann daher nicht in einer harmonischen Gesellschaft mit anderen existieren. Kommunikation muss scheitern, weil die Sprache ein System ist wie die Landkarten: sie zeigen immer wieder in fremde Richtungen, in neue Territorien, an denen die Menschen sich unwohl und deplaziert fühlen. Diese Territorien und Orte ersetzen einander und übernehmen immer neue Bedeutungen, die sich letztlich nicht erschließen.

Zusammengefasst kann man sagen, dass Grenzen immer noch existieren, sowohl bei Atwood als auch bei Irving. Menschen, Familien, Regionen, Nationen grenzen sich untereinander ab. An diesen Grenzstellen werden Machtverhältnisse deutlich. Dies wurde sichtbar am Beispiel der kanadisch-amerikanischen Grenze und des Konkurrenzkampfes auf beiden Seiten. Auch der imperialistische und postkoloniale Diskurs machten deut-

lich, dass räumliche Mächteverschiebungen immer noch sprachlich fixiert werden. Wie Hospital und Atwood jedoch zeigen, sind es nicht immer traditionelle Orte, die voneinander unterschieden werden, und diese Orte beheimaten keine traditionellen Identitäten. Sie sind oft Orte der Durchreise, die eine eindeutige Raumorientierung, und damit ein klassisches zentriertes Weltbild unmöglich machen. Beide führen territoriale Machtkämpfe *ad absurdum*. In einer Welt, in der nirgends ein beheimatendes Zuhause gefunden werden kann, wozu wird hier noch um diese Nicht-Orte gekämpft? Eine Antwort versuchen beide nicht zu geben. Sie können lediglich die existenzielle Einsamkeit entlarven, die mit dem Verlust eines Zuhause einhergeht – und die den Eifer, immer neue Grenzen zu ziehen, keinesfalls mindert.

6. Schluss

In der vorliegenden Arbeit wurde deutlich, welches Weltbild den Romanen John Irvings und Margaret Atwoods, sowie ausgewählter Zeitgenossen zugrunde liegt. In einer Zeit, die von Reizüberflutungen, Globalisierungstendenzen, interkulturellen Konflikten auf vielen Ebenen und von der rapiden Beschleunigung der Kommunikationswege gezeichnet ist, versucht Irving seinen Lesern Zuversicht zu garantieren und ihre Ängste vor der Außenwelt zu bestätigen. In einer Welt, in der virtuelle Räume immer näher an reale heranrücken, in der Menschen wie Getriebene von Nicht-Ort zu Nicht-Ort reisen, in der einige, die es sich leisten können, sich in *gated communities* gegen die Gewalt von außen abschotten, und in der räumliche Orientierung längst nicht mehr selbstverständlich ist, garantiert Irving eine deutliche Ordnung. Dies erreicht er zuallererst durch seine klare und leicht zu durchschauende Raumstruktur.

Er vereinfacht die Welt, indem er sie in zwei Pole aufteilt: das Zuhause und die Fremde. Die Fremde ist gefährlich, durch Doppelmoral geprägt, und kann die Helden Irvings nicht beheimaten. Das Zuhause wird als abgeschlossener Mikrokosmos dargestellt, als Kokon im Sinne Faith Popcorns, der vor den Gefahren von außen schützen soll. Irving garantiert Orientierung, indem er alte Vorurteile bestätigt und die Menschen sehr deutlich in Freunde und Feinde unterteilt. Die Konsequenz eines solchen Weltbildes ist Abschottung. Mit dieser Haltung adressiert Irving ein konservatives Publikum in den USA und unterstützt eine Politik der Abschottung gegen Gefahren von außen, die sich z.B. in dem *Missile Defense System* manifestiert. Die größte Angst des Autors, die immer wieder in den Romanen sichtbar wird, ist, von innen angegriffen zu werden. Die Bösen müssen daher ausgeschlossen werden, der Zugang muss ihnen verweigert werden. Ganz Amerika soll eine *gated community* werden, aus der die Feinde ausgeschlossen sind. In dem ZEIT Interview formuliert Irving diese Haltung so explizit, wie sie in seinen Romanen zum Ausdruck kommt. Im Bezug auf den 11. September sagt er:

Ich bin fest davon überzeugt, dass viele Länder, die sich unsere Partner nennen – Ägypten, Saudi-Arabien – seit langem schon den Dschihad-Kämpfern Obdach geben, sie gewähren lassen und sie beschützen. [...] Wir wurden innerhalb unseres Landes angegriffen. Von Menschen aus fremden Ländern, die uns Böses wollen. Ich habe kein Problem damit, diese Leute aufzuspüren und zu töten.²⁶⁶

²⁶⁶ Ebda.

So einfach ist die Welt bei Irving. In der überschaubaren Nähe liegt das Heil, in der Fremde lauern die Gefahren. Diese Hierarchisierung von Zuhause und Fremde wird auf der familiären Ebene gespiegelt. Das Zuhause ist ebenfalls nach hierarchischen Strukturen geordnet und der Patriarch hält die Autorität und garantiert für die Ordnung. Das Zuhause Irvings ist idyllisch, weil es trotz hoher Verluste immer wieder funktioniert, und das Private dem Öffentlichen trotzen kann. Gleichzeitig ist es idyllisch und rückwärtsgerichtet. Es ist ein Nest, das sich nicht nur gegen die Fremde abschottet, sondern auch gegen die Gegenwart selbst.

Irving steht, wie erläutert, in einer Linie mit anderen Schriftstellern, die sich ebenfalls an der Vergangenheit oder an konservativen Strukturen orientieren. Gleichzeitig gibt es jedoch in Neuengland bereits Ansätze, die diese Ordnung und Hierarchie untergraben, so wie Bharati Mukherjee, die den imperialen Diskurs im eigenen Land dekonstruiert.

Margaret Atwoods Welt lässt sich nicht in ein beheimatendes Zuhause und eine bedrohliche Fremde aufteilen, sondern beide gehen ineinander auf. Damit steht Atwood in einer Linie mit postmodernen Denkern wie Michel Foucault und Jacques Derrida, die eine Dezentrierung des Raumes und eine Dekonstruktion sprachlicher Bedeutung feststellen. Das Bedürfnis, Unterscheidungen zu treffen und sich damit selbst zu positionieren, ist bei Atwood gegeben. Menschen suchen nach ihrer Vergangenheit, sie planen Familien und sie ziehen Grenzen. Aber trotzdem können sie eine eindeutige Identität nicht finden. Sie spalten sich auf, verdoppeln ihre Identität, oder sie lösen sich sogar auf und verschwinden spurlos.

