

Andreas Gößling
"Er ist tot. Er ist nicht tot."

Anmerkungen zu Paul Austers "Stadt aus Glas"

© Dr. Andreas Gößling, D-Coburg – alle Rechte vorbehalten

"Wie kann man einen Schriftsteller besser porträtieren, als daß man einen Mann zeigt, der von Büchern verhext ist." (120)¹ Souverän spielt Paul Auster in *Stadt aus Glas*, dem ersten Buch seiner *New York-Trilogie*, mit literarischen Referenzen und Scharaden. Aber in diesem Roman geht es um eine Verzauberung ganz anderer Art und Herkunft. Die Aufspaltung des imaginierenden Bewußtseins in diverse Schriftsteller, Detektive, Doppelgänger, die gelehrten Verweise auf Cervantes oder Milton, die geistreichen Anspielungen auf Poe oder Melville – das alles dient hauptsächlich dazu, eine *Verstörung* so zu reinszenieren, daß sie vom traumatisierten "Ich" (15), dem verborgenen Subjekt dieser Imaginationen, möglichst schmerz- und folgenlos wiedererlebt werden kann. Ein zersplittertes Ich, eine Stadt aus Spiegelglas.

Schon die Brillanz der aufgebotenen Reflexionen und die Bevorzugung erhabener Referenzobjekte – Miltons *Paradies*, der Turm zu Babel, der Kaspar-Hauser-Mythos – erlauben einen ersten Rückschluß auf die Dramatik der gespiegelten Ereignisse, die nur in solcher Überhöhung und Distanzierung erträglich scheint. Auf das Urbild all dieser Blendungen, Zerr- und Spiegelbilder vermag selbst der detektivisch aufmerksame Leser kaum jemals einen unverstellten Blick zu erhaschen. Einige Annäherungen sind jedoch möglich. Wie sich zeigen wird, geht es hierbei um einen "Sündenfall", einen Verlust von "Unschuld" (56) in durchaus auch konkretem und persönlichem Sinn. Aber zunächst noch einige Andeutungen zur Form des Romans.

Verwehrte Empathie als Formprinzip

Meist wird *Stadt aus Glas* als postmoderne Variation des Kaspar-Hauser-Mythos gesehen. Demnach ginge es hier im Kern um einen Vorfall – die Leidensgeschichte des jungen Peter Stillman –, der sich mehr oder minder bruchlos in die Tradition bizarrer Sprach- und Menschenexperimente einreicht, die im Roman ihrerseits ausführlich skizziert wird (vgl. 44-47) – vom altägyptischen Pharaon, der

¹ Seitenangaben in Klammern verweisen auf Paul Auster, *Die New York-Trilogie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, ²²2004.

zwei Kinder einsperren ließ, bis zu Kaspar Hauser und anderen "wilden Knaben" (44) in der Neuzeit. Das komplizierte narrative Konzept des Romans, mit seiner Verschachtelung von Erzähler- und Autorenfiguren², wäre demnach als formale Reflexion dieses zentralen Themas zu verstehen. Hier wie dort ginge es folglich um die Rätsel menschlichen Spracherwerbs, die Widersprüche der Ich-Werdung und Sozialisation, und zwar in einem grundsätzlichen Sinn und in postmoderner Perspektive. "Ich ist ein anderer" – das vielzitierte Rimbaud'sche *Aperçu* scheint nach dieser Lesart "unmittelbar ins Mark der Welt" (56) Austers zu treffen.

Das spärlich und schwankend zutage tretende Mitgefühl der Perspektivfigur Daniel Quinn mit ihrem 'Klienten' Peter Stillman läßt sich so jedoch allenfalls als dramaturgischer Kunstgriff auffassen, um die Anteilnahme des Lesers zu steuern. Tatsächlich aber ist *verwehrte Empathie* ein konstituierendes Prinzip dieses Romans. Alle Zersplitterungen, Spiegelungen, spukhaften Verdoppelungen entspringen diesem Bewußtseinsmodus, dieser narrativen Grundhaltung der Erzähler- und Schriftstellerfigur(en). Eine der wenigen Äußerungen des ansonsten schemenhaft bleibenden fiktiven "Autors" ist bezeichnenderweise eine leidenschaftliche Tirade gegen "Paul Auster", den er mangelnder Anteilnahme "an den Ereignissen" und an Quinns "offensichtlich(en) Schwierigkeiten" bezichtigt (159). Der zerknirschte "Auster" bekennt sich "schuldig" und will "sein Gewissen erleichtern", indem er den "Autor" drängt, sich der Angelegenheit anzunehmen (ebd.).

