



Andreas Lienkamp
Wolfgang Werth
Christian Berkemeier (Hg.)

“As strange as the world”

Annäherungen an das Werk
des Erzählers und Filmemachers Paul Auster

LIT

Andreas Lienkamp, Wolfgang Werth, Christian Berkemeier (Hg.)

“As strange as the world”

Anglistik

Amerikanistik

Band 8

LIT

Andreas Lienkamp, Wolfgang Werth,
Christian Berkemeier (Hg.)

“As strange as the world”

Annäherungen an das Werk
des Erzählers und Filmmachers Paul Auster

LIT

Umschlagbild: Old Brooklyn-Bridge (1941), Gemälde von *Joseph Stella* (1877-1946), Museum of Fine Arts, Boston. Die Brücke war für *Stella* [a] "shrine containing all the efforts of the new civilization of AMERICA."

„Es ist ein ganz besonderer, mythischer, mythologischer Ort.“
Auster, Paul/Cortanze, Gérard de: Die Einsamkeit des Labyrinths. Betrachtungen und Gespräche, deutsch von Monika Cagliesi-Zenkteler, Reinbek: Rowohlt 1999, 148.

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

„As strange as the world“ : Annäherungen an das Werk des Erzählers und Filmemachers Paul Auster / Andreas Lienkamp, Wolfgang Werth, Christian Berkemeier (Hg.) . – Münster : LIT, 2002
(Anglistik / Amerikanistik ; 8)
ISBN 3-8258-6046-9

© LIT VERLAG Münster – Hamburg – London
Grevener Str. 179 48159 Münster Tel. 0251-23 50 91 Fax 0251-23 19 72
E-Mail: lit@lit-verlag.de <http://www.lit-verlag.de>

Andreas Lienkamp

Mauern, Levitationen und leuchtende Steine

Erlösungsmotive im Werk Paul Austers

Um es gleich vorwegzunehmen: *Paul Auster* ist alles andere als ein „religiöser“ Schriftsteller oder Regisseur. Nicht nur, dass sich Person und Werk grundsätzlich gegen solche Rubrizierung sperren. Religion ist bei ihm nur *ein* Thema unter anderen. Dennoch kreisen seine Figuren immer wieder um die „letzten Dinge“: um Entfremdung und Liebe, Isolation und Freundschaft, um Suche und Entdeckung, Vergessen und Erinnern, um Enttäuschung und Hoffnung, Schuld und Vergebung, Gefangenschaft und Freiheit, um Leere und Erfüllung, Scheitern und Wachstum, um Ausweglosigkeit und Neubeginn, Untergang und Rettung, Sterben und Auferstehung, Tod und Leben, um Hölle und Himmel. „Im Grunde werfen all meine Bücher Glaubensfragen auf. Sie sind nicht ‚religiös‘, doch sie kommen einer Sache, die mit Religion zu tun hat, sehr nahe.“¹

Zwar handeln *Austers* Schriften immer auch von sehr profanen Themen, von finanzieller Knappheit und materiellem Mangel, vom alltäglichen Kampf um das nackte *physische* Überleben. Ihre Aufmerksamkeit gilt jedoch nicht weniger den im Wortsinne *meta-physischen*, existentiellen Fragen, auf die seine Charaktere – meist unter dem Druck krisenhafter Situationen und konfrontiert mit zufälligen oder schicksalhaften, auf jeden Fall aber unerwarteten Ereignissen – Antworten suchen. „Die metaphysische Dimension ist wesentlich. Warum sollte ein Autor ein Werk verfassen, wenn er kein Interesse an Metaphysik hat; eine tiefe und umfassende Neugier dem Leben und all den großen Fragen gegenüber?“²

Wenn die folgenden – weniger aus einer literaturwissenschaftlichen als aus einer theologischen Perspektive angestellten – Überlegungen den Erlösungsmotiven bei *Paul Auster* nachgehen, tragen sie also keine werkfremde Kategorie an ein von dieser Dimension gänzlich unberührtes Œuvre heran. So lässt sich unter anderem an den in der Überschrift genannten Elementen aufzeigen, welche herausragende Bedeutung *Auster* dem Thema „Erlösung“ beimisst. Eine von der Themenstellung her naheliegende Beschränkung auf *The Music of Chance* (Mauern), *Mr. Vertigo* (Levitationen) und *Lulu on the Bridge* (leuchtende Steine) würde jedoch zu kurz greifen, wie allein schon ein Blick auf den Roman *Moon Palace* zeigt, der zu den ergiebigsten *Austerschen* Quellen in Sachen „Erlösung“ gehört und als ein Schlüsseltext (nicht nur) für diese Fragestellung gelesen werden kann.

¹ *Auster/Cortanze*: Die Einsamkeit des Labyrinths, 115.

² Ebd., 160. Vgl. dazu *Vertigo* 198f: “questions about life and death, the big scary stuff that worms its way into your head when there’s nothing to distract you. Why am I here? Where am I going? What happens to me after I’ve drawn my last breath?” Vgl. dazu auch *Irwin/Auster*: Interview, 251f.

Der Ich-Erzähler der Geschichte, Marco Stanley Fogg, dem - wie sein Onkel Viktor erläutert - schon aufgrund seiner drei Namensteile das Reisen im Blut stecke (*Moon Palace* 6), ist kurz davor, auf seiner Odyssee durch Manhattan, seiner Irrfahrt zu den Grenzen seiner selbst, an Unterernährung und Krankheit zu sterben: "I had turned myself into a nothing, a dead man tumbling head-first into hell." (*Moon Palace* 53) Da ist offenkundig nichts mehr, was dieses Leben noch vom Tod unterscheidet. Hätten sich nicht David Zimmer und Kitty Wu auf die in der Megalopolis New York schier aussichtslos anmutende Suche nach ihrem verschollenen Freund gemacht, Marcos Sturz in die Hölle wäre durch nichts gebremst worden. Doch David und Kitty gelingt es, ihn vor dem (sicheren) Tod zu bewahren und ins Leben zurückzuholen.

"That was how I finally came to be rescued: because the two of them went out and looked for me. I was not aware of it at the time, of course, but knowing what I now know, it is impossible for me to look back on those days without feeling a surge of nostalgia for my friends. In some sense, it alters the reality of what I experienced. I had jumped off the edge of a cliff, and then, just as I was about to hit bottom, an extraordinary event took place: I learned that there were people who love me. To be loved like that makes all the difference. It does not lessen the terror of the fall, but it gives a new perspective on what that terror means. I had jumped off the edge, and then, at the very last moment, something reached out and caught me in midair. That something is what I define as love. It is the one thing that can stop a man from falling, the one thing powerful enough to negate the laws of gravity." (*Moon Palace* 50)

Sprung und Fall, Freundschaft und Liebe, Rettung vor dem sozialen und physischen Tod, Aufhebung der Naturgesetze und ihrer Macht über den Menschen: In diesem Zitat verdichten sich zentrale Motive des Schriftstellers. Anders als etwa Peter Stillman sen. in *Austers Roman City of Glass*, der bei seinem selbstmörderischen Sprung von der Brooklyn Bridge mitten in der Luft gestorben sein soll, noch bevor er auf dem Wasser aufschlug³, wird Marco der Sturz in die Tiefe nicht zum Verhängnis. Eine parallele Begebenheit glücklicher Rettung hat *Auster* in seiner autobiographischen Chronik *Hand to Mouth* verarbeitet, wo er von der noch einmal abgewendeten Gefahr seiner Einberufung zum Kriegsdienst in Vietnam berichtet: "I was utterly fearless about it, felt not the slightest tremor of hesitation or doubt, and took the plunge with my eyes wide open⁴. I was expecting to fall

³ Vgl. *Glass* 122: "They say he died in mid-air, before he even hit the water." Ein Vergleich mit der oben zitierten Passage aus *Moon Palace* drängt sich allein schon aufgrund der Wortwahl auf. Vgl. auch *Ghosts* 148f, 191. In *Austers* Werken gibt es weitere Stürze von berühmten Brücken. Vgl. etwa Celias Sprung von der Dubliner Ha'penny Bridge (*Lulu* 130) sowie den Sprung eines tschechischen Levitators von der Prager Karlsbrücke (*Vertigo* 191).

⁴ Vgl. *Music* 1: "Without the slightest tremor of fear, Nashe closed his eyes and jumped." Vgl. auch ebd., 29: "The entire process couldn't have taken longer than a second or two, but that was enough to change everything, to send him hurtling over the edge of a cliff." Und ebd., 36, heißt es: "a leap of blind faith that would prove he was finally ready for anything that might happen to him."

hard, but I didn't. Instead, I found myself floating through the air like a feather, and for the next few months I felt as free and happy as I had ever been." (*Hand to Mouth* 32) Ungebremstes Fallen bedeutet den Tod, Schweben vermittelt hingegen Freiheit und Glück. Als Ende 1969 die Ergebnisse der „Kriegsdienst-Lotterie“ bekannt gegeben werden, bleibt *Auster* verschont: "A blind draw of the cards saved my skin, and the nightmare I had been girding myself against for several years suddenly evaporated. Who to thank for that unexpected mercy?" (*Hand to Mouth* 48)

Die Häufung von Situationen, in denen *Austers* Charaktere fallen, stürzen, sinken, freiwillig oder unfreiwillig springen, ist mehr als auffällig. Dahinter steht ein theologisches Motiv, das Daniel Quinn in *City of Glass* in Worte fasst: "For man is a fallen creature - we know that from Genesis." (*Glass* 82) *Auster* selbst verweist auf einen mythologischen und einen biographischen Hintergrund: „Der Fall hat offensichtlich etwas Religiöses, oder genauer gesagt Biblisches. Während meiner Jahre an der Uni habe ich mich lange in *Miltons* Werk *Das verlorene Paradies* vertieft⁵. Dieser Titel war und ist von großer Bedeutung für mich. Ich empfinde den Fall als etwas sehr ‚Physisches‘. Erst beim Schreiben von *Mr. Vertigo* ist mir klar geworden, daß viele meiner Bücher Episoden beinhalten, die mit dem Fall verbunden sind. Anna Blume, Barber, Sachs ... Alle Stürze sind mit dem meines Vaters verknüpft, der vom Dach gefallen ist, als ich noch klein war⁶. ... Die Vorstellung dieses Vaters, der plötzlich vom Himmel fällt, hat mich nachhaltig beeindruckt. Dieses zentrale Bild aus meiner Kindheit verfolgt mich weiterhin.“⁷

Als die schwangere Anna Blume, die couragierte „Heldin“ des Romans *In the Country of Last Things*, die grausame Entdeckung macht, dass man sie in ein Menschen-Schlachthaus gelockt hat, kann sie ihren Verfolgern nicht anders entkommen als durch einen Sprung in die Tiefe: "I remember the sound of the glass shattering and the air rushing into my face. It must have been a long drop. Long enough for me to realize that I was falling, at any rate. Long enough for me to know that once I hit the bottom, I would be dead."⁸ Auf wundersame Weise überlebt sie jedoch den Sprung und wird gerettet. Sanitäter, die auf einem ihrer Streifzüge zufällig Zeugen des Geschehens werden, bringen sie nach Woburn

⁵ Vgl. die Verarbeitung dieses Stoffes in *City of Glass*, u.a. 41-49.

⁶ "My father was working on the roof of a building in Jersey City. Somehow or other (I wasn't there to witness it), he slipped off the edge and started falling to the ground. Once again he was headed for certain disaster, and once again he was saved. A clothesline broke his fall, and he walked away from the accident with only a few bumps and bruises. Not even a concussion. Not a single broken bone." (*Red Notebook* 33).

⁷ *Auster/Cortanze: Die Einsamkeit des Labyrinths*, 149. Zu Sol Barbers Sturz vgl. *Moon Palace* 293ff, zu Benjamin Sachs Fall (a "clothesline ... broke his fall about five feet from the bottom") vgl. *Leviathan* 106ff, zu Anna Blumes Sprung vgl. die folgenden Ausführungen.

⁸ *Country* 125. Vgl. dazu *McCaffery/Gregory/Auster: Interview*, 149. Wie in dem Roman kaum etwas frei erfunden sei, so sei auch diese Schlüsselszene nach einem historischen Ereignis gestaltet: "Precisely that kind of thing happened in Leningrad in World War II."