Bei Atwood sind die Figuren oft gerade an den Orten entfremdet, die ihnen eigentlich eine Heimat bieten sollten. Es ergibt sich eine Dynamik aus Nähe und Distanz, in der die Protagonisten eine Beziehung zu einem Ort erst aus der Entfernung herstellen können. Die Grenzen, die sich bei Atwood finden, trennen also nie das Vertraute und das Fremde, sondern sie trennen unterschiedliche Orte voneinander ab, an denen sich die Protagonistinnen auf unterschiedliche Weise entfremdet fühlen. Dabei macht Atwood die postmoderne Situation der Orientierungslosigkeit deutlich in einer Welt, in der die Fremde nie ganz unbekannt und die Nähe nie vertraut sein kann. Trotz der Entfremdung ihrer Protagonistinnen und der Destabilisierung von Zuhause und Fremde sind die Raumbereiche bei Atwood nicht beliebig. Sie portraitiert lebensweltliche Orte und skizziert Landschaften, mit denen die Autorin selbst sehr innig verhaftet ist. At-

wood schafft eine literarische Topographie Ontarios, und schreibt eine Hommage an ihre eigene Region. Darin liegt ihr Beitrag zu der regionalen Literatur und Identität Ontarios. Sie selbst nennt diese Region zwar national und kanadisch, aber dennoch ist Atwoods Literatur in der Landschaft Ontarios verhaftet.

Darüber hinaus besitzen die Orte Atwoods auch metaphorische Qualität: sie sind die Räume der Träume und Erinnerungen, die Räume des kollektiven Vergessens, und oft auch Räume des unterbewussten Traumas. Ihre aufragenden Formen können wie Grabsteine auf die Vergangenheit verweisen, und aus ihren Schluchten können längst verschollene Erlebnisse auftauchen. Der Boden und seine zahlreichen Schichten werden so zur Metapher für die menschlichen Erlebnisse und das kulturelle Geschick einer ganzen Region. Eine kollektive Identität kann laut Atwood erst entstehen, wenn das Verschüttete aus dem Untergrund auftaucht und an die Oberfläche gelangt. Dabei verfolgt Atwood ein Ziel: sie möchte die regionale Geschichte Ontarios vor dem Vergessen bewahren. Dabei wird sie wiederholt das Vergessen zurückgeworfen: auf räumliche wie zeitliche Orientierungslosigkeit.

Auch wenn Atwood eine Identität Kanadas oder Ontarios befördert, so gibt es keine allgemeingültigen Autoritäten, an denen sie sich in ihrer Arbeit orientieren könnte wie Irving. Jede Figur ist letztlich bei ihr auf sich selbst zurückgeworfen und muss gegen die eigene Zersplitterung ankämpfen. Jeder kämpft um eine Identität, selbst wenn dieser Kampf immer wieder aussichtslos endet. Daher werden die Orte sehr unterschiedlich semantisiert. Am Ende bleibt den Figuren jedoch nur ihr eigenes Spiegelbild, in dem sie sich zwar erkennen, aber das nur aufgrund einer optischen Täuschung. Mit dieser Erkenntnis kommt gleichzeitig das Zurückgeworfensein auf die eigene Leere, Isolation und die Unmöglichkeit zu kommunizieren. Ein idyllisches Zuhause kann es weder in familiärem, psychologischem, noch spirituellem Sinne geben.

Atwood verdammt dabei keineswegs die neuen Entwicklungen oder den Diskurs um Modernisierung und Globalisierung. Atwood sucht das Heil nicht in der Vergangenheit. Im Gegenteil: sie stellt eine menschliche Einsamkeit dar, die sich gleichsam als anthropologische Konstante durch verschiedene Epochen zieht. Die Auflösung eines gesicherten Zuhauses sieht Atwood nicht in der Postmoderne. Vielmehr gab es so ein Zuhause für sie nie. Mit ironischen Tricks und Wendungen untergräbt sie systematisch die alt-hergebrachten Vorstellungen von Idylle, sei es in Landschaftstableaus, Quiltmotiven oder Familienmonumenten.

Atwood ist Teil eines sehr lebendigen Diskurses, der sich mit der Rolle von Identität und Raumwahrnehmung auseinandersetzt. Jane Urquhart, Robertson Davies und Janette Turner Hospital sind andere Beispiele für eine kritische und auch experimentelle Auseinandersetzung mit den neuen Raumstrukturen der Postmoderne. Diese Autoren verfolgen, ähnlich wie Bharati Mukherjee eine ganz andere Strategie als beispielsweise John Irving. Sie stellen die Raumwahrnehmung in all ihrer Komplexität dar und zeigen die Möglichkeiten und Schwierigkeiten, die sich heute im Zusammenhang mit der räumlichen Verortung stellen. Dabei zeigt sich jedoch, dass Menschen Orte brauchen, an denen sie sich reiben und orientieren können. Auch wenn ein Zuhause bei diesen Autoren zum Teil nicht mehr gegeben ist, so ist es immer noch die Idee, an der sich eine Orientierungslosigkeit oder Entwurzelung misst. Gerade verlorene Reisende setzen sich immer wieder mit der Idee eines Zuhauses auseinander, das sie beheimatet, beschützt und ihnen einen Sinn verleiht. Auch wenn diese Idee eine utopische ist und ebenso schnell angedacht wie fallengelassen wird, während man in der Schlange steht: am Grenzübergang, im Supermarkt und den anderen vielen Nicht-Orten der fiktionalen und realen Welten.

7. Bibliographie

7.1 Primärliteratur

Acker, Kathy, *Blood and Guts in High School* (New York, 1978).

Atwood, Margaret, *Surfacing* (New York, 1973 [1972]).

---, *Collected Poems* (New York, 1976).

---, *The Handmaid's Tale* (London, 1986 [1986]).

---, *Selected poems: 1966 - 1984* (Toronto u.a., 1990).

---, *Cat's Eye* (New York, 1998 [1989]).

---, *The Robber Bride* (London, 1994 [1993]).