² Der junge Peter Stillman will sich telefonisch an "Paul Auster" vom "Detektivbüro Auster" (14) wenden, der Anruf erreicht jedoch den Schriftsteller Daniel Quinn, der unter dem Namen William Wilson Detektivromane verfaßt. Quinn schlüpft in die Rolle des Detektivs "Auster" und beobachtet Peters Vater Peter Stillman senior, der nach 13 Jahren aus dem Gefängnis entlassen worden ist. Der alte Stillman hatte seinen kleinen Sohn vom dritten bis zum zwölften Lebensjahr in einem dunklen Raum gefangen gehalten. Jetzt plant er angeblich, ihn umzubringen. Quinn sucht "Paul Auster" auf, um sich der Hilfe des vermeintlichen Detektivs zu vergewissern, trifft jedoch auf den Autor "Paul Auster". Dieser hat einen kleinen Sohn mit Namen Daniel. Daniel Quinn seinerseits hatte einst einen Sohn namens Peter, der unter ungenannten Umständen ums Leben gekommen ist. Quinn beschattet den alten Stillman, verliert ihn aus den Augen und verwandelt sich zum Penner, indem er Tag und Nacht vor dem Wohnhaus von Stillman jr. auf der Lauer liegt, um einem Angriff des alten Stillman zuvorzukommen. Schließlich erfährt er von "Paul Auster", daß sich der alte Stillman vor Monaten umgebracht habe. Er selbst verwandelt sich abermals und schlüpft in die Rolle des als Kind in einem dunklen Raum gefangenen Peter Stillman. Schließlich verschwindet er ganz, zurück bleibt nur sein Notizbuch, auf das gestützt der von "Paul Auster" hinzugezogene namenlose "Autor" den vorliegenden Roman anfertigt. – So weit in Umrissen das Erzählkonzept, dessen ironische Anleihen u.a. bei Cervantes unübersehbar sind, zumal sie im Roman selbst ausführlich reflektiert werden (vgl. 119-123).

Doch bereits Quinn selbst, die Perspektivfigur, verweigert diese Anteilnahme am Schicksal des jungen Peter Stillman, der ihn – bzw. den "Detektiv Paul Auster" – angeheuert hat. Eindringlich erzählt Peter ihm von seiner Leidenszeit (24-32): Im Alter von nicht einmal drei Jahren ist er von seinem Vater in einem dunklen Raum isoliert und jedesmal geschlagen worden, wenn er zu sprechen versuchte. Neun Jahre lang hat Peter auf diese Weise gehaust. Dreizehn Jahre nach seiner Befreiung hat er zwar einigermaßen zu sprechen und zu laufen gelernt, aber er wird zeitlebens ein seelischer und körperlicher Krüppel bleiben. Auch die Bemühungen von "Virginia", seiner Frau und "Sprechtherapeutin" (39), können nicht wiedergutmachen, was Peter durch seinen (gleichnamigen) Vater erlitten hat. Anschließend reflektiert Quinn über Peters bestürzenden Leidensbericht:

Der kleine Peter. Muß ich es mir vorstellen, oder kann ich es auf Treu und Glauben akzeptieren? Die Dunkelheit. Denken, daß ich selbst in diesem Zimmer bin und schreie. Ich zögere. Ich glaube auch nicht, daß ich es überhaupt verstehen will. Wozu auch? Das ist schließlich keine Geschichte. Es ist eine Tatsache, etwas, das auf der Welt geschieht [...] Ich bin nicht engagiert worden, um zu verstehen [...]. (52)