House, einem der letzten Refugien der Humanität in einer physisch und moralisch zerfallenden Stadt. Als sie dort nach drei (!) oder vier Tagen wieder erwacht, kommt dies einer Auferstehung gleich: "When I finally opened my eyes, they said, it was less a recovery than a resurrection, an absolute rising up out of nothingness."⁹ Anna schaut in das lächelnde Gesicht ihrer Wohltäterin, Victoria Woburn, die sich als ein barmherziger Engel entpuppt, auch wenn Anna sie - unter Schmerzen und in Sorge um ihr Baby - nur mit bitterem Unterton so titulieren kann. Doch selbst dieser "angel of mercy"¹⁰ ist nicht in der Lage, den Tod ihres ungeborenen Kindes ungeschehen zu machen.

Wie *Austers* Vater in der Realität, wie Anna Blume, Sol Barber und Ben Sachs in der Fiktion, so überlebt auch Marco Fogg seinen Sturz. Er kann nicht bloß weiterexistieren, für ihn beginnt vielmehr mit Kitty ein qualitativ neues Leben, sie wird für ihn zum rettenden, verwandelnden und erlösenden Engel: "We made love for several hours in the fading afternoon light of Zimmer's apartment. Without question, it was one of the most memorable things that had ever happened to me, and in the end I believe I was fundamentally altered by it. I am not just talking about sex or the permutation of desire, but some dramatic crumbling of inner walls, an earthquake in the heart of my solitude. I had become so accustomed to being alone that I did not think such a thing could ever happen. I had resigned myself to a certain kind of life, and then, for reasons that were totally obscure, this beautiful Chinese girl had dropped down in front of me, descending like an angel from another world. It would have been impossible not to fall in love with her, impossible not to be swept away by the simple fact that she was there."¹¹

Mit den inneren Wänden Marcos und deren Erschütterung durch Kitty tritt uns ein weiteres Kernmotiv des Romans wie auch des Gesamtwerkes entgegen¹². Mauern markieren für Marco nicht nur die Grenze des Central Parks, in dem er - als er nach Mietrückständen wohnungslos wird - ein Asyl, eine vertraute Zuflucht vor den zermürbenden Anforderungen der Straße findet¹³: "If I eventually chose Cen-

⁹ *Country* 126. Vgl. auch ebd., 133, wo ihr Otto Frick, der Sanitäter, der sie aufgelesen hatte, in seiner merkwürdig fehlerhaften Art eröffnet: "You was already in the other world. I seed it with my own eyes. You was dead, and then you come back to life." (*Country* 133) Das Buch endet mit einem Bild, in dem Anna ihre Auferstehungshoffnung zum Ausdruck bringt: "For the grand finale I will climb into a wooden box and get sawed in half. A long delirious pause will follow, and then, at the precise moment when all hope has been lost, I will emerge from the box with my limbs intact, gesturing triumphantly, blowing kisses to the crowd with a bright, artificial smile on my face." (*Country* 187)

¹⁰ *Country* 127. Vgl. *Leviathan* 177: Ben Sachs "would swoop down like an angel of mercy and shower her with wealth".

¹¹ *Moon Palace* 94f. Vgl. auch *Locked Room* 232.

¹² Vgl. *Cortanze*: Paul Austers New York, 51f.

¹³ *Moon Palace* 56. Ganz ähnlich Quinn in *City of Glass* 120. Vgl. *Auster/Cortanze*: Die Einsamkeit des Labyrinths, 128: „Der Park ist nicht nur ein Ort der Erholung. Fogg entdeckt sich selbst darin.“ Der Park erinnert zudem an den Garten Eden, das Paradies, ein für *Auster* zentraler Topos. Vgl. auch *Cortanze*: Paul Austers New York, 53.

tral Park, it was not only because I was too exhausted to think of anything else. At about eleven o'clock I found myself walking down Fifth Avenue, absently running my hand along the stone wall that divides the park from the street. I looked over the wall, saw the immense, uninhabited park, and realized that nothing better was going to present itself to me at that hour." (*Moon Palace* 55)

Park und Straße, durch eine Mauer voneinander getrennt, sind zugleich Metaphern für die Außen- und Innenwelt des Erzählers: "If the streets forced me to see myself as others saw me, the park gave me a chance to return to my inner life, to hold on to myself purely in terms of what was happening inside me."¹⁴ Die Mauern des Parks haben eine Entsprechung in den Barrikaden, die Marco um sein Inneres errichtet hat. Erst Kitty gelingt es, dieses Bollwerk zum Einstürzen zu bringen, ihn aus seiner totalen Ichbezogenheit zu befreien. Aber schon in den Wochen unmittelbar nach seiner physischen Rettung, noch bevor sich die Beziehung zu Kitty von Freundschaft in Liebe wandelt, erkennt Marco, dass er sich von Grund auf ändern muss. Die Tage der körperlichen Rekonvaleszenz werden so auch zu einer Zeit der inneren Erneuerung: "As I slowly put myself back together, I realized that I would have to start my life all over again. I wanted to atone for my terrors, to make amends to the people who still cared about me. I was tired of myself, tired of my thoughts, tired of brooding about my fate. More than anything else, I felt a need to purify myself, to repent for all my excesses of self-involvement. From total selfishness, I resolved to achieve a state of total selflessness. ... I wanted to turn myself into a saint, a godless saint who would wander through the world performing good works."¹⁵

Marco durchschaut und bereut seinen zentralen Defekt, seine radikale Egozentrik, und erlegt sich selbst Buße auf, ja er beginnt, alles Negative, das ihm widerfährt, als eine Art ausgleichender Gerechtigkeit, als verdiente Strafe für seine Sünden willkommen zu heißen¹⁶. Das von *Auster* hier benutzte Verb *to purify* besitzt nicht nur eine medizinische, sondern auch eine liturgische Bedeutungsebene¹⁷. Es entstammt dem gleichen Wortfeld wie das lateinische *purgatorium*,

¹⁴ *Moon Palace* 58. Vgl. *Squeeze Play* 173 (*Hand to Mouth* 419).

¹⁵ *Moon Palace* 73. Einen ganz ähnlichen Vorsatz fasst William Gurevitch nach seiner mystischen Begegnung mit Santa Clause, die seine Läuterung, Transformation und Wiedergeburt auslöst (*Timbuktu* 22).

¹⁶ *Moon Palace* 88. Vgl. ganz ähnlich ebd., 188 und 263. Vgl. auch Ben Sachs' Selbstdeutung seines Falls als "some grotesque form of punishment" (*Leviathan* 117). "Sachs was driven to do penance, to take on his guilt as the guilt of the world and to bear its marks in his own flesh" (ebd., 132).

¹⁷ Der Akt einer rituellen Reinigung erinnert an Nashes Säuberungsaktion in *The Music of Chance* 9f: "On the first night, he spent several hours gathering up Thérèse's belongings and loading them into trash bags, finally getting rid of her in a systematic purge, a mass burial of each and every object that bore the slightest trace of her presence." Vgl. auch Sachs' Bedürfnis, reinen Tisch zu machen: "Within a month of coming home from the hospital, I think he was already looking for a way to break free of his marriage. It was a unilateral decision, a product of his need to wipe the slate clean and start over again, and Fanny was no more than an innocent victim of the purge." (*Leviathan* 130)

mit dem seit dem 11. Jahrhundert jenes Läuterungsgeschehen bezeichnet wird, in dem gemäß der christlichen Tradition die Seele, allerdings erst nach dem physischen Tod, von ihren Sünden befreit wird. Dieses eschatologische Ereignis hat seine Entsprechung in einer kirchlichen Beicht- und Bußpraxis, die schon im irdischen Leben einen Neuanfang im Verhältnis zu Gott und den Menschen ermöglichen will. Indem Marco jedoch seinen persönlichen Sünden-Fall ohne jede geistliche Vermittlung schon diesseits eines ungewissen Jenseits gutzumachen versucht, löst er sich trotz aller religiös-konnotierten Semantik von deren ursprünglich theologischem Gehalt. Darauf deutet nicht zuletzt auch sein mit Pathos vorgetragener Entschluss hin, sich in einen *gottlosen* Heiligen zu verwandeln.

Marco Stanley Fogg ist jedoch nicht die einzige Figur in *Moon Palace*, die sich hinter Mauern verschanzt. Erst viel später entdeckt er, dass Sol Barber sein verschollener Vater und Thomas Effing alias Julian Barber sein Großvater ist: drei Generationen, die trotz aller charakterlichen Unterschiede nicht nur durch ihre genetische Verwandtschaft, sondern auch durch eine Art Schicksalsgemeinschaft verbunden sind¹⁸. Von Salomon „Sol“ Barber berichtet der Erzähler, dass dieser in seinem Leben gelernt habe, wie wichtig es sei, die Rollläden unten zu lassen und die Tür verschlossen zu halten (*Moon Palace* 245), mit anderen Worten, die Mauern um sich herum undurchlässig zu machen. Erst als die Wahrheit über seine Vaterschaft ans Licht gekommen ist, erfährt Sol einschneidende äußere und innere Veränderungen. Auslöser ist ein unglücklicher Sturz in ein frisch ausgehobenes Grab, einer der „kleinen“ Tode, die *Austers* Charaktere vor der Zeit sterben und die ihr Leben grundlegend verwandeln: „A second Barber came up to the surface, a secret self that had been locked inside him for years.“¹⁹

Nicht anders sieht es bei dem greisen Thomas Effing aus, Sols Vater, bei dem Marco nach seiner Rettung durch Kitty und Zimmer eine Anstellung findet, „zufällig“, ohne zu wissen, dass es sich um seinen Großvater handelt. Marco teilt uns mit, dass alles an Effing wie von Mauern umgeben wirkte, „remote, sphinxlike in its impenetrability“ (*Moon Palace* 99). Schon in seiner Vergangenheit hatte sich Effing - allerdings erfolglos - darum bemüht, seine Einsamkeit zu einer uneinnehmbaren Festung auszubauen: „an absolute stronghold to delimit the boundaries of his life“²⁰. Doch was Kitty zuvor bei ihm selbst erreicht hat, gelingt Marco nun gegenüber Effing. Er überwindet die zwischen ihnen stehenden Mauern und gewinnt seine Zuneigung: „It was as though I had crossed some mysterious boundary deep within myself, crawling through a trapdoor that led to the innermost chambers of Effing’s heart. ... I had made the ultimate gesture of validating his freedom, and in that sense I had proven myself to him at last. The old man was going to die, but for as long as he lived, he would love me.“ (*Moon Palace* 213)

¹⁸ “At bottom, I suppose, it’s a story about families and generation, a kind of *David Copperfield* novel, and it’s something that I’ve been wanting to write for a long time.” *Mallia/Auster: Interview*, 114. “There are three stories in the book, after all, and each one is finally the same. Each generation repeats the mistakes of the previous generation.” *McCaffery/Gregory/Auster: Interview*, 151f.

¹⁹ *Moon Palace* 296. Vgl. *Locked Room* 220f.

²⁰ *Moon Palace* 176. Vgl. *Country* 152.

Für das Thema der Rettung und Erlösung, das *Moon Palace* geradezu leitmotivisch durchzieht, greift *Auster* wiederholt auf religiöse Vorstellungen zurück, wie an der Figur des Engels, an den Bildern des Purgatoriums und der einstürzenden Mauern bereits sichtbar wurde²¹. Die Tatsache, dass *Auster* solche Motive und andere Elemente des Judentums in seinen Geschichten aufgreift, bedeutet jedoch nicht, dass er sich selbst, ein Enkel jüdischer Einwanderer, als frommen und gläubigen Menschen versteht²². Er betont vielmehr, dass er weder praktiziere noch glaube. Aber, so fügt er hinzu, das überlieferte Gedankengut interessiere ihn. Er sei mit der jüdischen Geschichte verbunden, ob er wolle oder nicht, er gehöre zwangsweise dazu²³. „Um genau zu sein, würde ich sagen, daß das Judentum das ausmacht, was ich bin, woher ich komme.“²⁴

Insbesondere das Schicksal des Propheten Jona scheint ihn zu fesseln. Marco hatte die letzten Tage vor seiner Rettung in einer Höhle des Central Parks ver-

²¹ Vgl. Josua 6,1-26. Vgl. insbesondere die Verse 1 und 20: „Jericho hielt wegen der Israeliten die Tore fest verschlossen. Niemand konnte heraus, und niemand konnte hinein. ... Darauf erhob das Volk das Kriegsgeschrei, und die Widderhörner wurden geblasen. Als das Volk den Hörnerschall hörte, brach es in lautes Kriegsgeschrei aus. Die Stadtmauer stürzte in sich zusammen, und das Volk stieg in die Stadt hinein, jeder an der nächstbesten Stelle. So eroberten sie die Stadt.“

²² Schon als 14-Jähriger war *Auster* alt genug „to be questioning the existence of God“ (Why Write?).