---, *Alias Grace* (New York, 1997 [1996]).

---, *The Blind Assassin* (New York, 2000).

Burnard, Bonnie, *A Good House* (Toronto, 1999).

Cheever, John, *The Wapshot Chronicle* (New York, 1957).

Davies, Robertson, *Murder and Walking Spirits* (New York, 1991).

Hawthorne, Nathaniel, *The Scarlet Letter: an annotated text* hg.v. Sculley Bradley u.a. (New York, 1961 [1850]).

Hospital, Janette Turner, *Borderline* (New York, 1996 [1985]).

Irving, John, *The World According to Garp* (New York, 1990 [1978]).

---, *The Hotel New Hampshire* (New York, 1995 [1981]).

---, *The Cider House Rules* (New York, 1993 [1985]).

---, *A Prayer for Owen Meany* (New York, 1989).

---, *A Widow for One Year* (New York, 1999).

Malamud, Bernard, *Dubin's Lives* (New York, 1979).

Moodie, Susanna, *Roughing It in the Bush* (London, New York, 1852).

---, *Life in the Clearings*, hg. von Robert L. McDougall, (Toronto, 1959 [1853]).

Mukherjee, Bharati, *The Holder of the World* (New York, 1993).

Munro, Alice, *Lives of Girls and Women* (Whitby, Ontario, 1971).

---, *Open Secrets* (London, 1994).

Ondaatje, Michael, *In the Skin of a Lion* (New York, 1987).

Parr Traill, Catherine, *The Canadian Settler's Guide*, NCL ed. (Toronto, 1969 [1855]).

Proulx, Annie E., *Heart Songs* (London, 1994).

Roth, Philip, *Ghost Writer* (New York, 1979).

Rowlandson, Mary, *A Narrative of the Captivity and Restoration of Mrs. Mary Rowlandson*, zitiert nach: Nina Baym u.a. (Hgg.), *Norton Anthology of American Literature*, 3. Aufl., Bd. 1 (New York, 1989 [1682]).

Thoreau, Henry David, *Walden: an annotated edition*, hg. v. Walter Harding (Boston u. New York, 1995 [1854]).

Updike, John, *Toward the End of Time* (New York, 1998 [1997]).

Urquhart, Jane, *The Whirlpool* (Boston, 1990 [1986]).

---, *The Underpainter* (Toronto, 1997).

7.2 Sekundärliteratur

Anderson, Benedict, *Die Erfindung der Nation: Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, Erweiterte Neuauflage (Frankfurt a. M., 1996).

---, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism* (London, 1997).

Appadurai, Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis, 1996).

Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München, 1999).

--- und Dietrich Harth (Hgg.), *Kultur als Lebenswelt und Monument* (Frankfurt a. M., 1991).

--- „Space, Place, Land. Changing Concepts of Territory in English and American Fiction“ in: Monika Reif-Hülser (Hg.), *Borderlands. Negotiating Boundaries in Post-Colonial Writing* (Amsterdam, 1990) 57-68.

Atwood, Margaret, „Canadian Monsters: Some Aspects of the Supernatural in Canadian Fiction“, in: David Staines (Hg.), *The Canadian Imagination: Dimensions of a Literary Culture* (Cambridge, 1977), 97-122.

---, „In Search of Alias Grace: On Writing Canadian Historical Fiction“, Charles R. Bronfman Lecture in Canadian Studies, 21. November 1996, University of Ottawa, (Ottawa, 1997).

- , „Memento Mori – but First, Carpe Diem“, *The New York Times Book Review* (12. Oktober 1997), 9f.
- , *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* (Toronto, 1972).
- Augé, Marc, *Orte und Nicht-Orte: Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, übers. Michael Bischoff, 2. Aufl. (Frankfurt a. M., 1994).
- Ayers, Edward, L. u.a. (Hgg.), *All Over the Map: Rethinking American Regions* (Baltimore u. London, 1996).
- Baak, Jan Joost van, *The Place of Space in Narration: A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space* (Amsterdam, 1983).
- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, 4. Aufl. (Paris, 1989).
- Bachtin, Michail M., *Formen der Zeit im Roman: Untersuchungen zur historischen Poetik*, übers. v. Michael Dewey (Frankfurt a. M., 1989).
- Bahrtdt, Hans Paul, *Umwelterfahrung: Soziologische Betrachtungen über den Beitrag des Subjekts zur Konstitution von Umwelt* (München, 1974).
- Barthes, Roland, „Die strukturalistische Tätigkeit“, in: Günther Schiwy (Hg.), *Der französische Strukturalismus* (Reinbek, 1969), 157.
- , „Semiologie und Stadtplanung“, in: ders., *Das semiologische Abenteuer*, übers. v. Dieter Hornig (Frankfurt a. M., 1988), 199-209.
- Baudrillard, Jean, „Simulacra and Simulations“, in: Mark Postman (Hg.), *Selected Writings* (Stanford, 1988), 166-84.
- Bercovitch, Sacvan, *The Puritan Origins of the American Self* (New Haven, 1953).
- (Hg.), *The American Puritan Imagination: Essays in Revaluation* (Cambridge, 1974).
- Bessner, Neil, „Beyond Two Solitudes, After Survival: Postmodern Fiction in Canada“, in: Theo D'Haen und Hans Bertens, *Postmodern Fiction in Canada* (Amsterdam, 1992), 9-25.
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture* (London, 1994).
- Blaise, Clark, „The Border as Fiction“, in: George Galt, (Hg.), *The Thinking Heart: Best Canadian Essays* (New York, 1991), 31-41.
- Blodgett, Edward D., „Canada if Necessary...“, in: Camille R. La Bossière (Hg.), *Context North America: Canadian/U.S. Literary Relations* (Ottawa, 1994), 145-61.
- Boren, Lynda S., „Paper Heads and Zero at the Bone: Margaret Atwood's Unclaimed Territory“, in: Fritz Fleischmann und Deborah Lucas Schneider (Hgg.), *Women's Studies and Literature: Neun Beiträge aus der Erlanger Amerikanistik* (Erlangen, 1987), 212-28.