"Das Thema Kinder"

Was der junge Peter erlebt hat, erscheint Quinn so gräßlich, daß er sich sträubt, dessen Leiden innerlich nachzuvollziehen. Aber woher rührt diese Empfindlichkeit des Detektivroman-Schriftstellers Quinn? Er selbst legt eine Erklärung nahe, die allerdings nur auf den ersten Blick überzeugt. Als er Peter Stillman zum ersten Mal sieht, "ganz in Weiß gekleidet, mit dem weißblonden Haar eines Kindes", erinnert der Anblick des jungen Mannes ihn "unheimlicherweise [...] an seinen eigenen toten Sohn. Dann verschwand der Gedanke so schnell, wie er gekommen war." (23) Quinns Sohn, der gleichfalls Peter hieß (47), scheint in sehr jungen Jahren gestorben zu sein. Eine der wenigen diesbezüglichen Erinnerungen, die Quinn sich gestattet, gilt dem "kleinen Sarg, der den Körper seines Sohnes einschloß" (ebd.). Auch "nach mehr als fünf Jahren" (51) hat er den Tod seines Kindes nicht verwunden. Und aus diesem Grund, so suggeriert jedenfalls der "Autor", ist er auch nicht imstande, sich in die Lage des gefangenen Peter Stillman hineinzuversetzen:

Das Thema Kinder war für ihn zu schmerzlich, vor allem wenn es um Kinder ging, die gelitten hatten, mißhandelt worden waren, gestorben waren, bevor sie erwachsen werden konnten. (46f.)

Offenbar nähern wir uns hier dem Ursprung der Verstörung, in deren "Bann" (15) sich Quinn seit vielen Jahren befindet. Aber die Auskünfte über den kleinen

Peter Quinn bleiben irritierend vage. Woran der Junge gestorben ist, ob auch Quinns "Frau" (11), die Mutter des Kindes, bei demselben Vorfall umgekommen ist, ob es sich um einen Unfall oder vielleicht gar um Mord handelte – das alles bleibt unklar. Es entsteht jedoch der Eindruck, daß auch Peter Quinn "mißhandelt worden" ist oder "gelitten" hat, ehe er "gestorben" ist (46f.). Und diese Erinnerungen rufen in Quinn nicht nur unerträglichen Schmerz, sondern auch überwältigende Schuldgefühle und "Verzweiflung" (78) hervor. Mehr noch als vor dem Schmerz scheint Quinn vor seinen Gewissensqualen zu fliehen. Bis zu den nächtlichen Telefonanrufen des jungen Peter Stillman hat er das Leben eines Verbannten geführt, in selbst auferlegter Einzelhaft. Und sehr viel später, als er in der Wohnung von "Paul Auster" steht und mit dessen Familienidyll konfrontiert wird, "betete [er] im stillen um Erlösung" (124).

Quinn handelt also wie ein Verdammter, der sich zu Recht verurteilt sieht. Aber worin besteht seine mutmaßliche Schuld?

Er wußte, daß er seinen eigenen Sohn nicht wieder lebendig machen konnte, aber zumindest konnte er einen anderen davor bewahren zu sterben. Plötzlich war es für ihn möglich geworden, so etwas zu tun, und als er nun auf der Straße stand, stieg das, was vor ihm lag, wie ein schrecklicher Traum um ihn her auf. Er dachte an den kleinen Sarg, der den Körper seines Sohnes einschloß, und daran, wie er am Tag der Beerdigung in die Grube gesenkt wurde. Das ist Isolation, sagte er sich. Das ist Stille. Es half vielleicht nichts, daß sein Sohn auch Peter geheißen hatte. (47)