²³ *N.Y. Confidential*. *Austers Roman City of Glass* sollte ursprünglich *New York Confidential* heißen. Vgl. *Auster/Cortanze: Die Einsamkeit des Labyrinths*, 165. Ebd., 105, bekennt *Auster*: „Jede Lektüre des Alten Testaments ist eine Lektion. Ich lese immer wieder darin. Ich fühle mich der Geschichte des jüdischen Volkes sehr eng verbunden, in all ihren Verzweigungen. Doch ich fühle keinerlei Drang, über das Judentum zu schreiben. Es ist ein Teil von mir, der in einem Buch hervortreten kann, oder auch nicht. Es ist nicht meine Hauptquelle, sondern eher ein Element von vielen, die mich mitgeformt haben.“ Das, was *Auster* in seinem Essay *Book of the Dead* über *Edmond Jabès* (1912-1991) schreibt, trifft demnach auch auf ihn selbst zu: „*Jabès* began studying Jewish texts - the Talmud, the Kabbala - and though his reading did not initiate a return to the religious precepts of Judaism, it did provide a way for *Jabès* to affirm his ties with Jewish history and thought.“ (*Hunger* 100)

²⁴ *Auster/Cortanze: Die Einsamkeit des Labyrinths*, 104. An mehreren Stellen bezieht *Auster* Position gegen den US-amerikanischen Rassismus und Antisemitismus, so etwa in seinem ersten, pseudonym veröffentlichten (Kriminal-) Roman *Squeeze Play* 94-98 (*Hand to Mouth* 335-339), sowie in *Auster/Cortanze: Die Einsamkeit des Labyrinths*, 107 und 98: In der amerikanischen Gesellschaft, „deren Fundament Rassismus und Sklaverei sind“, werde man „schon aufgrund der Tatsache, daß man Jude ist, immer ins Abseits gedrängt.“ Ein entsprechendes Erlebnis schildert *Auster* in *Solitude* 168: “He remembers coming home from the first day of Hebrew school wearing a new suit and being pushed into a creek by older boys in leather jackets who called him a Jew shit.“ Eine weitere frühe Erfahrung ist die Entlassung seines Vaters durch “America’s greatest genius”, *Thomas A. Edison*: “A few weeks after he started the job, *Edison* discovered that he was Jewish and fired him. My idol turned out to be a vicious anti-Semit, a scoundrel who had done my father a terrible injustice.“ *McCaffery/Gregory/Auster: Interview*, 121. Vgl. dazu *Solitude* 52.

bracht, in der er - physisch kurz vor dem Ende - Zuflucht gefunden hatte: "I don't know how much time I spent in there. Two or three days, I would think, but it hardly matters now. When Zimmer and Kitty asked me about it, I told them three, but that was only because three is a literary number, the same number of days that Jonah spent in the belly of the whale."²⁵ Der Park, genauer die Höhle im Park wird für Marco „ein Ort der Erlösung“²⁶. Auch in Austers Buch *The Invention of Solitude* (1982), das deutlich autobiographische Züge trägt, spielt die Jona-Erzählung eine tragende Rolle²⁷. Der große Fisch, der Jona verschlingt und in dessen Bauch er um Erlösung betet²⁸, ist für den Erzähler jedoch - entgegen dem ersten Anschein - alles andere als ein Werkzeug der Zerstörung. Im Gegenteil: "The Fish is what saves him from drowning in the sea"²⁹. Dadurch wird er für den Propheten zu einem Medium der Rettung: "And when the fish then vomits Jonah onto dry land, Jonah is given back to life, as if the death he had found in the belly of the fish were a preparation for new life, a life that has passed through death"³⁰.

Neben dem biblischen Buch verweist der autobiographische Erzähler A. - wie er sich nennt - auf dessen säkularen Paralleltext: *Pinocchio's Abenteuer* von Carlo Collodi (*Solitude* 79). Gepetto, der Schöpfer und Vater der lebendigen Mario-

²⁵ *Moon Palace* 69. In *Mr. Vertigo* verbringt Walt drei Tage und Nächte in einer feuchten und schmutzigen Höhle (*Vertigo* 140), und in dem Roman *In the Country of Last Things* erwacht Anna Blume drei bis vier Tage nach ihrem Sturz aus dem Koma (*Country* 126). Für Nashe wird der rote Saab in *The Music of Chance* zu seiner „Höhle“ (*Music* 7): "The car became a sanctum of invulnerability, a refuge in which nothing could hurt him anymore." (*Music* 12)

²⁶ *Cortanze*: Paul Austers New York, 58.

²⁷ *Auster* sagt dazu, dass das winzige Zimmer in der New Yorker Varick Street Nr. 6, in dem er *The Book of Memory* schrieb, auf das Engste mit dessen Inhalt verwoben sei: „Der Ort wurde auch Teil des Buches. Ohne die Erfahrung mit diesem Zimmer hätte ich etwas vollkommen anderes geschrieben.“ *Auster/Cortanze*: Die Einsamkeit des Labyrinths, 127. Vgl. dazu auch *Solitude* 89, wo er das Zimmer seines Freundes S. mit dem Bauch des Wales vergleicht. Ebd., 159, weist er darauf hin, dass diese winzige, seltsame und sogar komische Geschichte von Jona "occupies a central place in the liturgy: it is read each year in the synagogue on Yom Kippur, the Day of Atonement, which is the most solemn day on the Jewish calendar."

²⁸ *Solitude* 16. Auch Quinn betet in *City of Glass* um Erlösung (*Glass* 102).

²⁹ *Solitude* 125. Vgl. ebd., 100, wo *Auster Jerome* (1859-1927) zitiert: "You will note that where you think should be the end of Jonah, there was his safety."

³⁰ *Solitude* 125. Auch Marco Fogg und Anna Blume waren - wie wir sahen - bereits durch den Tod gegangen, bevor sie zu neuem Leben errettet wurden. Ähnlich ergeht es Jim Nashe. Erneut sind es drei Tage, die die „passage from one life into another“ braucht (*Music* 189). *Auster* schreibt in seiner *Chronik früher Fehlschläge* über seinen Industriearbeiterjob auf dem Öltanker *Esso Florence*, dass er damit Teil des Unternehmens mit Namen amerikanischer Kapitalismus geworden sei: "Petroleum was the primary source of wealth, the raw material that fueled the profit machine and kept it running, and I was glad to be where I was, grateful to have landed in the belly of the beast." (*Hand to Mouth* 56)

nette, wird eines Tages - ähnlich wie Jona - von einem Riesenfisch verschlungen, in dessen Bauch er ebenso wundersam überlebt wie seinerzeit der Prophet. Pinocchio gelingt es schließlich, seinen Vater zu finden, und schafft es, ihn zur riskanten Flucht aus dem Haifischbauch zu überreden, wo beide ein sicherer Tod erwartet hätte. Er befreit ihn aus diesem lebenden Kerker und bewahrt den Nichtschwimmer Gepetto anschließend, wie er es versprochen hatte, vor dem Ertrinken. Pinocchio wird damit, wie *Auster* es ausdrückt, zu einer Erlösergestalt, zu einer "figure of redemption, the very being who saves his father from the grip of death" (*Solitude* 134).

Dass der Sohn den Vater rettet, dies, so der Erzähler, sei für seinen eigenen Sohn, der von der Geschichte ebenso fasziniert gewesen sei wie er selbst, ein erhabener Augenblick gewesen, "a sublime moment of revelation" (*Solitude* 134) - ein weiterer Anklang an die biblische Offenbarung. In einer Assoziationskette zu dieser Rettung taucht vor dem Erzähler das Bild der durch die Wüste ziehenden Juden auf (*Solitude* 133). Auch sie waren aus einer Gefangenschaft entflohen und verschiedenen Gefahren entronnen, die sie auf ihrer Wüstenwanderschaft an Leib und Leben bedroht hatten.

Eng mit der Rettungs- und Erlösungsmetaphorik ist auch *Austers* Rückgriff auf das Bild des Garten Eden verknüpft. Mit der Vertreibung aus dem Paradies beginnt für Marco Fogg in *Moon Palace* die Geschichte des Menschen (31). Er zitiert *Cyrano de Bergeracs* Buch über seine Reise zum Mond, wo der Garten Eden liege: "And when Adam and Eve ate from the Tree of Knowledge, God banished them to the earth." (*Moon Palace* 38f) Aber auch auf der Erde ist es offenbar möglich, dass Menschen sich das Paradies bereiten. Als Marco nach Effings Tod ein kleines Vermögen erbt, brechen für ihn und Kitty paradiesische Zeiten an: "An extraordinary period followed after that. For the next eight or nine month, I lived in a way that had never been possible for me before, and right up to the end, I believe that I came closer to human [!] paradise than at any other time in the years I have spent on this planet. It was not just the money (although the money cannot be underestimated), but the suddenness with which everything had be reversed³¹. Effing's death had released me from my bondage to him, but at the same time, Effing had released me from my bondage to the world, and because I was young, because I still knew so little about the world, I was unable to understand that this period of happiness could ever end. I had been lost in the desert, and then, out of the blue, I had found my Canaan, my promised land. For the time being, I could only exult, fall to my knees in thanks, and kiss the ground I stood on. It was still

³¹ Auch dazu gibt es wieder einen biographischen „Paralleltext“. In *Hand to Mouth* 101 berichtet *Auster* von einem unerwarteten Stipendium, das ihn für eine Weile der schlimmsten finanziellen Sorgen enthoben hatte: "The money was so unexpected, so enormous in it's ramifications, that I felt as if an angel had dropped down from the sky and kissed me on the forehead." Eine ähnliche Wirkung besaß die Erbschaft, die nach dem plötzlichen Tod des Vaters erst die finanzielle Basis für die Verwirklichung seiner Romanprojekte schuf: "In some sense, all the novels I've written have come out of that money my father left me. ... It's a terrible equation, finally: To think that my father's death saved my life."

to early to think that any of this could be destroyed, too early to image the exile that lay ahead.”³²

Nicht nur *Auster* selbst³³, auch seine Romanfigur Marco ist mit der jüdischen Geschichte verbunden. Der Auszug Israels aus der ägyptischen Knechtschaft, der Exodus, wird im Judentum als Befreiungshandeln Gottes gedeutet. Der Irrweg durch die Wüste endet im verheißenen Land Kanaan, wo die Hebräer sich schließlich niederlassen. Das Exil, die babylonische Gefangenschaft, in die nach der Zerstörung Jerusalems die jüdische Oberschicht 587 vor unserer Zeitrechnung gerät, gilt religionsgeschichtlich als eine Zeit der Krise für Israel und seinen Gottesglauben. In eine analoge Krise wird auch Marco geraten - nach seiner Trennung von Kitty.