- Bossière, Camille R. La (Hg.), *Context North America: Canadian/U.S. Literary Relations* (Ottawa, 1994).
- Bourdieu, Pierre, *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, übers. v. Bernd Schwibs und Achim Russer, 2. Aufl. (Frankfurt a. M., 1983).
- Bouson, J. Brooks, *Brutal choreographies: oppositional strategies and narrative design in the novels of Margaret Atwood* (Amherst, 1993).
- Bowering, George, „Reaney's Region“, *Essays on Canadian Writing*, 24-25 (1982-1983), 1-14.
- Bronfen, Elisabeth, Benjamin Marius, Theres Steffen (Hgg.), *Hybride Kulturen: Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte* (Tübingen, 1997).
- , „Exil in der Literatur: Zwischen Metapher und Realität“, *arcadia* 28 (1993), 167-83.
- , *Der Literarische Raum* (Tübingen, 1986).
- Brown, Russell, „An Interview with Robert Kroetsch“, *University of Windsor Review* 7 (1972), 14.
- , „Crossing Borders“, *Essays on Canadian Writing* 22 (1981), 154-68.
- , „The Road Home: Meditation on a Theme“, in: Camille R. La Bossière (Hg.), *Context North America: Canadian/U.S. Literary Relations* (Ottawa, 1994), 23-48.
- , „The Written Line“ in: Robert Lecker (Hg.), *Borderlands: Essays in Canadian-American Relations. Selected by Borderlands Project* (Toronto, 1991), 1-27.
- Brownley, Martine Watson, *Deferrals of domain: contemporary women novelists and the state* (New York, 2000).
- Buell, Lawrence, *New England Literary Culture: From Revolution to Renaissance* (New York, 1986).
- Bühler Roth, Verena, *Wilderness and the natural environment: Margaret Atwood's recycling of a Canadian theme* (Tübingen und Basel, 1998).
- Burckhardt, Martin, *Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung* (Frankfurt a. M., 1994).
- Caldwell, Patricia, *The Puritan Conversion Narrative: The Beginnings of American Expression* (Cambridge, 1983).
- Campbell, Josie P., *John Irving: a critical companion* (Westport, Conn. u.a., 1998).
- Carter, Erica, James Donald und Judith Squires (Hgg.), *Space and Place: Theories of Identity and Location* (London, 1993).
- Casey, Edward S., *The Fate of Place: A Philosophical History* (Berkeley, 1997).

- , „How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena“, in: Steven Feld und Keith H. Basso, *Senses of Place* (Santa Fe, 1996), 13-52.
- , „Smooth Spaces and Rough-Edged Places: The Hidden History of Place“, www.sunysb.edu/philosophy/faculty/papers/casey2.htm, 20.09.2000.
- Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien, I. arts de faire*, Neuauflage (Paris, 1990).
- Chalykoff, Lisa, „Overcoming the Two Solitudes of Canadian Literary Regionalism“, *Studies in Canadian Literature/ Études en Littérature Canadienne SCL/ÉLC* 23 (1998), 160-177.
- Chambers, Iain, *Migrancy, Culture, Identity* (London u. New York, 1994).
- Chandler, Marilyn R., *Dwelling in the Text: Houses in American Fiction* (Berkeley, 1991).
- Cicero, Marcus Tullius, *De Oratore: Über den Redner*, hg. und übers. v. Harald Merklin, 2. Aufl. (Stuttgart, 1976), 431-39.
- Clastres, Pierre, *Staatsfeinde. Studien zur politischen Anthropologie* (Frankfurt a. M., 1976), 175.
- Crang, Mike, *Cultural Geography* (London u. New York, 1998).
- Crawford, Robert, *Identifying Poets: Self and Territory in Twentieth-century Poetry* (Edinburgh, 1993).
- Dainotto, Roberto M., *Place in Literature: Regions, Cultures, Communities* (Ithaka, 2000).
- Daniels, Stephen und Simon Rycroft, „Mapping the Modern City: Allan Sillitoe's Nottingham Novels“, *Transactions of the Institute of British Geographers* 18 (1993), 460-80.
- Demos, John, *A Little Commonwealth* (New York, 1970), 186.
- Derrida, Jacques, *Writing and Difference*, übers. v. Alan Bass (Chicago, 1978).
- , „Structure, Sign, and Play in the Discourse of Human Sciences,“ in: Richard Macksey und Eugenio Donato (Hgg.), *The Languages of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy* (Baltimore, 1970), 263-264.
- D'Haen, Theo und Hans Bertens, *Postmodern Fiction in Canada* (Amsterdam, 1992).
- Dharker, Rani, „John Irving's Unsafe World“, *Journal of the Maharaja Sayajirao University of Baroda* 35-36 (1986-87), 143-147.
- Dickstein, Morris, „The World in a Mirror: Problems of Distance in Recent American Fiction“, *Sewanee Review* 89 (1981), 386-400.

- Drache, Daniel, „In Search of North America - Wuz Up? The Elusive but Compelling Dynamics of Space and Identity When Borders Seemingly No Longer Matter“, www.robarts.yorku.ca, 22.09.2000.
- Dvorak, Marta, „Boundaries and Borders in the World of Margaret Atwood“, *Etudes Canadiennes/Canadian Studies* 47 (1999), 131-54.
- Enzensberger, Hans Magnus, „Die Aporien der Avantgarde“, in: ders., *Einzelheiten* (Frankfurt a. M., 1976).
- Evans, Mark, „Versions of History: *The Handmaid's Tale* and its Dedictees“, in: Colin Nicholson (Hg.), *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity: New Critical Essays* (Houndmills, 1994), 177-188.
- Fand, Roxanne J., *The dialogic self: reconstructing subjectivity in Woolf, Lessing, and Atwood* (Selinsgrove u.a., 1999).
- Feld, Steven, und Keith H. Basso, *Senses of Place* (Santa Fe, 1996).
- Festenberg, Nikolaus von, „Die große Verbrüderung“, *Der Spiegel* 41 (2000), 252.
- Fleischmann, Fritz und Deborah Lucas Schneider (Hgg.), *Women's Studies and Literature: Neun Beiträge aus der Erlanger Amerikanistik* (Erlangen, 1987), 212-28.
- Foucault, Michel, *Dits et Ecrits* (Paris, 1994), 4 Bde.
- , *Schriften zur Literatur*, übers. v. Karin von Hofeg (München, 1974).
- Frémont, Armand, *La région, espace vécu* (Paris, 1976).
- Freud, Sigmund, *Abriss der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur* (Frankfurt a. M., 1971).
- Frye, Northrop, *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination* (Toronto, 1971).
- , „Conclusion“, in: ders., *Literary History of Canada: Canadian Literature in English*, hg. v. Karl F. Klinck, 2. Aufl. (Toronto, 1976), 3. Bde., Bd. 2, 333-361.
- Gallagher, Winifred, *The Power of Place: How Our Surroundings Shape Our Thoughts, Emotions, and Actions*, Neuauflage (New York, 1994).
- Geertz, Clifford, *Local Knowledge, Further Essays in Interpretative Anthropology* (New York, 1983).
- , *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme* (Frankfurt a. M., 1983).
- Gelfert, Hans-Dieter, *Was ist Kitsch?* (Göttingen, 2000).
- Gerig, Karin, *Identität und Textualität bei Margaret Atwood, Iris Murdoch und Doris Lessing* (Tübingen, 2000).