Das Zitat erhärtet die Vermutung, daß auch Peter Quinn mißhandelt und getötet worden sei. Diesen ersten Peter konnte Quinn nicht retten, jetzt kann er zumindest versuchen, den anderen Peter vor dem gewaltsamen Tod zu bewahren. Allerdings ist der Angreifer, vor dem er Peter Stillman schützen soll, dessen eigener Vater, wodurch die Angelegenheit etwas höchst Zweideutiges bekommt. Die Parallelsierung der beiden 'Fälle' drängt dem Leser, gerade weil er über die Todesumstände Peter Quinns keinerlei Details erfährt, den Verdacht förmlich auf, daß der *Vater* auch im zweiten Fall aktiv zum Leiden des kleinen Sohnes beigetragen hat – und sei es nur durch "Identifikation des Verstandes des Denkenden mit dem seines Gegners" (52). Dazu paßt, daß Quinn "früher, in den Tagen seines anderen Lebens, nicht lange nach der Geburt seines eigenen Sohnes, [...] einige Nachforschungen über dieses Thema angestellt" (44) hat – nämlich über das Thema der "wilden Knaben" (ebd.) wie Kaspar Hauser oder Peter von Hannover (vgl. 45f.), ihre Isolation, Abrichtung und Ermordung. Sein überraschendes Spezialwissen wird zwar damit erklärt, daß Quinn damals "ein Buch über den wilden Knaben von Aveyron rezensiert" habe (44). Aber diese Begründung erscheint dürftig und

erklärt jedenfalls nicht, weshalb er so hochgradig affektiv auf den Fall "Stillman" reagiert.

Etwas näher zu Quinns verborgenen Beweg- (oder Erstarrungs-)Gründen führt ein kleines Zahlenspiel.

Seltsam, dachte er [Quinn], wie schnell die Zeit in der Stillman-Wohnung vergangen war. Wenn seine Berechnungen stimmten, hatte er dort mehr als vierzehn Stunden verbracht. Er selbst hatte aber das Gefühl, daß sein Aufenthalt höchstens drei oder vier Stunden gedauert haben konnte. Er tat diese Diskrepanz mit einem Achselzucken ab und sagte laut zu sich selbst: "Ich muß lernen, öfter auf die Uhr zu sehen." (47f.)

Auch hier nimmt Quinn sich also ausdrücklich vor, Distanz zu wahren, jede innere Beteiligung zu vermeiden. Dabei legt gerade die registrierte "Diskrepanz" zwischen subjektiv und objektiv verflossener Zeit eine ganz andere Schlußfolgerung nahe – jedenfalls in einem "guten Detektivroman" wie diesem, in dem "nichts verschwendet [wird], kein Satz, kein Wort [...] ohne Bedeutung [ist]" (15). Mit ungefähr *drei* Jahren war der junge Peter Stillman in die Gewalt seines Vaters geraten, der ihn *neun* Jahre lang in einem dunklen Raum gefangen gehalten hatte; vor *dreizehn* Jahren, im Alter von *zwölf*, ist er befreit worden. Diese Zahlen ähneln den von Quinn registrierten allzu auffällig, um sie als irrelevant abzutun. Auf einer zahlensymbolischen Ebene entspricht die Stundendiskrepanz (zehn bis elf) ziemlich genau der Zahl der Jahre, die Peter in Dunkelhaft verbracht hat, beziehungsweise dem Alter, in dem er freigekommen ist (neun bzw. zwölf). Die Zahl der Stunden, die Quinn vermeintlich nur bei Peter verbracht hat, entspricht dem Alter Peter Stillmans vor Beginn seiner Leidenszeit (und dem Alter, in dem Peter Quinn umgekommen ist). Nach der Logik des "schreckliche[n] Traum[s]", den ja auch Quinn nach seiner Begegnung mit Peter Stillman "um sich her aufsteigen" (47) sieht, hätte er sich also lieber vornehmen sollen, öfter seine *innere Uhr* zu konsultieren bei diesem Fall von durchaus zweifelhafter äußerer 'Wirklichkeit' (vgl. 21). Doch statt sich eine intuitive und empathische Perspektive zu erlauben, reduziert er sich zum bloßen, neutral beobachtenden Kameraauge – erleichtert, daß bei diesem "Fall" jede emotionale oder gedankliche Anteilnahme überflüssig scheint.