In *Austers* Erzählungen und Romanen ist es jedoch kein Gott, der aus der Knechtschaft befreit und vor dem sicheren Tode rettet. Es sind Menschen, Engel wie Kitty, denen bei ihrem Tun der Zufall zu Hilfe kommt³⁴. So wird nicht nur Marco durch einen Zufall gerettet. In *The Invention of Solitude* hatte auch S., ein Freund des Erzählers, ganz ähnlich wie Marco, seine Erlösung dem Zufall überlassen - “entrusting his deliverance to chance” (92). Als dem Erzähler des Buches im Nachhinein bewusst wird, dass sein kleiner Sohn Daniel beinahe an einer heimtückischen Krankheit gestorben wäre, kommt er zu einer interessanten Deutung: “Merely to have contemplated the possibility of the boy’s death, to have had the thought of his death thrown in his face at the doctor’s office, was enough for him to treat the boy’s recovery as a sort of resurrection, a miracle dealt to him by the cards of chance.” (*Solitude* 108)

Wunder besitzen einen nicht zu übersehenden Stellenwert in *Austers* Werk. Mit den Worten *Blaise Pascals*, einem der Referenzphilosophen *Austers*, sagt der Va-

³² *Moon Palace* 228. Vgl. dazu erneut die biographische Parallele: “I knew my little paradise would have to end, I did everything I could to prolong it, to put off the hour of reckoning until the last possible moment.” (*Hand to Mouth* 33). Vgl. aber auch *Solitude* 32: “Just because you wander in the desert, it does not mean there is a promised land.”

³³ Für *Auster* hatten die Vereinigten Staaten schon früh ihren Nimbus als das Gelobte Land der Moderne verloren: “America has lost its way”, lautet die lakonische Quintessenz des Buches von Ben Sachs (*Leviathan* 38). Die Welt, aus der *Austers* Eltern kamen, erschien ihm immer weniger verlockend: “I was ten, eleven, twelve years old, and already I was becoming an internal émigré, an exile in my own house.” (*Hand to Mouth* 10)

³⁴ In dem Roman *In the Country of Last Things* rettet Anna Blume der alten Isabel in letzter Sekunde das Leben (*Country* 46). Isabel deutet ihre Rettung allerdings nicht als Zufall, sondern als ein gottgewirktes Wunder: “I have prayed to God for so long now that he finally sent someone to rescue me.” (*Country* 49) Anna ist ihr Engel geworden (*Country* 59). In ganz ähnlicher Weise wird Rashid Cole in *Smoke* dadurch, dass er - zufällig - zur rechten Zeit am rechten Ort ist, zum „Schutzengel“ und Lebensretter des Schriftstellers Paul Benjamin (Szene 5). Als Auggie Wren seiner ehemaligen Freundin Ruby McNutt fünftausend Dollar für eine Entziehungskur ihrer (möglicherweise) gemeinsamen Tochter schenkt, kann diese ihr Glück nicht fassen: „Auggie, du bist ein Engel. Dich schickt der Himmel.“ (Szene 58)

ter des geretteten Jungen später, that "it is not possible to have reasonable grounds for not believing in miracles." (*Solitude* 120) Das Wunder der Auferstehung seines Sohnes schreibt er allerdings nicht einer höheren Macht, sondern dem Zufall zu. Auch der Protagonist in *The Music of Chance*, Jim Nashe, konfrontiert seinen Leidensgefährten, den Glücksspieler Jack Pozzi, mit der Erkenntnis, dass dessen Glaube an Gott oder an irgendwelche, dem Weltgeschehen zugrundeliegenden verborgenen Absichten realitätsblind sei: "You're trying to persuade yourself there's a reason for what happens in the world. I don't care what you call it - God or luck or harmony - it all comes down to the same bullshit. It's a way of avoiding the facts, of refusing to look at how things really work." (*Music* 139)

Nach der Rettung seines Sohnes begibt sich der Erzähler in *The Invention of Solitude* an die Übersetzung einer Reihe von Fragmenten, die Stéphane Mallarmé 1879, genau einhundert Jahre zuvor, am Bett seines sterbenden Sohnes Anatole geschrieben hatte³⁵: "Translating those forty or so fragments by Mallarmé was perhaps an insignificant thing, but in his own mind it had become the equivalent of offering a prayer of thanks for the life of his son. A prayer to what? To nothing perhaps. To his sense of life. To *the modern nothingness*." (*Solitude* 110) Hier wird gebetet, doch nicht zu Gott, hier wird für die Rettung gedankt, doch nicht einem transzendenten Wesen. An dessen Stelle tritt das „moderne Nichts“. Darin folgt *Auster* seinem Vorläufer *Mallarmé* - für ihn "a man trying to come to grips with modern death - that is to say, death without God, death without hope of salvation"³⁶. In der Auseinandersetzung mit *Knut Hamsuns Hunger* bestätigt *Auster* diese Position als seine eigene: "By death I mean death as we live it today: without God, without hope of salvation. Death as the abrupt and absurd end of life." (*Hunger* 20). Doch die Gott-Losigkeit ist für A. alias *Auster* nicht absolut. In *The Book of Memory* zitiert er nicht zufällig *Pascals Memorial*, in dem nicht nur von der Größe der menschlichen Seele die Rede ist, sondern auch von dem "God of Abraham, God of Isaac, God of Jacob", also vom Gott der Bibel, "not of the philosophers and scientists" (*Solitude* 137).

Dass Rettung bei *Auster* durch Menschen geschieht, die aus einer anderen Welt herabzukommen scheinen, sahen wir bereits an *Moon Palace*. Ein weiterer rettender Engel begegnet uns in Gestalt der Schauspielerin Celia Burns in *Austers* Film *Lulu on the Bridge*. Ähnlich wie Kitty gegenüber Marco, so schafft es auch Celia, den knapp dem Tode entronnenen Musiker Izzy aus seiner Einsamkeit und Ichbezogenheit zu befreien³⁷. Wie eine ganze Reihe von *Austers* „Helden“ - stellvertre-

³⁵ *Mallarmé* (1842-1898) wollte, so *Auster* im Vorwort zu seiner Übersetzung, Anatole in Worte verwandeln und auf diese Weise sein Leben verlängern: "He would, *literally*, resurrect him." (*Hunger* 237)

³⁶ *Hunger* 237. Auch bei *Austers A Prayer for Salman Rushdie* bleibt letztlich offen, an welche Instanz sich das Gebet richtet (*Red Notebook* 155-159).

³⁷ So bekennt Izzy in einer späteren Szene: "You're my angel, Celia. My miracle. My whole life." (*Lulu* 69)

tend seien Nashe und Marco genannt - hat auch Izzy alle Brücken hinter sich abgebrochen³⁸.

“God wants it this way” - mit diesem Ausruf auf den Lippen hatte ein eifersüchtiger Amokschütze zufällig auch Izzy lebensgefährlich verletzt (*Lulu* 5). Seitdem muss er auf die Musik, seinen einzigen Lebensinhalt, verzichten. Im Krankenhaus bringt Izzy - sein Vorname ist eine Kurzform von Isaac, wir erinnern uns an Pascals *Memorial* - gegenüber einer Psychotherapeutin zum Ausdruck, dass er es durchaus für möglich halte, bestraft worden zu sein. Ein Irrer schieße ihm eine Kugel in den Leib, und die Gerechtigkeit habe endlich gesiegt. Auf die Frage, wer ihn denn bestraft habe, antwortet Izzy nur zögernd: “God. It has to be God, doesn’t it? I mean, who else can punish a person like that?”³⁹

“Beware of God” - taucht in einer anderen Filmszene als Schaufenster-Graffito hinter Izzy auf⁴⁰. Doch, so paradox es klingt, Izzy glaubt nicht an Gott, er glaubt an gar nichts⁴¹. Nachdem er durch einen Zufall Celia kennen gelernt hat, schauen sich beide ein Video mit Ausschnitten ihrer bisherigen schauspielerischen Arbeit an. In einem dieser Filmschnipsel - man fühlt sich unweigerlich an Anatole und Daniel erinnert - spielt Celia eine Nonne, die am Krankenhausbett einer sterbenden Zehnjährigen den 23. Psalm betet: “Yea though I walk through the valley of the shadow of death, I will fear no evil, for thou art with me” (*Lulu* 53). Celia selbst nennt es kitschig und stellt, weil es so schrecklich sei, mittendrin den Ton ab. Izzy will den Text jedoch hören und findet es ganz und gar nicht schrecklich, wobei offen bleibt, ob sich sein Kommentar auf Celias schauspielerische Leistung oder auf den Text des Psalms bezieht (*Lulu* 53).

³⁸ *Lulu* 98. Vgl. dazu *Auster/Cortanze*: Die Einsamkeit des Labyrinths, 95: Der Verlust der Verbindung zu den anderen, die dadurch entstandene Leere macht *Austers* Hauptpersonen verfügbar - „und die Geschichte kann beginnen ... Als Menschen im Umbruch begegnen meine Figuren häufig jemandem, der ihr Leben umkrepeln wird.“

³⁹ Wenn Gott bei *Auster* außerhalb von Alltagsfloskeln auftaucht, wird er häufig wie hier als strafender Gott vorgestellt. Vgl. z.B. *Smoke* Szene 35, oder *Moon Palace* 305: “It was a prank of the gods, an act of divine malice whose only object was to crush me.” Diese Anschauung mag biographische Gründe haben, wie *Austers* Kindheitserinnerungen andeuten: “For want of any logical explanation, I decided that God had punished me. I didn’t know why, but I was certain that the All-Powerful One had reached into my pocket and plucked out the coin himself.” (*Hand to Mouth* 10) Eine Ausnahme bilden *In the Country of Last Things*, wo Isabel Gott als ihren einzigen Freund bezeichnet und von ihm zu berichten weiß: “God is a gentleman” (*Country* 49), sowie *The Book of Memory*, wo *Auster* die Jona-Erzählung von der göttlichen Verschonung Ninives paraphrasiert (*Solitude* 159).

⁴⁰ Ein Wortspiel, das *Auster* auch in *Glass* 20 und *Timbuktu* 35f einsetzt.

⁴¹ *Lulu* 13. In *Austers In the Country of Last Things* ist es ein Jude namens Isaac, der Anna Blume zu ihrer späteren Liebe Samuel Farr führt. Anna, selbst Jüdin, erzählt dem Lehrer Isaacs, dass sie - ähnlich wie Izzy - ihren Glauben an Gott aufgegeben habe (*Country* 96; vgl. auch ebd., 179). Auf ihre Rückfrage an den Rabbi, ob er denn etwa noch an Gott glaube, antwortet dieser: “We talk to him. But whether or not he hears us is another matter.” (*Country* 96)

Izzy, der bei einem Mordopfer einen Stein gefunden hatte, "a little piece of shit", so Celia in einer ersten Reaktion (*Lulu* 37), wird wegen dieses mysteriösen Gegenstandes entführt und eingesperrt. Erst später erfährt er, wie wertvoll sein Fund ist⁴². Dr. van Horn, ein Anthropologe, der zu einer Gruppe gehört, die den Stein „entwickelt“ hat, interessiert sich jedoch nicht nur für dieses Objekt, sondern ebenso sehr für Izzys Seele (*Lulu* 148). Sein bohrendes Verhör weckt Assoziationen an das Jüngste Gericht. Für *Paul Auster* selbst ist Dr. van Horn "an interrogating angel", "the figure standing between Izzy and the gates of death. His job is to find out who Izzy is." (*Lulu* 148) Ihm eröffnet Izzy, der gerade in *Tolstois Auferstehung* liest, dass er sich seit seiner Schussverletzung verändert habe, dass er nicht mehr so schlecht wie früher sei, sich vielmehr zu einem neuen Menschen gewandelt habe, der sich mit anderen Menschen verbunden fühle und nun irgendwie verantwortungsbewusster sei (*Lulu* 113). Und er stellt dies sogleich unter Beweis, indem er Celia, der er den Stein noch vor seiner Entführung übergeben hatte, trotz Morddrohung nicht verrät. Der scheinbar allwissende Dr. van Horn stößt hier erstmalig an seine Grenzen; wütend beendet er dieses letzte Gespräch mit Izzy. Doch vor dem Hinausgehen wendet er sich ihm noch einmal zu: "May God have mercy on your soul." (*Lulu* 115)

Und tatsächlich. Als sei dieser Wunsch in Erfüllung gegangen, gelingt Izzy überraschend die Flucht aus seinem Kerker. Wie ein Baby aus dem Schoß der Mutter - so *Siri Hustvedt*⁴³ -, wie Jona, Pinocchio und Gepetto aus dem Schlund des Fisches, wie ein Scheintoter aus seinem Schrein, so klettert Izzy, vor der symbolträchtigen Kulisse der Statue of Liberty, durch das zerschlagene Fenster einer ehemaligen Sargfabrik in die Freiheit⁴⁴. Er hat in dieser Wiedergeburt - ähnlich wie Marco Fogg - nicht nur die Mauern seines physischen Gefängnisses, sondern auch die unsichtbaren Wände durchbrochen, die sein eigenes Ich gefangen hielten⁴⁵. Genaugenommen sind es also zwei „Engel“, Celia und Dr. van Horn, die Izzy helfen, ein Anderer zu werden, und die ihn damit aus seiner Isolation befreien.