- Gilbert, Susan, „Children of the Seventies: The American Family in Recent Fiction“, *Soundings: A Journal of Interdisciplinary Studies* 63 (1980), 199-213.
- Gleason, Philip, „Identifying Identity: A Semantic History“, *Journal of American History* 69 (1982/83), 910-931.
- Gleich, Uli, *Parasoziale Interaktionen und Beziehungen von Fernsehzuschauern mit Personen auf dem Bildschirm. Ein theoretischer und empirischer Beitrag zum Konzept des Aktiven Rezipienten* (Landau, 1997).
- Grace, Sherrill, „Articulating the ‘Space Between’: Atwood’s Untold Stories and Fresh Beginnings“, in: ders. und Lorraine Weir (Hgg.), *Margaret Atwood: Language, Text, and System* (Vancouver, 1983), 1-16.
- , „Canada Post: Modern? – Colonial? – National?“, *Transactions of the Royal Society of Canada* 6 (1995), 127-38.
- und Lorraine Weir (Hgg.), *Margaret Atwood: Language, Text, and System* (Vancouver, 1983).
- Greenblatt, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, 5. Aufl. (Chicago, 1989).
- Großklaus, Götz, *Natur-Raum: Von der Utopie zur Simulation* (München, 1993).
- Guédon, Marie-Françoise, „Surfacing: Amerindian Themes and Shamanism“, in: Sherrill Grace und Lorraine Weir (Hgg.), *Margaret Atwood: Language, Text, and System* (Vancouver, 1983), 91-111.
- Gurr, Andrew, *Writers in Exile: The Identity of Home in Modern Literature* (Sussex, 1981).
- Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*, hg. v. Gérard Namer (Paris, 1997).
- Hall, Edward T., *The Dance of Life: The Other Dimension of Time* (New York, 1983).
- Hahn, Kornelia, „No sense of place? Die Medialisierung des sozialen Raumes und der große Bruder“, noch unveröffentlichtes Manuskript, zu erscheinen in: dies. (Hg.), *Öffentlichkeit und Offenbarung: Eine interdisziplinäre Mediendiskussion* (Konstanz, 2002).
- Harter, Carol C. and James R. Thompson, *John Irving* (New York, NY, 1986).
- Harvey, David, *Justice, Nature and the Geography of Difference*, 2. Aufl. (Malden, 1999).
- Hecht, Martin, *Das Verschwinden der Heimat: Zur Gefühlslage der Nation* (Leipzig, 2000).
- , „Verblasste Mythen: Das Fremdenzimmer“, *Süddeutsche Zeitung*, 8. August 2001, 14.

- Hengen, Shannon, *Margaret Atwood's power: mirrors, reflections and images in select fiction and poetry* (Toronto, 1993).
- Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, 17. Aufl. (Tübingen, 1993).
- Heilmann, Iris, *Günter Grass und John Irving* (Frankfurt a. M., 1998).
- Hinz, Evelyn J., „The Masculine/Feminine Psychology of American/Canadian Primitivism: *Deliverance* and *Surfacing*“, in: Robin W. Winks (Hg.), *Other Voices, Other Views: An International Collection of Essays from the Bicentennial* (Westport, 1978), 75-96.
- Hiss, Tony, *The Experience of Place* (New York, 1990).
- Hobsbawm, Eric und Terence Ranger (Hgg.), *The Invention of Tradition*, 2. Aufl. (Cambridge, 1993).
- , *On the Edge of the New Century*, übers. v. Allan Cameron (New York, 2000).
- Hönnighausen, Lothar, „The Old and the New Regionalism“, in: Theo D’Haen und Hans Bertens (Hgg.), *‘Writing’ Nation and ‘Writing’ Region in America* (Amsterdam, 1996), 3-20.
- , (Hg.), *Regional Images and Regional Realities* (Tübingen, 2000).
- , „Regions and Regionalism: Are They Still Relevant Terms in the Global Age?“, in: ders. (Hg.), *Regional Images and Regional Realities* (Tübingen, 2000), 283-301.
- , “Where Are We? Some Methodological Reflexions On Space, Place, And Postmodern Reality“, unveröffentlichtes Manuskript , vorgetragen auf der internationalen Konferenz *From Landscape to Technoscape* an der Universität Bayreuth vom 10.-13. Oktober 2001 und zu erscheinen in: Klaus Benesch und Kerstin Schmidt (Hgg.), *From Landscape to Technoscape: Contestations of Space in American Culture* (voraussichtl. Bayreuth, 2003).
- Hoffmann, Gerhard, *Raum, Situation, Erzählte Wirklichkeit: Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman* (Stuttgart, 1978).
- Hornsby, Stephen, J., Victor Konrad und James J. Herlan (Hgg.), *The Northeastern Borderlands. Four Centuries of Interaction* (Fredericton, N.B., 1989).
- Howells, Coral, „*Cat’s Eye*: Elaine Risley’s Retrospective Art“, in: Colin Nicholson (Hg.), *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity: New Critical Essays* (Houndmills, 1994), 204-218.
- Huggan, Graham, *Territorial Disputes. Maps and Mapping Strategies in Contemporary Canadian and Australian Fiction* (Toronto u.a, 1994).
- Imbert, Patrick, „The Multi-Centered Text and Metalinguistic Rhetoric“, unveröffentlichtes Manuskript.