Damit aber fällt Quinn als strukturierende und deutende Instanz innerhalb der Erzählwelt fast vollständig aus. Jedenfalls bleibt er weit zurück sogar hinter der Perspektive des "Detektivs", die anfangs schlichtweg mit der des "Schriftstellers" gleichgesetzt wird:

Der Detektiv ist einer, der beobachtet, der horcht, der sich durch diesen Morast von Dingen und Ereignissen bewegt auf der Suche nach dem Gedanken, der Idee, die alles zusammenfaßt und allem einen Sinn gibt. Tatsächlich sind der Schriftsteller und der Detektiv austauschbar. Der Leser sieht die Welt mit dem Auge des Detektivs und erlebt das Wuchern ihrer Einzelheiten wie zum ersten Mal. Er ist für die Dinge um ihn her wach geworden, so als könnten sie zu ihm sprechen, als könnten sie, wegen der Aufmerksamkeit, die er ihnen nun widmet, beginnen, eine andere Bedeutung zu haben als die bloße Tatsache ihrer Existenz. (15)

Anders als "Max Work" (12), der Detektiv in den Romanen, die Quinn unter dem (von Poe entlehnten) Namen "William Wilson"³ verfaßt, unternimmt Quinn nicht einmal den Versuch, seine Beobachtungen zu strukturieren und ihre "Bedeutung" (15) herauszufinden – geschweige denn, die Position des distanzierten Beobachters durch innere Anteilnahme zu überschreiten. Auf den Kameramodus, das teilnahmslose Beobachterauge reduziert, kann er "nicht mehr tun als beobachten, in sein rotes Notizbuch eintragen, was er sah, unwissend an der Oberfläche der Dinge hängen bleiben" (76). Bezeichnenderweise schreibt er seine Notizen mit dem Kugelschreiber eines Taubstummen nieder (vgl. 66f., 79); alle anderen Sinne außer der Sehfunktion sind gleichsam abgeschaltet.

Von Afrika in den Schneesturm New Yorks: der "Autor"

Der Fiktion nach ist der namenlose "Autor" im wesentlichen auf die Eintragungen in Quinns rotem Notizbuch angewiesen. Er kommt zu spät, um deren grundlegendem Mangel noch abzuhelpen: Quinn selbst trifft er nicht mehr an, als er und "Paul Auster" Quinns letzte Bleibe erreichen (vgl. 160). Einzig noch durch seine Anordnung, Aufbereitung und Kommentierung der Notizen Quinns kann er die Teilnahmslosigkeit der Perspektivinstanz abmildern beziehungsweise reflektieren. Vorher befand er sich auf einer "Afrikareise", von der er "im Februar" zurückgekehrt ist, "wenige Stunden bevor ein Schneesturm New York heimsuchte" (159).

In einem Roman, in dem neben den Zahlen auch die Farben, die Helligkeits- und Dunkelheitswerte "eine andere Bedeutung [...] haben als die bloße Tatsache ihrer Existenz" (15), verdienen beiläufige Hinweise wie diese größte Aufmerksamkeit. Der "Autor" kehrt vom heißen, 'schwarzen' Kontinent "Afrika" – einem abendländischen Topos des Unbewußten nicht erst seit Freud – zurück in die kalte, weiße Kunst- und Winterwelt "New York". Dieses 'späte' Erzähler-Ich, das offenbar souverän zwischen unbewußten und bewußten Bezirken zu wechseln

³ Zu *William Wilson* siehe Anmerkung 15.

vermag, wäre wohl sehr viel eher als Quinn imstande gewesen, gewisse traumlogische Verbindungen zwischen den gläsernen Fragmenten herzustellen, zu welchen die Ereignisse in Quinns kalter Kameraperspektive erstarrt sind.