Welche Rolle spielt dabei der Stein? In Szene 21, die mit deutlichen Anklängen an den Mythos von der Büchse der Pandora als auch die Paradieserzählung von

⁴² Ein solcher Stein findet erstmals in *Austers* Vorwort zu seiner *Mallarmé*-Übersetzung von 1982 Erwähnung. Darin zitiert er aus einem Brief des Franzosen: "the secret influence of the precious stone".

⁴³ *N.Y. Confidential*. Vgl. Anna Blumes Wortspiel mit ihrem Nachnamen: "Blume as in womb and tomb." (*Country* 101) Vgl. dazu *Solitude* 159f.

⁴⁴ *Lulu* 130f. Izzy Gefängnis, ein dreistöckiges Lagerhaus oder eine Fabrik, trägt die Aufschrift "Bartholdi Casket Co." (131). *Casket* entspricht dem amerikanischen *coffin*, was Sarg bzw. Urne bedeutet. Die *Statue of Liberty* wurde von dem französischen Bildhauer *Frédéric-Auguste Bartholdi* kreiert.

⁴⁵ Angesichts des „Spiels“, das *Auster* mit den Namen seines Roman- und Filmpersonals treibt, ist es sicher kein Zufall, dass Izzy - den (deutschen) Nachnamen „Maurer“ erhalten hat. Vgl. zum Thema „Mauer und Gefangenschaft“ auch *Hide and Seek (Hand to Mouth* 208f).

Adam und Eva aufwartet⁴⁶, konfrontiert Izzy Celia mit den Dingen, die er bei dem toten Stanley Mar gefunden hat: eine Serviette mit ihrer Adresse und Telefonnummer sowie einen Stein, dessen Wirkung Izzy im Dunkeln demonstriert. Voller Ehrfurcht nähert sich Celia dem blau leuchtenden, frei im Raum schwebenden Stein⁴⁷. Entgegen Izzys ängstlichen Warnungen nimmt sie ihn - wie Eva die verbotene Frucht - in die Hände, und reicht ihn, von Glück überwältigt, an Izzy weiter. Auch er verändert sich, fühlt sich plötzlich "more alive", "more ... connected". Er, der noch zu Beginn der Szene Celia eröffnet hatte, dass sie ihm völlig gleichgültig sei (*Lulu* 38), weiß sich nun, verwandelt durch den Stein, mit ihr verbunden: "When I woke up this morning, I didn't know who you were. The way I'm feeling now, I think I could spend the rest of my life with you. I think I'd be willing to die for you." (*Lulu* 41) In der letzten Szene, in der Izzy dann „wirklich“ stirbt, steht die zuvor in Izzys „Traum“ ertrunkene Celia wieder lebendig am Straßenrand und beobachtet traurig einen vorbeifahrenden Krankenwagen. Als dieser plötzlich seine Sirene abstellt und langsamer fährt, untrügliches Anzeichen dafür, dass der Patient - Izzy - gerade verstorben ist, bekreuzigt sie sich⁴⁸. "It's as if his dead has resurrected her, as if he's died in order to give her another chance at life."⁴⁹

Nach *Austers* Auslegung hat Izzy nicht nur Celia durch seinen Tod auferstehen lassen, auch er selbst hat sich schließlich erlöst: "When he dies at the end, he's a different man than he was at the beginning. He's managed to redeem himself, somehow."⁵⁰ Die Wirkung des Steins krempelt nicht nur Izzy um, befreit ihn wie Marco Stanley Fogg von seiner Selbstfixierung⁵¹, sondern taucht auch seine ganze Umgebung in ein neues Licht. Atmosphärisch und thematisch steht dieses Werk *Krzysztof Kieślowskis* Film *Blau* aus seiner Trilogie *Drei Farben* nahe⁵². In der Kritik ist diese geradezu mystisch-mythische Szene jedoch überwiegend als kitschig und esoterisch bewertet worden. Darauf angesprochen antwortet *Auster*, dass es „in dem Film ... vor allem um den Tod“ gehe, „um das Sterben und wie man dabei offene Rechnungen begleicht: Was ist deine Seele, was ist dein Geist wert? Es ist also ein religiöser Film, zumindest ein spiritueller Film. Das sind Dinge, die mich

⁴⁶ *Lulu* 149. *Auster* selbst hat für Celias Wohnung, in der die Szene spielt, das Poster eines Renaissancegemäldes besorgt, das die Vertreibung aus dem Paradies darstellt (*Lulu* 187).

⁴⁷ Zur Bedeutung der Farbe Blau bei *Auster* vgl. *Hide and Seek* (*Hand to Mouth* 200f).

⁴⁸ *Lulu* 138f. Celia war - eine Mischung aus Peter Stillmans sen. Sprung von der Brooklyn Bridge und Anna Blumes verzweifelter Fenstersprung auf der Flucht vor ihren Verfolgern - bedrängt von zwei Beauftragten Dr. van Horns von der Dubliner Ha'penny Bridge ins Wasser gesprungen und untergegangen (*Lulu* 130).

⁴⁹ *Auster*, in: *Lulu* 147.

⁵⁰ *Auster*, in: *Lulu* 145. Zum Phänomen der Selbsterlösung vgl. *Locked Room* 208 und 244.

⁵¹ Die Namensähnlichkeit mit Stanley Mar, bei dem Izzy den Stein gefunden hatte, schafft einen weiteren Bezug.

⁵² Zufall oder nicht: Ursprünglich war *Juliette Binoche*, *Kieślowskis* Hauptdarstellerin in „Blau“, für die Rolle der Celia vorgesehen, die schließlich aber von *Mira Sorvino* gespielt wurde (*Lulu* 154).

interessieren. Es geht eher darum, daß nun mal jedes Leben irgendwann zu Ende ist, und sich dann die Frage stellt: Was bleibt von diesem Leben, wenn man einen Schlußstrich zieht.“⁵³

Mehr als einmal betont *Auster*, dass alles miteinander verbunden sei und dass dies auch für seine Werke gelte⁵⁴. Als Celia und Izzy über die Herkunft des Steines nachgrübeln, sagt Celia, dass sie der Stein an die Berliner Mauer erinnere, an jene schmutzigen Zementbröckchen, die 1989 überall in Umlauf waren (*Lulu* 47). Der eiserne Vorhang spielt noch in einem weiteren Stück *Austers* eine bedeutsame Rolle: “The very day I finished writing *The Music of Chance* - which is a book about walls and slavery and freedom - the Berlin Wall came down. There’s no conclusion to be drawn from this, but every time I think of it, I start to shake.”⁵⁵ Dieser Zufall stand vermutlich Pate für Celias Assoziation.

Erlösung kann in den Werken *Austers* aber auch noch auf ganz andere Weise geschehen. Hier lohnt ebenfalls ein Blick auf *Moon Palace*. Marco möchte sich bei Zimmer für seine Rettung und fürsorgliche Behandlung bedanken und erhält dazu - ähnlich wie A. mit der Übertragung der *Mallarmé*-Fragmente - Gelegenheit in Gestalt einer Übersetzung, die er für den Freund erledigen will: “The text was abominable, filled with all kinds of bureaucratic gibberish, but the more trouble it gave me, the more defiantly I stuck to the task, refusing to let go of it until some semblance of meaning began to shine through the clumsy, garbled sentences. The difficulty of the job was what encouraged me. If the translation had been easier, I would not have felt that I was performing an adequate penance for my past mistakes. In some sense, then, the utter uselessness of the project was what gave it its value. I felt like someone who had been sentenced to a term of hard labor on a chain gang. My job was to take a hammer and smash stones into smaller stones, and once those stones had been smashed, to smash them into even smaller stones. There was no purpose to this labor. But the fact was that I wasn’t interested in results. The labor was an end in itself, and I threw myself into it with all the determination of a model prisoner.”⁵⁶

Wie Sisyphos, den wir uns nach *Albert Camus* als einen glücklichen Menschen vorstellen müssen, der die Götter leugnet und die Steine wälzt⁵⁷, nimmt auch Marco die völlige Sinnlosigkeit an und versucht, dem Ganzen durch sein Tun „eine Spur von Sinn“ zu verleihen, indem er die Mühe auf sich nimmt und - bildlich gesprochen - die Steine bearbeitet. Aus ganz ähnlichen Gründen lässt er sich später von Barber zu dem nahezu aussichtslosen Plan überreden, jene Höhle zu suchen, in der Effing vor Jahren Dutzende von Bildern gemalt und dann zurückgelassen hatte: “Perhaps it was the sheer hopelessness of the venture that clinched it for me. If I had thought there was the slightest possibility of finding the cave, I doubt

⁵³ *Auster* in: *Diez/Wichmann/Auster*: Die Brücke der Pandora, 19.

⁵⁴ Vgl. etwa *Auster* in *Müller-Schöll/Auster*: Realer Zufall, sowie in *Deggerich/Feldmann/Auster*: Jedes meiner Bücher ist Teil einer Landkarte, 23. Vgl. auch *Solitude* 76 und 159, sowie *Leviathan* 206.

⁵⁵ *McCaffery/Gregory/Auster*: Interview, 122. Vgl. auch *Leviathan* 237.

⁵⁶ *Moon Palace* 90f. Vgl. auch *Laurel and Hardy Go to Heaven (Hand to Mouth)* 167).

⁵⁷ Vgl. *Camus*: Der Mythos von Sisyphos, 101.

that I would have gone, but the idea of a useless quest, of setting out on a journey that was doomed to failure, appealed to my sense of things at that moment. We would search, but we would not find. Only the going itself would matter, and in the end we would be left with nothing but the futility of our own ambitions. This was the metaphor I could live with, the leap into emptiness I had always dreamed of. I shook hands with Barber on it and told him to count me in.” (*Moon Palace* 288)

Die Mühe selbst ist das Ziel, nur die Reise als solche ist wichtig - der Sinn liegt für Marco offenbar allein im Tun, in der aktiven Annahme der Sinnlosigkeit, nicht im etwaigen, aber unwahrscheinlichen Erfolg. “Like everyone else, he craves a meaning”, schreibt der Erzähler in *The Invention of Solitude* über sich selbst: “Like everyone else, his life is so fragmented that each time he sees a connection between two fragments he is tempted to look for a meaning in that connection. The connection exists. But to give it a meaning, to look beyond the fact of its bare existence, would be to build an imaginary world inside the real world, and he knows it would not stand. At his bravest moments, he embraces meaninglessness as the first principle” (*Solitude* 147)⁵⁸.

Neben dem Sisyphos von *Camus* scheint hier noch eine andere literarische Parallele auf. Nach seinem Lieblingsbuch befragt nennt *Auster* immer wieder *Miguel de Cervantes’ Don Quijote*⁵⁹. In seiner autobiographischen Chronik früherer Fehlschläge, *Hand to Mouth*, sieht er sich sogar selbst in der Nachfolge des Ritters von der traurigen Gestalt: “As long as there was a windmill somewhere in sight, I was prepared to do battle with it.”⁶⁰ In dem gleichem Band erscheinen drei frühe Theaterstücke aus seiner Feder, darunter das absurde Schauspiel *Laurel and Hardy Go to Heaven*, dessen Thema *Auster* in seinem Roman *Music of Chance* (105ff) wieder aufgreift. In einem riskanten Pokerspiel mit den sich nach und nach als omnipotent und allwissend entpuppenden Millionären Flower und Stone (!) verlieren die beiden Hauptfiguren des Buches, Nashe und Pozzi, weit mehr als sie besitzen.