- Ipsen, Detlev, „Was trägt der Raum zur Entwicklung der Identität bei, und wie wirkt sich diese auf die Entwicklung des Raumes aus?“, in: Gerhard Mahnken (Hg.), *Raum und Identität: Potentiale und Konflikte in der Stadt- und Regionalentwicklung* (Erkner, 1997), 15-27.
- , „Regionale Identität: Überlegungen zum politischen Charakter einer psychosozialen Raumkategorie“, in: Rolf Lindner (Hg.), *Die Wiederkehr des Regionalen: über neue Formen kultureller Identität* (Frankfurt a. M., 1994), 232-254.
- Jeffrey, Kirk, „The Family as Utopian Retreat from the City,“ *Soundings* 55 (1972), 21-41.
- Jung, Carl Gustav, *Seelenprobleme der Gegenwart* (Zürich, 1931).
- Karrasch, Anke, *Die Darstellung Kanadas im literarischen Werk von Margaret Atwood* (Trier, 1995).
- Keahey, Deborah, *Making it Home: Place in Canadian Prairie Literature* (Winnipeg, 1998).
- Kermani, Navid, „Nicht vor Meinem Haus! O du kleiner Schurkenstaat: Wovor Amerika sich fürchtet“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 05.06.2000, 51.
- Konrad, Victor, „The Borderlands of the United States and Canada in the Context of North American Development“, *International Journal of Canadian Studies/Revue internationale d'études canadiennes* 4 (1991), 77-95.
- Korff, Christiane, „Ich bin ein großer Realist: Ein Gespräch mit dem Schriftsteller John Irving über seine Siege und Niederlagen, den Terror und die Medien“, *DIE ZEIT*, 5 (2002), 51.
- Kujath, Hans Joachim (Hg.), *Strategien der regionalen Stabilisierung: Wirtschaftliche und politische Antworten auf die Internationalisierung des Raumes* (Berlin, 1998).
- Lecker, Robert (Hg.), *Borderlands: Essays in Canadian-American Relations. Selected by Borderlands Project* (Toronto, 1991).
- Leed, Eric J., *Die Erfahrung der Ferne: Reisen von Gilgamesch bis zum Tourismus unserer Tage*, übers. v. Hans-H. Harbort (Frankfurt a. M. u. New York, 1993).
- Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, übers. v. Donald Nicholson-Smith, Neuaufl. (Malden, 1998).
- Lenz, Günter H., „Toward a Dialogics of International American Culture Studies: Transnationality, Border Discourses, and Public Culture(s)“, *Amerikastudien/American Studies* 44 (1999), 5-23.
- Lich, Glen E. und Joseph A. Mc Kinney (Hgg.), *Region North America. Canada, United States, Mexico* (Waco, Texas, 1990).
- Lidz, Theodore, *The Family and Human Adaptation* (New York, 1963).

- Lindner, Rolf (Hg.), *Die Wiederkehr des Regionalen: über neue Formen kultureller Identität* (Frankfurt a. M., 1994).
- Lipset, Seymour Martin, *Continental Divide: the Values and Institutions of the United States and Canada* (New York, 1990).
- Ljungberg, Christina, *To join, to fit, and to make: the creative craft of Margaret Atwood's fiction* (Bern, 1999).
- Lotman, Jurij M., *Die Struktur literarischer Texte*, übers. v. Rolf-Dietrich Keil, 4. Aufl. (München, 1993).
- , *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, übers. v. Ann Shukman (Bloomington, 1990).
- Lutwack, Leonard, *The Role of Place in Literature* (Syracuse, 1984).
- Maase, Kaspar, „Nahwelten zwischen ‘Heimat’ und ‘Kulisse’: Anmerkungen zur volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Regionalitätsforschung“, *Zeitschrift für Volkskunde* 94 (1998), 53-70.
- Mackenzie, Manfred, „‘I am a place’: Surfacing and Spirit of Place“, in: Peggy Nightingale (Hg.), *A Sense of Place in the New Literatures in English* (St. Lucia, 1986), 32-36.
- Mahler, Andreas, (Hg.), *Stadt-Bilder: Allegorie, Mimesis, Imagination* (Heidelberg, 1999).
- Mahnken, Gerhard (Hg.), *Raum und Identität: Potentiale und Konflikte in der Stadt- und Regionalentwicklung* (Erkner, 1997).
- Mallory, William E. and Paul Simpson-Housley (Hgg.), *Geography and Literature: A Meeting of Disciplines* (Syracuse, 1987).
- Martinez, Oscar J. (Hg.), *Across Boundaries, Transborder Interaction in Comparative Perspective* (El Paso, 1986).
- Matthäus-Evangelium, *Einheitsübersetzung der Bibel* (Stuttgart, 1980), IV, 16.
- McCann, Lawrence Douglas, (Hg.), *Heartland and Hinterland. A Geography of Canada*, 2. Aufl. (Scarborough, 1987).
- McKinsey, Lauren und Victor Konrad (Hgg.), *Borderlands Reflections: The United States and Canada* (Orono, 1989).
- McLuhan, Marshall, „Canada: The Borderline Case“, in: David Staines (Hg.), *The Canadian Imagination: Dimensions of a Literary Culture* (Cambridge, 1977), 226-48.
- Mecklenburg, Norbert, *Erzählte Provinz: Regionalismus und Moderne im Roman* (Königstein, 1982).