Seine Beteuerung, daß "sich diese Geschichte voll und ganz auf Tatsachen gründet" und er sich pflichtbewußt gehütet habe, "die Grenzen des Nachprüfbaren [...] zu überschreiten" (137), ist so zwar zunächst eine ironische Variation entsprechender Authentizitätsbeteuerungen bei Marco Polo (vgl. 13, 17) oder Cervantes (vgl. 119ff.). Darüber hinaus aber verweist sie eben auf den konstitutiven Mangel der Beobachtungen des "private eye" (15) Quinn, der empathische Anteilnahme verweigert, nur den vermeintlichen Fakten vertrauen will und daher letztlich "alles [...] auf den Zufall reduziert" findet, "auf einen Alptraum von Zahlen und Wahrscheinlichkeiten" (112). Entsprechend kommentiert der "Autor": "Viel später, als er in der Lage war, darüber nachzudenken, sollte er [Quinn] zu dem Schluß kommen, nichts ist wirklich außer dem Zufall." (9) Die Gegenposition hierzu ist die des Mythos: Alles, was geschieht, scheint schicksalhaft verhängt. Und wie noch deutlicher zu zeigen sein wird, ist das Welt- und Wirklichkeitsbild in *Stadt aus Glas* dem mythischen sehr viel näher als modernen oder letztlich auch postmodernen Konstruktionen.

Der fiktive "Autor" jedenfalls unterminiert Quinns "technisch" (93) nüchterne Notizen auf verschiedene Weisen: Mehrfach wechselt er aus der Perspektive des handelnden abrupt in die des "viel später" (9) seine Fehler bedenkenden Quinn. Vor allem aber streut er immer wieder Hinweise auf "Träume" ein, die Quinn "später vergaß" (z.B. 91, 128). In diesen Träumen stellt Quinn just den Zusammenhang zwischen dem beobachtenden Subjekt und den observierten Objekten her, den er im Wachzustand zerschneidet, indem er sich zum bloßen Kameraauge, zum "Taubstummen" (79) ohne Intuition und Bewußtsein, reduziert: "In einem Traum, den er [Quinn] später vergaß, befand er sich auf der städtischen Müllhalde seiner Kindheit und siebte einen Berg von Abfällen durch" (91); auch hierzu unten noch Näheres. Und: "In seinem Traum, den er später vergaß, ging er [Daniel Quinn] den Broadway hinunter und hielt Austers Sohn [Daniel] an der Hand." (128)

Der Junge und der Mann

Nicht nur "Peter Stillman" ist Sohn und Vater, Junge und Mann, Opfer und Täter in einer Person, traumlogisch symbolisiert durch die Identität der Namen. Ähnliches gilt auch für "Daniel": Als "Daniel Auster" ist er "ein blonder Junge von fünf oder sechs Jahren" (123); als "Daniel Quinn" ist er ein Mann Mitte Dreißig (9). In höchst irritierender Weise verkörpert "Daniel Auster" sowohl Quinns toten Sohn Peter als auch Quinn (der ja, "technisch gesehen, Paul Auster war" [93]) selbst. "Ich bin du, und du bist ich" (125), sagt Quinn zu dem Jungen Daniel. Und der verabschiedet ihn mit dem Ausruf: "Auf Wiedersehen, ich selber!" (ebd.)

Dieses durchaus unheimliche Band zwischen den beiden Daniels wird auch durch den "roten Gegenstand" symbolisiert, den der Junge von der Straße mit in die Wohnung von "Paul Auster" bringt, ein "Jo-Jo" (123). Bezeichnenderweise kommt Quinn mit diesem Spielzeug nicht zurecht: "'Sie haben es nicht raufkommen lassen', sagte der Junge. 'Es ging nur runter.'" (124) Darin, "es nicht raufkommen [zu] lassen", ist Quinn zweifellos ungleich geübter als in der gegenläufigen Bewegung. "Er empfand es als schmerzhaft, jetzt daran zu denken", heißt es etwa an anderer Stelle, "und er versuchte, die Bilder zu unterdrücken, die sich in seinem Kopf formten" (66). In der bildlichen Hierarchie des Unbewußten und des Bewußtseins, des "Es" und des "Ich", ist der Junge Daniel "unten" und der Mann Daniel "oben". Und offenbar bemüht dieser sich verzweifelt, den Jungen – sozusagen die kindlichen Aspekte seiner Persönlichkeit – zu "unterdrücken", "nicht raufkommen [zu] lassen". Die Verdrängung der "Bilder" seines toten kleinen Sohnes verbindet sich so auf wenig geheure Weise mit der Abspaltung und Unterdrückung seines 'inneren Knaben', der kindlichen Ich-Anteile des erwachsenen männlichen Selbst.