Um ihre Schuld abzarbeiten, bleibt ihnen keine andere Wahl, als unter großen Strapazen, mitten auf einer „gottverlassenen Wiese“, wie zwei zur Zwangsarbeit verurteilte Sträflinge (*Music* 127) ein völlig sinnlos erscheinendes Bauwerk zu

⁵⁸ Ganz ähnlich urteilt Anna Blume über ihre Arbeit angesichts des Missverhältnisses von Hilfebedürftigen und Helfern in Woburn House: “No matter how hard you worked, there was no chance you were not going to fail. ... Unless you were willing to accept the utter futility of the job, there was no point in going on with it.” (*Country* 142)

⁵⁹ Vgl. *Capen/Auster*: Futurist Radio Hour interview. Worlguide-Interview. Befragt nach seiner “favorite novel” antwortet *Auster*: “If I had to say just one, one book that I keep going back to and keep thinking about it’s *Don Quixote*. That’s the one, for me. It seems to present every problem every novelist has ever had to face, and to do it in the most brilliant and human way imaginable.” Vgl. auch *Deggerich/Feldmann/Auster*: Jedes meiner Bücher ist Teil einer Landkarte, 27, sowie *Mallia/Auster*: Interview, 105. *Don Quijote* ist auch eines der Lieblingsbücher von Daniel Quinn und Paul Auster in *City of Glass* (*Glass* 97). Zur Übereinstimmung der Initialen vgl. *Glass* 129.

⁶⁰ *Hand to Mouth* 120. Vgl. auch *Locked Room* 215.

errichten - „eine absurde Aufgabe, ohne jede Bedeutung“⁶¹. Sie müssen aus zehntausend importierten Steinen eines alten irischen Schlosses eine riesige Mauer erbauen, nach Flower und Stone “a monument ... a work of art ... rising up like some enormous barrier against time ... a memorial to itself ... a symphony of resurrected stones” (*Music* 86), nach Nashe jedoch “a Wailing Wall”. Die Jerusalemer Klagemauer, auf die er hier anspielt, ist die Westmauer des 70 n.Z. zerstörten *herodianischen* Tempelbezirks. „In mehreren Midraschim findet sich der Gedanke, dass die Westmauer des Tempelgebäudes nie zerstört werde, weil die Gottesgegenwart (Schechina) auf ihr ruhe“. Seit mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts der Ort der Schechina auf die Mauer übertragen wurde, gilt sie als Stätte der Versammlung und des Gebets der Juden⁶². Wenn Nashe das zu errichtende Bauwerk als “Wailing Wall” deutet, so tritt die Mauer damit in einen auffallenden Kontrast zu der ursprünglichen „Gottverlassenheit“ des Grundstücks (a “goddamned wall”, *Music* 164).

Pozzi hatte dessen exzentrische Besitzer völlig unterschätzt, die er Nashe vor dem Desaster noch als Laurel und Hardy präsentiert hatte, als blutige Anfänger, “a pair of born chumps”⁶³. In *Austers* Theaterstück waren es noch Stan und Ollie, die dazu verdammt waren, eine Mauer zu errichten. Stan erwägt in diesem Einakter die Möglichkeit, dass sie beide längst tot seien, dass sich ihre sinnlose Arbeit (*Hand to Mouth* 156) demnach bereits im Himmel vollziehe. Auf Hardies ungläubige Nachfrage erwidert Laurel: “Heaven, hell ... the happy hunting grounds - whatever you want to call it. I only mean the place people go to after they’re dead.”⁶⁴

Auch die Wiese, auf der Nashe und Pozzi „ihre“ Mauer errichten müssen, ähnelt eher der Hölle als dem Himmel. Ihre Degradierung zu Unpersonen, die Zwangsarbeit, der bewaffnete Aufseher, die nahezu unüberwindliche Absperrung, die brutale Ahndung eines Fluchtversuches, dies alles deutet auf ein Konzentrationslager hin⁶⁵. Man stolpert geradezu über den Satz aus Nashes Mund: “As long

⁶¹ So *Auster* in: *Deggerich/Feldmann/Auster*: Jedes meiner Bücher ist Teil einer Landkarte, 25.

⁶² *Doering*: Art. Westmauer, 479.

⁶³ *Music* 30. Vgl. auch *Irwin/Auster*: Interview, 249f.

⁶⁴ *Hand to Mouth* 158. In *Austers* Hunderoman heißt dieser Ort „Timbuktu“ (*Timbuktu* 48).

⁶⁵ Die Wiese korrespondiert der “City of the world” (*Music* 79), dem von Stone konstruierten “model of some bizarre, totalitarian world” (*Music* 87). Vgl. auch ebd., 96, wo Nashe in der Miniaturstadt mit Schaudern ein Erschießungskommando entdeckt. “A threat of punishment seemed to hang in the air - as if this were a city at war with itself, struggling to mend its ways before the prophets came to announce the arrival of a murderous, avenging God.” Die Nähe zum Buch Jona und zur Stadt Ninive ist mit Händen zu greifen. In *The Book of Memory* wiederum vergleicht *Auster* Ninive mit Nazideutschland (*Solitude* 158). So schließt sich der Kreis. - Arbeitslager begegnen uns auch in *Austers In the Country of Last Things*. Vgl. *Country* 31f. In der bizarren und totalitären Welt der Stadt kommt es auf Anordnung der Regierung zur Deportation und Ermordung der Juden: “All the Jews cleared out two days ago.” (*Country* 112)

as they kept on working, the work was going to make them free.” (*Music* 147) Es sind die gleichen Worte, die die Nazis in ihrem unüberbietbaren Zynismus über dem Eingangstor des ehemaligen Vernichtungslagers Auschwitz I anbrachten⁶⁶. Anders als für die dorthin Deportierten bringt Nashe allerdings jede Minute geleisteter Arbeit seiner Freilassung ein Stück näher.

So endet sein Zwangsaufenthalt auf der Wiese nicht tödlich. Doch die nach Begleichung der Spielschuld wiedergewonne äußere Freiheit ist nur von kurzer Dauer. Auf der Rückkehr von einem gemeinsamen Drink, den ihm seine früheren Bewacher, die mutmaßlichen Mörder des geflohenen Pozzi, aufgedrängt hatten, beschleunigt Nashe den Wagen, rast mit überhöhter Geschwindigkeit durch Schneetreiben und Dunkelheit und provoziert damit eine lebensbedrohliche Situation. Es bleibt offen, ob es zum Unfall kommt und ob er oder einer seiner Begleiter überlebt⁶⁷. Entscheidender ist für *Auster* die Tatsache, dass Nashe am Ende nicht mehr derselbe ist, der er vor dem Bau der Mauer war: „Ob Nashe überlebt oder stirbt, spielt keine große Rolle. Wichtig ist nur, dass er triumphiert. Am Ende des Buches ist er weiter, als er jemals gewesen ist - er ist - wie ich es sehe, zu einer großen Gestalt geworden - zu einem wirklich starken Menschen“⁶⁸. Die Aufgabe, so sinnlos sie erscheinen mag, hat Nashes Leben verändert, auch wenn er Pozzi mit dieser Erkenntnis verschont: “The days passed, and even though there was rarely a moment when they were not together, he continued to say nothing about what truly concerned him - nothing about the struggle to put his life together again, nothing about how he saw the wall as a chance to redeem himself in his own eyes, nothing about how he welcomed the hardships of the meadow as a way to atone for his recklessness and self-pity” (*Music* 127).

Seine innere Freiheit gewinnt er paradoxerweise nicht auf seiner Irrfahrt durch die Vereinigten Staaten, sondern in der Gefangenschaft auf der Wiese, mit der seine eigentliche Lebensgeschichte, “the real story of his life”, erst beginnt (*Music* 215): “Freiheit erlangt er erst, als er Halt macht, sich irgendwo festsetzt und

⁶⁶ „Arbeit macht frei“ - “Work makes one free”, so die Übersetzung des United States Holocaust Memorial Museum, <http://www.ushmm.org>.

⁶⁷ Vgl. *Deggerich/Feldmann/Auster*: Jedes meiner Bücher ist Teil einer Landkarte, 25: „Sie können den Schluß auf vielerlei Arten lesen. Ich habe ihn bewußt offengehalten. Für mich endet das Buch vor dem eigentlichen Ende, denn wir wissen nicht, was genau mit Nashe passiert. In meinem Kopf überlebt er diesen Unfall und kriecht aus dem Wrack. Aber das wollte ich nicht schreiben. Denn der entscheidende Punkt liegt für mich eben darin, daß er zum Schluß eine Bewußtseinshaltung erlangt hat, in der er alles, was das Schicksal für ihn bereit hält, mit offenen Armen empfangen kann, auch wenn es der Tod ist.“ Ganz ähnlich äußert sich *Auster* in *Auster/Cortanze*: Die Einsamkeit des Labyrinths, 82. Auch in der vorletzten Sequenz der Roman-Verfilmung von *Philip Haas* schleppt sich Nashe als vermutlich einziger Überlebender aus dem zerbeulten Fahrzeug und humpelt in der Schluss-Szene eine Landstraße hinunter. Ein Autofahrer - gespielt von *Paul Auster* (!) - hält an und nimmt Nashe mit. Er möchte nach Minnesota, wo seine Tochter Juliette lebt.

⁶⁸ *Irwin/Auster*: Interview, 248.

Verantwortung für etwas übernimmt, für einen anderen Menschen.“⁶⁹ Nach *Austers* Meinung erschafft sich Nashe „eine eigene Bedeutung, indem er diese Mauer baut.“⁷⁰ Was sich aus Pozzis Mund wie bitterer Sarkasmus anhört, trifft deshalb Nashes innere Haltung recht genau: “We’ve got to be about the luckiest fellas that ever walked the earth.”⁷¹ Damit rückt Jim Nashe nicht nur in die Nähe der Sisyphos-Deutung *Camus*’, er wird auch zu einem Leidensgenossen und Geistesverwandten Marcos und Izzys. Denn alle drei durchlaufen einen krisenhaften Prozess der Gefangenschaft, Selbstreinigung und Befreiung, alle drei lösen sich aus einem Kokon - sei es die Höhle im Central Park (Marco), die verlassene Sargfabrik (Izzy) oder der rote Saab (Nashe) - und entpuppen sich als neue Menschen. Für alle drei sind Mauern und Steine Medien und Sinnbilder ihrer Identitätssuche, Verwandlung und schließlichen Erlösung⁷². Aber dazu bedarf es der verändernden Begegnung mit dem/der anderen: Kitty, Celia, Pozzi, ohne deren Auftauchen die Entwicklung einen anderen Gang genommen hätte.

Dass den Mauern in *Austers* Werken etwas Mysteriöses anhaftet, lässt sich noch an einem weiteren Moment belegen. In *Smoke* liest Rashid, Retter und vorübergehender Untermieter des Schriftstellers Paul Benjamin⁷³, in dessen Buch *Mysterious Barricades*⁷⁴. Das ist exakt der Titel, den *Austers* Roman *Music of Chance* ursprünglich tragen sollte⁷⁵. Die Handlung des Buches ist eingerahmt von dem gleichnamigen Stück des französischen Komponisten *François Couperin* (1668-1733). Zu Beginn des Romans, Nashes Ehe ist gescheitert und das ehemals gemeinsam bewohnte Haus bis auf das Klavier leergeräumt, verabschiedet sich Nashe mit einem letzten Konzert von den kahlen Wänden. Eines seiner Lieblingsstücke, das er dem stummen Publikum vorträgt, ist *Couperins Les Barricades*

⁶⁹ *Irwin/Auster*: Interview, 244. Vgl. ebd., 243, wo *Auster* auf ein eigenartiges Paradoxon hinweist: „Immer wenn die Figuren in meinen Büchern den stärksten Einschränkungen unterliegen, scheinen sie auch die größte Freiheit zu besitzen.“

⁷⁰ *Auster* in: *Deggerich/Feldmann/Auster*: Jedes meiner Bücher ist Teil einer Landkarte, 25.

⁷¹ *Music* 120. Vgl. auch ebd., 110: “The wall would not be a punishment so much as a cure, a one-way journey back to earth.”

⁷² *Auster* weist auf die Verbindung zu seinen frühen Gedichten hin, in denen sich das Bild der Mauer (zwischen dem Ich und dem Du) bereits als ein Leitgedanke herauskristallisiert habe. Vgl. *Auster/Cortanze*: Die Einsamkeit des Labyrinths, 153.