- Mikos, Lothar, Patricia Feise, Katja Herzog u.a., *Im Auge der Kamera: Das Fernsehereignis Big Brother* (Berlin, 2000).
- Miller, Gabriel, *John Irving* (New York, 1982).
- Miller, Jim Wayne, „Anytime the Ground Is Uneven: The Outlook for Regional Studies -- and What to Look Out For“, in: William E. Mallory and Paul Simpson-Housley (Hgg.), *Geography and Literature: A Meeting of Disciplines* (Syracuse, 1987), 1-20.
- Mitchell, Kenneth, „Landscape and Literature“, in: William E. Mallory and Paul Simpson-Housley (Hgg.), *Geography and Literature: A Meeting of Disciplines* (Syracuse, 1987), 23-29.
- Molnár, Judit, „The Coalescence of Natural and Mental Landscapes in Margaret Atwood's *The Journals of Susanna Moodie*“, *Hungarian Studies in English*, 22 (1991), 127-32.
- Mondale, Clarence, „Concepts and Trends in Regional Studies“, *American Studies International* 27 (1989), 13-37.
- Moss, John, *Patterns of Isolation in English Canadian Fiction* (Toronto, 1974).
- Mycak, Sonia, *In search of the split subject: psychoanalysis, phenomenology and the novels of Margaret Atwood* (Toronto, 1996).
- Nelles, Vivian H., „Borders in a Borderless World“, *Transactions of the Royal Society of Canada* 6 (1995), 139-50.
- Nester, Nancy L., *Signs of Family: Images of Family Life in Contemporary American Literature*, Diss. University of Rhode Island (1995). Ann Arbor UMI 9601861.
- New, William H., *Borderlands. How we talk about Canada* (Vancouver, 1998).
- Nicholson, Colin (Hg.), *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity: New Critical Essays* (Houndmills, 1994).
- Nightingale, Peggy (Hg.), *A Sense of Place in the New Literatures in English* (St. Lucia, 1986).
- Nischik, Reingard M., *Mentalstilistik: ein Beitrag zur Stiltheorie und Narrativik; dargestellt am Erzählwerk Margaret Atwoods* (Tübingen, 1991).
- Nora, Pierre, *Les Lieux de Mémoire* (Paris, 1984), 7 Bde., Bd.1 *La République*.
- Ohmae, Kenichi, *The Borderless World: Power and Strategy in the Interlinked Economy* (New York, 1990).
- Osborne, Carol, „Constructing the self through memory: Cat's Eye as a novel of female development“, *Frontiers* 14 (1994), 95-106.

- Ostwald, Susanne, „Globalisierung aus anderer Sicht“, *Neue Zürcher Zeitung*, 27.02.2001.
- O’Sullivan, Maurice J. Jr., „Garp Unparadised: Biblical Echoes in John Irving’s *The World According to Garp*“, *Notes on Modern American Literature* 7 (1983), 10-12.
- Page, Philip, „Hero Worship and Hermeneutic Dialectics: John Irving’s *A Prayer for Owen Meany*“, *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 28 (1995), 137-56.
- Palecanda, Uma Devi Vaneeta K., *Re-siting memory: Reading resistance through memorization in three Margaret Atwood novels*, Diss. West Virginia University (1997). Ann Arbor: UMI 9716376.
- Parry, Benita, „The Contents and Discontents of Kipling’s Imperialism“, in: Erica Carter, James Donald und Judith Squires (Hgg.), *Space and Place: Theories of Identity and Location* (London, 1993).
- Pearlman, Mickey (Hg.), *Canadian Women Writing Fiction* (Jackson, Mississippi, 1993).
- Pieper, Richard, *Die neue Sozialphysik, zur Mechanik der Solidarität* (Frankfurt a. M., 1989).
- Pleßner, Helmuth, *Die Stufen des Organischen und der Mensch: Einleitung in die philosophische Anthropologie* (Berlin, 1928).
- Popcorn, Faith, und Lys Marigold, *Clicking: Der neue Popcorn Report -- Die neuesten Trends für unsere Zukunft*, übers. v. Henning Thies und Bea Reiter (München, 1999).
- Posner, Roland, „Kultur als Zeichensystem. Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe“, in: Aleida Assmann und Dietrich Harth (Hgg.), *Kultur als Lebenswelt und Monument* (Frankfurt a. M., 1991), 37-74.
- Postman, Mark (Hg.), *Selected Writings* (Standford, 1988).
- Priestley, Michael, „Structure in the Worlds of John Irving“, *Critique: Studies in Modern Fiction* 23 (1981), 82-96.
- Quartermaine, Peter, „Margaret Atwood’s *Surfacing*: Strange Familiarity“, in: Colin Nicholson (Hg.), *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity: New Critical Essays* (Houndmills, 1994), 119-132.
- Raidt, Erik, „Hamster im Laufstall: Siegfried Welschenberg hofft auf ein Ende des Reality-Booms“, *Stuttgarter Zeitung*, 10.02.2001, 39.
- Rao, Eleonora, *Strategies for identity: the fiction of Margaret Atwood* (New York u.a., 1993).

- Reif-Hülser, Monika (Hg.), *Borderlands. Negotiating Boundaries in Post-Colonial Writing* (Amsterdam, 1990).
- Reilly, Edward C., *Understanding John Irving* 2. Aufl. (Columbia, SC, 1992).
- Relke, Diana, „Double Voice, Single Vision: A Feminist Reading of Margaret Atwood's *The Journals of Susanna Moodie*“, *Atlantis* 9 (1983), 35-48.
- Relph, Edward, *Place and Placelessness* (London, 1976).
- Robinson, Brian S., *Geography as Stillness* (Halifax, 1980).
- Rumsley, Dennis und Julian V. Minghi, *Geography of Borderlandscapes* (New York, 1991).
- Rushdie, Salman, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991* (London, 1991).
- Rybczynski, Witold, *Home: A Short History of an Idea* (New York, 1986).
- Said, Edward, *The World, the Text, and the Critic* (Cambridge, 1983).
- Schall, Birgitta, *Von der Melancholie zur Trauer: postmoderne Text- und Blickökonomien bei Margaret Atwood* (Trier, 1995).
- Schlueter, June „Canlit/Victimlit: *Survival* and *Second Words*“, in: Kathryn VanSpanckeren und Jan Garden Castro (Hgg.), *Margaret Atwood: Vision and Forms* (Carbondale, 1988), 1-11.
- Sennett, Richard, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, übers. v. Reinhard Kaiser, 11. Aufl. (Frankfurt a. M., 2000).
- Shepard, Thomas, *God's Plot: The Paradoxes of Puritan Piety. Being the Autobiography and Journal of Thomas Shepard*, hg. v. Michael McGiffert (Amherst, 1972 [1641]).
- , Thomas Shepard, *Thomas Shepard's „Confessions“*, hg. v. George Selement und Bruce C. Woolley (Boston, 1981 [1637-45]).
- Shostai, Debra, „Plot as Repetition: John Irving's Narrative Experiments“, *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 37 (1995), 51-70.
- Simmel, Georg, „Die Großstädte und das Geistesleben“, in: Rüdiger Kramme u.a. (Hgg.), Gesamtausgabe (Frankfurt a. M., 1995) Bd. 7, *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*.
- Skolnick, Arlene, *The Intimate Environment: Exploring Marriage and the Family*, 4. Aufl. (Boston, 1973).
- Smith, Erin, „Gender and National Identity in The Journals of Susanna Moodie and Tamsen Donner: A Woman's Journey“, *Frontiers: A Journal of Women Studies* 13 (1993), 75-88.