Das erklärt die Ambivalenz der Identifikationen und die Schuldgefühle Quinns: Das männliche Bewußtsein, das "es⁴ nicht raufkommen lassen" will, hält sein eigenes kindliches Ich gleichsam selbst im "dunklen Raum" (46) des Unbewußten gefangen und verwehrt ihm Kontakt und Kommunikation – wie es Peter Stillman (oder Kaspar Hauser) geschehen ist. Tendenziell bringt der Mann Daniel den Jungen Daniel, der er einst war, "in die Grube" (47) – wie es Peter Quinn widerfahren

⁴ Vgl. auch in anderem Zusammenhang: "Worauf sich dieses 'Es' bezog, hatte Quinn nie gewußt." (135) Auch zu dieser Textstelle, die das "Es" mit dem "Schicksal" verbindet, unten noch ausführlicher.

ist. Gleichzeitig ist das männliche Selbst auf den Jungen, der es einmal gewesen ist, in sentimentaler Weise fixiert – wie gleichfalls bei Quinn zu beobachten, der beim Anblick von ein paar Spielzeugen wie vom Schlag gerührt ist (vgl. 124).

Wie weitgehend sich Quinn hier mit dem kleinen Daniel (bzw. mit Peter Quinn) identifiziert, zeigt sein bezeichnender Lapsus: "Das Jo-Jo war aus Plastik und sah so ähnlich aus wie die, mit denen er [!] vor Jahren gespielt hatte" (ebd.). Es hat im übrigen die gleiche Farbe wie sein Notizbuch – die Farbe der Emotionalität, der Leidenschaften und unbewußten Triebe. Und Quinn fühlt sich von dem Jo-Jo genauso magisch angezogen wie von dem roten Notizbuch, das sich in spukhafter Verkehrung eher für ihn entscheidet als umgekehrt:

Aus Gründen, die ihm nie klar wurden, fühlte er plötzlich ein unwiderstehliches Verlangen nach einem besonderen roten Notizbuch ganz unten [...] etwas daran schien ihn persönlich anzusprechen – so als wäre es sein einziges Schicksal auf der Welt, die Wörter aufzunehmen, die aus seiner Feder kamen. Beinahe verlegen wegen der Heftigkeit seiner Gefühle, klemmte Quinn das rote Notizbuch unter den Arm, ging zur Registrierkasse und kaufte es. (50f.)

Selbstverständlich befindet sich auch dieses Notizbuch "ganz unten", und so wenig wie bei dem Jo-Jo gelingt es Quinn⁵ bei seinen Eintragungen in das rote Notizbuch, "es [...] raufkommen [zu] lassen" (124) – oder jedenfalls nur als Chaos erstarrter, spukhaft vervielfältigter Fragmente, als "Schrotthaufen" aus "zerbrochenen Menschen, [...] zerbrochenen Dinge[n], [...] zerbrochenen Gedanken" (97).

'Private I' und "private eye"

Eine besondere symbolische Bedeutung kommt in *Stadt aus Glas* der Zahl Drei zu.

Der Privatdetektiv, "private eye", das "private Auge". Der Ausdruck hatte für Quinn eine dreifache Bedeutung. Da war nicht nur ein "i" wie in "ermitteln", da war das "I" als Großbuchstabe, der winzige Lebenskeim, im Leib des atmenden Ichs verborgen. Zugleich war es auch das physische Auge des Schriftstellers, das Auge des Mannes, der aus sich selbst hinausieht in die Welt und fordert, daß sich ihm die Welt enthüllt. Seit fünf Jahren lebte Quinn nun im Banne dieses Wortspiels. (15f.)