⁷³ Unter diesem Pseudonym - *Benjamin* ist *Austers* zweiter Vorname - hatte er seinen ersten Roman *Squeeze Play* veröffentlicht. Jüngst kam es erneut zu einer Verwendung des Alias, nachdem *Auster* und seine Frau *Siri Hustvedt* ihre Namen aus *Wayne Wangs* Erotikfilm *The Center of the World* zurückzogen, weil nur ein Teil ihres zusammen mit *Wang* verfassten Original-Drehbuchs genutzt worden sei, sie nur in der ersten Phase involviert gewesen seien und sich der Film dann in eine vollständig andere Richtung entwickelt habe. Vgl. *The Times* vom 11.5.2001, <http://www.thetimes.co.uk/article/0,,711-127495,00.html> [7.2.2002]. Für das Drehbuch steht nun “Ellen Benjamin Wong”, eine Kombination aus den zweiten Vornamen von *Hustvedt*, *Auster* und *Wang*.

⁷⁴ *Smoke* Szene 16. Mysteriöse Barrikaden spielen auch in *Austers* Roman *In the Country of Last Things* eine Rolle. Vgl. *Country* 6.

⁷⁵ *Nyssen/Auster*: Beruf Schreiben, in: *N.Y. Confidential*.

*Mystérieuses (Music 11)*⁷⁶. Gegen Ende des Romans spielt Nashe erneut dieses Werk, um den Druck seiner Einsamkeit nach Pozzis Verschwinden zu überwinden: "It was impossible for him to play this last piece without thinking about the wall ... Nashe remembered reading somewhere that no one was certain what *Couperin* had meant by that title. ... As far as he was concerned, the barricades stood for the wall he was building in the meadow, but that was quite another thing from knowing what they meant." (*Music* 181)

Nashe gibt seinen Freund jedoch nicht dem Vergessen preis, sondern erinnert sich seiner - "as though a part of himself had been lost forever". In seinem Schmerz hört er "requiem masses by *Mozart* und *Verdi* with the volume at full blast, literally weeping as he sat there amid the uproar of the music, remembering the kid through the onrushing wind of human voices as though he were no more than a piece of earth, a brittle clot of earth scattering into the dust he was made of"⁷⁷ - ein weiterer Anklang an die biblische Überlieferung.

„Vergessen führt in die Verbannung. Das Geheimnis der Erlösung heißt Erinnerung.“ Der zweite Teil dieser Botschaft, die dem berühmten Rabbi *Israel ben Elieser Ba'al Schem Tow* (1700-1760) zugeschrieben wird⁷⁸, findet sich auch als Inschrift in der Jerusalemer Gedenkstätte für die Helden und Opfer der Shoa, *Yad Vashem*⁷⁹. Mit der Wiedergabe des Testaments *Israel Lichtensteins* vom 31. Juli 1942 in *The Invention of Solitude* stellt sich *Auster* ganz bewusst in diese jüdische Tradition⁸⁰. *Lichtenstein* hatte innerhalb der Mauern des Warschauer Ghettos⁸¹ wertvolles Archivmaterial vor den Nazis versteckt und sich dadurch selbst mitsamt seiner Familie in zusätzliche Lebensgefahr gebracht⁸². Für sein Handeln, so

⁷⁶ Auch Marco Stanley Fogg konnte von *Les Barricades Mystérieuses* nie genug bekommen (*Moon Palace* 290).

⁷⁷ *Music* 179. Vgl. auch *Timbuktu* 118: "Memory was a place, a real place that one could visit ... to spend a few moments among the dead ... could in fact be a source of great comfort and happiness."

⁷⁸ Zit. nach *Battenberg*: Das europäische Zeitalter der Juden, 309. *Israel ben Elieser*, mit Beinamen *Ba'al Schem Tow*, gilt als Begründer des osteuropäischen Chassidismus. Im Zentrum seiner Lehre steht „die Erlösung der Seele des einzelnen, die der Erlösung der Welt vorangehen muss“. *Döpp*: Art. Israel ben Elieser Ba'al Schem Tow, 218.

⁷⁹ Zur programmatischen Namensgebung vgl. <http://www.yadvashem.org.il/yadvashem/index.html>: "And to them will I give in my house and within my walls a memorial ... an everlasting name [a „yad vashem“, יָד וַשֵׁם], that shall not be cut off." (Jesaja 56,5)

⁸⁰ Nicht zuletzt rettet *Auster* mit seinem *Portrait of an Invisible Man* den eigenen Vater vor dem Vergessen: "Is it true that one must dive to the depths of the sea and save one's father to become a real boy?" (*Solitude* 79) Vgl. auch ebd., 14: "I wanted nothing to be lost."

⁸¹ Deutliche Bezüge auf das Warschauer Ghetto enthält auch *In the Country of Last Things*. Vgl. *McCaffery/Gregory/Auster*: Interview, 149. In dem 1940 von der restlichen Stadt abriegelten Ghetto wurden 400.000 bis 500.000 Jüdinnen und Juden eingeschlossen, die die Nazis dann ab 1942 in Vernichtungslager deportierten und ermordeten. *Rudnicka*: Art. Warschau, 473.

⁸² Vgl. dazu die Aussage *Rahel Auerbachs* vom 3.5.1961 über das "Archives Centre in the kitchen at 68 Nowolipki Street" (The Trial of Adolf Eichmann, Session 26, Part 1 of 6):

Lichtenstein, erwarte er weder Dank noch Denkmal noch Ruhm, sondern nur, dass die Nachwelt sich an ihn, seine Frau *Gele Seckstein* und seine knapp zwei Jahre alte Tochter *Margalit* erinnert: "May we be the redeemers for all the rest of the Jews in the whole world."⁸³

Erinnerung ist auch in *Mr. Vertigo* der Prüfstein, an dem sich Humanität und Unmenschlichkeit scheiden. Erinnerung der Toten ist hier erneut gleichbedeutend mit Erlösung⁸⁴. Nachdem die Rassisten des Ku Klux Klan seine beiden „Angehörigen“, die Indianerin Mother Sioux und den schwarzen Jungen Aesop, vor seinen Augen brutal ermordet hatten, versinkt Meister Yehudi in einen Zustand nicht enden wollender Trauer und Verzweiflung, aus dem er erst Wochen später erwacht. Nach einer „Übung in Katharsis“, bei der das ganze Mobiliar seines Zimmers auf der Strecke bleibt, eröffnet er seinem zweiten Ziehsohn Walt Clairborne Rawley, dem außergewöhnlichen Protagonisten des Romans, worauf es im Leben wirklich ankomme: "We have an obligation to remember the dead. That's the fundamental law. If we didn't remember them, we'd lose the right to call ourselves human."⁸⁵

Am Ende des Buches, viele Jahre nach dem Tod Meister Yehudis, fühlt der alt gewordene Walt schließlich, dass sein Meister nach ihm ruft und ihn bittet, seiner zu gedenken (*Vertigo* 267). Er erfüllt diese Bitte, in dem er seine Erinnerungen aufzeichnet: "I had no doubt that I was doing something that had to be done" (*Vertigo* 275). In *The Book of Memory* geht dem Erzähler A. plötzlich die Gleichung auf: "the act of writing as an act of memory" (*Solitude* 142). Die Tätigkeit des Schriftstellers kann also auch als eine Form von Erinnerungsarbeit verstanden werden, mit der „etwas“ über die Zeit *gerettet* wird⁸⁶, oder wie *Auster* in seinem Essay *Book of the Dead* über *Edmond Jabès* schreibt: "The dead cannot be brought back to life. But they can be heard, and their voices live in the Book." (*Hunger* 106) Dass *Austers* dem Totengedenken einen solchen Ernst beimisst, hängt möglicherweise damit zusammen, dass er den Glauben an eine individuelle Weiterexistenz nach dem Tode nicht teilt. Für A. existiert der Mensch zwar auch

"A man who had been a teacher before the War, *Israel Lichtenstein* (he was also a writer) together with his pupils copied the material on a typewriter there, arranged it in order, and buried it in the ground." (<http://www.nizkor.org/hweb/people/e/eichmann-adolf/transcripts/Sessions/Session-026-01.html>)

⁸³ *Solitude* 84. Als Quelle für *Israel Lichtenstein's Last Testament* gibt *Auster* an: *Lucy S. Dawidowicz* (ed.): *A Holocaust Reader*, New York: Behrman House 1976.

⁸⁴ Vgl. *Solitude* 139: "Memory, therefore, not simply as the resurrection of one's private past, but an immersion in the past of others".

⁸⁵ *Vertigo* 108. Vgl. auch ebd., 126 und 267. Als der alte Mr. Frick, der einst die fast tote Anna Blume von der Straße aufgelesen hatte, stirbt, erklärt Victoria Woburn - Antigone vergleichbar -, dass sie ihn trotz des absoluten Verbots, Leichen durch ein Begräbnis der Verwertung vorzuenthalten, beerdigen wolle: "We have to do what's right. If we let a stupid law stand in our way, then we aren't worth anything." (*Country* 173)

⁸⁶ Vgl. Anna Blumes Begründung für den Beginn ihrer Aufzeichnungen: "I felt an overwhelming urge ... to get it all down on these pages before it is too late" (*Country* 79). Vgl. auch ebd., 87, sowie *Solitude* 32: "Instead of burying my father for me, these words have kept him alive, perhaps more so than ever."

nach seinem Ableben, "but only as an idea, a cluster of images and memories in the minds of other people"⁸⁷.

Rettung und Erlösung geschehen in *Mr. Vertigo* jedoch auch noch auf andere Weise. Meister Yehudi, ein ungarischer, *Spinoza* verehrender Jude, dessen Vater und Großvater ebenfalls Rabbiner waren (*Vertigo* 21), rettet Walt dreimal das Leben: Am Beginn ihrer gemeinsamen Geschichte nimmt er den Jungen zu sich und bewahrt ihn damit vor dem sicheren Tod auf den Straßen von Saint Louis (*Vertigo* 3), bei seinem ersten öffentlichen Auftritt als „Walt der Wunderknabe“ rettet er ihn vor dem Ertrinken und der aufgebrachten Menge (*Vertigo* 112), schließlich erlöst er Walt von der selbstzerstörerischen Verzweiflung des Überlebenden angesichts der den Toten vorenthaltenen Gerechtigkeit: "He saved me ... he rescued my soul from the jaws of the beast." (*Vertigo* 128) Der Meister hatte den neunjährigen Walt 1927 entdeckt und in seine Familie der "outcasts of the universe" (*Vertigo* 35) aufgenommen: "Master Yehudi chose me because I was the smallest, the dirtiest, the most abject." (*Vertigo* 3) Im Kleinsten und Geringsten wittert Yehudi göttliche Kräfte (*Vertigo* 168). "If you stay where you are", prophezeit er Walt, "you'll be dead before winter is out. If you come with me, I'll teach you how to fly." (*Vertigo* 3) Für Walt ist sein neuer Ziehvater eine Art Schöpfer - "he had made me in his own image" (*Vertigo* 54)⁸⁸ -, ausgestattet mit göttlichen Eigenschaften (*Vertigo* 64).

Nach den zermürenden und zum Teil grausamen Qualen der dreiunddreißig Vorbereitungsstufen, die Walt Erniedrigung und Selbstüberwindung abverlangen, bezwingt er schließlich die Schwerkraft und erlernt die Kunst der Levitation, wie ihm der Meister verheißen hat. "And that's when I did it for the first time - without warning, without the least notion that it was about to happen. Very slowly, I felt my body rise off the floor. The movement was so natural, so exquisite in its gentleness, it wasn't until I opened my eyes that I understood my limbs were touching only air. I was not far off the ground - no more than an inch or two - but I hung there without effort, suspended like the moon in the night sky, motionless and aloft, conscious only of the air fluttering in and out of my lungs." (*Vertigo* 59) Nun ist er nicht mehr den Gesetzen der Schwerkraft unterworfen⁸⁹, sondern wan-

⁸⁷ *Solitude* 14. Ebd., 28, beschreibt er den Wert auch noch der kleinsten Erinnerungen: "These tiniest of images: incorrigible, lodged in the mud of memory, neither buried nor wholly retrievable. And yet each one, in itself, a fleeting resurrection, a moment otherwise lost." Ebd., 116, heißt es: "One can ... speak of the dead as if they were still alive." Vgl. auch *Austers Vorwort Mallarmé's Son*, worin er über *Anatole*, den verstorbenen Sohn des Dichters, schreibt: "He was still alive in his father, and it was only when *Mallarmé* himself died that the boy would die as well." (*Hunger* 237) Damit bezieht er sich auf eines der in *The Book of Memory* zitierten Fragmente *Mallarmés*: "- as long as we / go on living, he / lives - in us // it will only be after our / death that he will be dead" (*Solitude* 110).