- Smuda, Manfred (Hg.), *Die Großstadt als „Text“* (München, 1992).
- Soja, Edward W., *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (London, 1989).
- , *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real and Imagined Places* (Cambridge, Massachusetts, 1996).
- Sollors, Werner, *The Invention of Ethnicity* (New York, 1989).
- Sparrow, Fiona, „‘This place is some kind of a garden’: Clearings in the bush in the works of Susanna Moodie, Catherine Parr Traill, Margaret Atwood and Margaret Laurence“, in: *The Journal of Commonwealth Literature* 25 (1990), 24-41.
- Srubar, Ilja, „Zur Formierung des soziologischen Blickes durch die Großstadtswahrnehmung“, in: Manfred Smuda (Hg.), *Die Großstadt als „Text“* (München, 1992), 37-52.
- St. Andrews, Bonnie, *Forbidden fruit: on the relationship between women and knowledge in Doris Lessing, Selma Lagerlöf, Kate Chopin, Margaret Atwood* (Troy, NY, 1986).
- Staels, Hilde, *Margaret Atwood's novels: a study of narrative discourse* (Tübingen u.a., 1995).
- Staines, David (Hg.), *The Canadian Imagination: Dimensions of a Literary Culture* (Cambridge, 1977).
- Steiff, Julie Ann, *In Pursuit of Authority in an Uncongenial Age: Mentors and Proteges in the Fiction of Robertson Davies and John Irving*, Diss. University of Michigan (1998). Ann Arbor: UMI 9909998.
- Stiens, Gerhard, *Regionalismus, Regionalbewußtsein und Regionalpolitik* (Bonn, 1997).
- Stelzmann, Rainulf A., „Glauben im Chaos: John Irving's *A Prayer for Owen Meany*“, *Stimmen der Zeit* 208 (1990), 59-66.
- Ströker, Elisabeth, *Philosophische Untersuchungen zum Raum* (Frankfurt a. M., 1965).
- Taylor, Charles, *Quellen des Selbst: Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*, übers. v. Joachim Schulte (Frankfurt a. M., 1994).
- Terdiman, Richard, *Present Past: Modernity and the Memory Crisis* (Ithaka u. London, 1993).
- Thomas, Jim, *A Changing American Family*, DAI 50, 04A (1988), 0949, AAG 8915346.
- Thrift, Nigel, „Literature, the Production of Culture and the Politics of Place“, *Antipode* 12 (1981), 12-23.
- , *Spatial Formations* (London, 1996).

- Tuan, Yi-Fu, *Cosmos and Hearth: A Cosmopolite's Viewpoint* (Minneapolis, 1999).
- , *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values* (New York, 1990).
- VanSpanckeren, Kathryn und Jan Garden Castro (Hgg.), *Margaret Atwood: Vision and Forms* (Carbondale, 1988).
- Varela, Francisco J., *Kognitionswissenschaft-Kognitionstechnik* (Frankfurt a. M., 1990).
- Virilio, Paul, *Die Sehmaschine* (Berlin, 1989).
- Vorderer, Peter (Hg.), *Fernsehen als „Beziehungskiste“. Parasoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen* (Opladen, 1996).
- Ward, David, „Surfacing: Separation, Transition, Incorporation“, in: Colin Nicholson (Hg.), *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity: New Critical Essays* (Houndmills, 1994), 94-118.
- Weeber, Karl-Wilhelm, „Familie“, in: ders., *Alltag im Alten Rom* (Düsseldorf u. Zürich, 1998), zitiert aus: www.fortunecity.de/lindenpark/caesarenstrasse/540/orbis/real/familie/html, 16.05.01.
- Weidemann, Sigg, „Jedermann. *Big Brother*: Ein Fernsehtraum und seine Folgen“, *Süddeutsche Zeitung*, 03.01.2000, 19.
- Weinrich, Harald, *Lethe: Kunst und Kritik des Vergessens*, 2. Aufl. (München, 1997).
- Weir, Lorraine, „Atwood in a Landscape“, in: Sherrill Grace und Lorraine Weir (Hgg.), *Margaret Atwood: Language, Text, and System* (Vancouver, 1983), 143-53.
- Weiß, Elke, *John Irving und die Kunst des Fabulierens* (Frankfurt a. M. u.a., 2002).
- Wellmer, Albrecht, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno* (Frankfurt a. M., 1985).
- Welsch, Wolfgang, *Unsere postmoderne Moderne*, 3. Aufl. (Weinheim, 1991).
- (Hg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte zur Postmoderne-Diskussion* (Weinheim, 1989).
- Westarp, Karl-Heinz (Hg.), *Where? Place in Recent North American Fictions* (Aarhus, 1991).
- White, Roberta, „Margaret Atwood: Reflections in a Convex Mirror“, in: Mickey Pearlman (Hg.), *Canadian Women Writing Fiction* (Jackson, 1993), 53-69.
- Wilson, Charles R., „American Regionalism in a Postmodern World“, *Amerikastudien—American Studies* 42 (1997), 145-158.
- Wilson, Sharon Rose, *Margaret Atwood's fairy tale sexual politics* (Jackson, Miss., 1993).

- Winks, Robin W. (Hg.), *Other Voices, Other Views: An International Collection of Essays from the Bicentennial* (Westport, 1978).
- Winterhoff-Spurk, Peter, Veronika Heidinger und Frank Schwab, *Reality TV: Formate und Inhalte eines neuen Programmgenres* (Saarbrücken, 1994).
- Woodcock, George, „Possessing the Land: Notes on Canadian Fiction“, in: David Staines (Hg.), *The Canadian Imagination: Dimensions of a Literary Culture* (Cambridge, 1977), 69-96.
- Yates, Frances, *The Art of Memory* (London, 1966).
- Zelinsky, Wilbur, „North America's Vernacular Regions“, *Annals, Association of American Geographers* 79 (1980), 1-16.