⁸⁸ Vgl. Genesis 1,26f.

⁸⁹ Ein ähnliches Gefühl überkommt Nashe in *The Music of Chance*: "After three or four months, he had only to enter the car to feel that he was coming loose from his body, that once he put his foot down on the gas and started driving, the music would carry

delt nicht weniger virtuos auf dem Wasser "as Jesus himself" (*Vertigo* 87). Wie das rettende Herabgleiten des Engels in *Moon Palace* und das erlösende Schweben des blauen Steins in *Lulu on the Bridge*, so besitzt die Levitation befreiende und erhebende Wirkung, nicht nur für Walt selbst, sondern auch für seine Umwelt: "To watch a twelve-year-old do what only saints and prophets hat done before him was like a jolt from heaven, and my performances could bring spiritual uplift to thousands of suffering souls." (*Vertigo* 124) Walt berührt die Zuschauer mit seiner Gnade („grace“), lässt sie teilhaben an seinen göttlichen Kräften (*Vertigo* 168) und öffnet ihnen den Himmel, in den sie ihm - wie Meister Yehudi verspricht - einer nach dem anderen folgen werden, "up the stairs of heaven", where "they'll be sitting in the presence of God." (*Vertigo* 162).

Walts dramaturgisch perfekt gestaltete Darbietung endet damit, dass er langsam auf den Boden zurückschwebt. Auch sprachlich ist dies das unmittelbare Gegenstück zum Sturz, wie ihn *Auster* bei Marco oder Peter Stillman sen. beschreibt: "I turn in midair, pause briefly once again, and then float down to the ground as the last notes of the song are played." (*Vertigo* 169) Für *Auster* selbst ist die Levitation „die Umkehrung des Falls“⁹⁰. Dass dieser Weg nicht nur wenigen Auserwählten vorbehalten ist, zeigt das Ende von *Mr. Vertigo*: "Deep down, I don't believe it takes any special talent for a person to lift himself off the ground and hover in the air. We all have it in us - every man, woman, and child - and with enough hard work and concentration, every human being is capable of duplicating the feats I accomplished as Walt the Wonder Boy." (*Vertigo* 278)

Auch wenn sie auf den ersten Blick den Anschein erwecken: *Austers* Erlösungsmotive sind alles andere als eindeutig. Sie sind vielmehr ambivalente Bilder, die sowohl Rettung und Neuanfang als auch Ende und Tod bedeuten können⁹¹: In seinem Werk können Mauern gefangen halten und erlösen, sich in der Luft zu befinden kann befreiendes, sogar rettendes Schweben, aber auch vernichtendes Stürzen bedeuten, Steine können töten und befreien. Zufall oder Schicksal sind es scheinbar, die darüber entscheiden, welche Alternative obsiegt. Doch machen sie die Personen in *Austers* Werken nicht zu ohnmächtigen Puppen. Selbst Pinocchio, "this ... incompetent little marionette, who is not even a real boy" (*Solitude* 134), konnte über sich hinauswachsen und für seinen Vater Gepetto zu einer Erlöserfigur werden. Auch Kitty und Celia haben diese Fähigkeit unter Beweis gestellt, indem sie für Marco und Izzy zu rettenden Engeln wurden, selbst wenn auch ihnen der Zufall zu Hilfe kam. Darin liegt bei aller Kontingenz die Chance: Anderen zu

him into a realm of weightlessness." (*Music* 12) Als Sol Barber in *Moon Palace* nach seinem verhängnisvollen Sturz im Krankenhaus erwacht, schwebt er im wahrsten Sinne des Wortes zwischen Leben und Tod: "Girdled in a huge plaster cast that was suspended from pulleys, Barber hovered in midair as though defying the law of physics." (*Moon Palace* 294)

⁹⁰ *Auster/Cortanze*: Die Einsamkeit des Labyrinths, 149.

⁹¹ Zur Ambivalenz der Bilder vgl. auch *Laurel and Hardy Go to Heaven*: "A wall can be many things, can't it? It can keep in or keep out. It can protect or destroy. It can help things ... or make them worse. It can be part of something greater ... or only what it is." (*Hand to Mouth* 149)

helfen, eine Andere bzw. ein Anderer zu werden, aus den verschiedensten Gefängnissen, den selbst- und fremderrichteten, zu entkommen und - ähnlich wie die Israeliten vor Jericho - die inneren und äußeren Mauern zum Einstürzen zu bringen.

Austers Protagonisten erliegen jedoch nicht dem selbstüberfordernden Ehrgeiz, die ganze Welt zu erlösen. Aber sie widerstehen auch dem anderen Extrem, angesichts der Unerfüllbarkeit der Aufgabe in Gleichgültigkeit oder Zynismus zu verfallen. So beharrt etwa Dr. Woburn, Victorias Vater in *Austers* Roman *In the Country of Last Things*, darauf, inmitten der Unmenschlichkeit jeweils das menschenmögliche Maß an Humanität zu verwirklichen: "Another man might have given up, but he refused to let the matter end there. If he could not save thousands, he said, then perhaps he could save hundreds, and if he could not save hundreds, then perhaps he could save twenty or thirty." (*Country* 131) *Auster* selbst ist allerdings deutlich zurückhaltender: "Rescuing one person is hard enough, but to think you can save the whole world at once is to ask for disappointment." (*Hand to Mouth* 78) Noch bescheidener drückt es schließlich William Gurevitch in seinem „Testament“ aus: "To leave the world a little better than you found it. That's the best a man can ever do." (*Timbuktu* 60)

Der Anlass für seine Bücher, so *Auster*, sei letztlich „eine starke persönliche Verzweiflung, ein tief eingewurzelter Nihilismus und Hoffnungslosigkeit, was das Schicksal der Welt angeht; unsere Vergänglichkeit, unsere Sterblichkeit, die Unzulänglichkeit der Sprache, die Isolation des Einzelnen“, mit anderen Worten: die Erlösungsbedürftigkeit der Welt ohne Aussicht auf Erlösung. Zugleich will er aber schildern, „wie schön und außerordentlich beglückend es ist, am Leben zu sein, zu atmen, in der eigenen Haut zu stecken.“ All dies sei für ihn nicht belanglos. Die Leute in seinen Büchern kämpften um Dinge, die ihnen wichtig seien⁹². In *Austers* fiktionalen und autobiographischen Texten findet diese Ambivalenz, dieses Schweben zwischen Verzweiflung und Hoffnung, zumindest eine gewisse Auflösung in der Begegnung mit der/dem Anderen. So heißt es in *The Book of Memory*: "In that the world is monstrous. In that it seems [!] to offer no hope of a future, A. looks at his son and realizes that he must not allow himself to despair. There is this responsibility for a young life, and in that he has brought this life into being, he must not despair. Minute by minute, hour by hour, as he remains in the presence of his son, attending to his needs, giving himself up to this young life, which is a continual injunction to remain in the present, he feels his despair evaporate. And even though he continues to despair, he does not allow himself to despair." (*Solitude* 156f) Eine weitergehende Hoffnung ließe sich ohne den Glauben an ein rettendes, auch die Toten einschließendes Handeln Gottes wohl kaum formulieren.

⁹² Irwin/Auster: Interview, 251.

Literatur

- Auster, Paul*: Hand to Mouth. A Chronicle of Early Failure, New York: Henry Holt 1997.
- In the Country of Last Things, London: Faber and Faber 1990.
 - Leviathan, London: Faber and Faber 1993.
 - Lulu on the Bridge. A Film, New York: Henry Holt 1998.
 - Moon Palace, London: Faber and Faber 1990.
 - Mr. Vertigo, London: Faber and Faber 1994.
 - Smoke & Blue in the Face. Two Films, London: Faber and Faber 1995.
 - The Art of Hunger. Essays, Prefaces, Interviews, Los Angeles: Sun & Moon Press 1992.
 - The Invention of Solitude, London: Faber and Faber 1990.
 - The Music of Chance, London: Faber and Faber 1991.
 - The New York Trilogy: City of Glass, Ghosts, The Locked Room, London: Faber and Faber 1990.
 - The Red Notebook and Other Writings. True Stories, Prefaces and Interviews, London: Faber and Faber 1995.
 - Timbuktu, London: Faber and Faber 1999.
 - Why Write? Providence: Burning Deck 1996.
- Auster, Paul/Cortanze, Gérard de*: Die Einsamkeit des Labyrinths. Betrachtungen und Gespräche, deutsch von *Monika Cagliesi-Zenkter*, Reinbek: Rowohlt 1999.
- Battenberg, Friedrich*: Das europäische Zeitalter der Juden, Teilband 2, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990.
- Benjamin, Paul (i.e. Paul Auster)*: Squeeze Play, London: Faber and Faber 1991.
- Camus, Albert*: Der Mythos von Sisyphos, Reinbek: Rowohlt 1983 (Paris 1942).
- Capen, Stephen/Auster, Paul*: Futurist Radio Hour interview, 21 October 1996, reprinted on the Worldguide Interviews Web page, <http://www.worldmind.com/Cannon/Culture/Interviews/auster.html>.
- Cortanze, Gérard de/Rudnick, James*: Paul Austers New York, aus dem Französischen übersetzt von *Sylvia Strasser*, Hildesheim: Gerstenberg 1998.
- Deggerich, Georg/Feldmann, Joachim/Auster, Paul*: Jedes meiner Bücher ist Teil einer Landkarte. Ein Gespräch mit Paul Auster, in: *Am Erker* 15 (1992) 23-28.
- Diez, Georg/Wichmann, Dominik/Auster, Paul*: Die Brücke der Pandora. „Darüber muß ich erst mal meditieren“: Paul Auster über alte Männer, schöne Frauen und seinen ersten Film „Lulu on the Bridge“, in: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 69 vom 24.3.1999, 19.
- Döpp, Heinz-Martin*: Art. Israel ben Elieser Ba'al Schem Tow, in: *Schoeps, Julius H.* (Hrsg.): Neues Lexikon des Judentums, Gütersloh-München: Bertelsmann Lexikon Verlag 1992, 218.
- Doering, Lutz*: Art. Westmauer, in: *Schoeps, Julius H.* (Hrsg.): Neues Lexikon des Judentums, Gütersloh-München: Bertelsmann Lexikon Verlag 1992, 479.

Irwin, Mark/Auster, Paul: Interview, in: *Auster, Paul*: Die Kunst des Hungers. Essays und Interviews, Reinbek: Rowohlt 2000, 243-256.

Mallia, Joseph/Auster, Paul: Interview, in: *Auster, Paul*: The Red Notebook and Other Writings. True Stories, Prefaces and Interviews, London: Faber and Faber 1995, 104-115.

McCaffery, Larry/Gregory, Sinda/Auster, Paul: Interview, in: *Auster, Paul*: The Red Notebook and Other Writings. True Stories, Prefaces and Interviews, London: Faber and Faber 1995, 116-154.

Müller-Schöll, Nikolaus/Auster, Paul: Realer Zufall. Ein Gespräch mit Paul Auster, in: Die Zeit Nr. 46 vom 9.11.1990.

Nyssen, Hubert/Auster, Paul: Beruf Schreiben, in: *N.Y. Confidential*.

N.Y. Confidential. Auf der Suche nach Paul Austers Geheimnis, Regie *Guy Seligman*, Arte-Dokumentation, gesendet am 27.10.1999.

Rudnicka, Agnieszka: Art. Warschau, in: *Schoeps, Julius H.* (Hrsg.): Neues Lexikon des Judentums, Gütersloh-München: Bertelsmann Lexikon Verlag 1992, 473f.