Vorher hatte er im Bann jener anderen Dreiheit gelebt, die er in "Paul Austers" Familienidyll zu seiner 'Verhöhnung' (vgl. 124) spukhaft wiedererweckt findet: der Trinität von Mutter, Vater und kleinem Sohn. Zwischen beiden Dreiheiten

⁵ Wie das rote Jo-Jo mit dem Jungen Daniel, verbindet das rote Notizbuch Quinn mit dem alten Peter Stillman: "Gleichzeitig freute es ihn, daß Stillman auch ein rotes Notizbuch hatte, so als wäre das ein heimliches Band zwischen ihnen." (76)

besteht ein geheimer Zusammenhang, der zum Kern der spezifischen "Verbundenheit von Innerem und Äußerem" (78) in dieser Romanwelt führt. Die erstere Trinität ließe sich aufschlüsseln als das "private eye", das zum Beobachter, zum Kameraauge reduzierte Ich (Quinn/"Auster"); das "Auge des Schriftstellers" ("Autor"); schließlich das 'private I', das "private Ich", "der winzige Lebenskeim, im Leib des atmenden Ich verborgen". Diese eigentümliche Formulierung evoziert das "private Ich", die verborgene, unterdrückte Subjektivität, wiederum im Bild eines 'inneren Kindes', das vom "Leib des atmenden Ichs" umschlossen ist. Als "winziger Lebenskeim" wird das "private Ich" überdies mit einem *ungeborenen Kind* gleichgesetzt – mit der Folge, daß der "Leib des atmenden Ichs" als schwangerer *weiblicher* Körper erscheint. Mit anderen Worten: Das männliche Bewußtsein, im Roman als "Quinn", "Auster" oder "Stillman senior" personifiziert, nimmt nicht nur den kleinen Sohn (Peter Quinn, Daniel Auster, Peter Stillman) als abgespaltenen, veräußerlichten Teil seiner selbst wahr, sondern tendenziell auch die dritte Person in dieser Trinität: die Mutter und Ehefrau.⁶ "Alle sind Daniel", sagt folglich der kleine Daniel. "'Und so geht's herum und herum', rief der Junge, breitete die Arme aus und drehte sich durch das Zimmer wie ein Kreisel." (125)

Die "dreifache Bedeutung" des "private eye" wird exemplarisch in der "Bahnhofshalle" vorgeführt, in der Quinn als "Detektiv Auster" den alten Peter Stillman erwartet.⁷ Die auf den ersten Blick unspektakuläre Passage verdient eingehende Betrachtung. Quinns Blick fällt auf ein "Kodak-Schaufoto", das eine "Straße in einem Fischerdorf in Neuengland" zeigt,

vielleicht Nantucket. Ein warmes Frühlingslicht schien auf die Pflastersteine, Blumen in vielen Farben [...], und ganz unten am Ende der Straße war das Meer mit seinen weißen Schaumkronen und dem tiefblauen Wasser. Quinn erinnerte sich, daß er Nantucket vor langer Zeit mit seiner Frau zusammen besucht hatte, im ersten Monat ihrer Schwangerschaft, als sein Sohn nicht mehr als eine winzige Mandel in ihrem Schoß war. Er empfand es als schmerzhaft, jetzt daran zu denken, und er versuchte, die Bilder zu unterdrücken, die sich in seinem Kopf formten. "Sieh es mit Austers Augen", sagte er sich, "und denke an nichts anderes." Er richtete seine Augen wieder auf die Fotografie und stellte erleichtert fest, daß seine Gedanken zum Thema Wales

⁶ Auch hierzu unten noch Näheres; siehe Abschnitt 9.

⁷ Was Quinn hier über die Unveränderlichkeit der "Augen" behauptet, läßt sich gewiß auch wieder auf den dreifach codierten Blick des Beobachters beziehen: "die Augen [sind] der Teil des Gesichtes [...], der sich nie verändert. Von der Kindheit bis ins hohe Alter bleiben sie gleich, und jemand, der den Blick dafür hat, könnte theoretisch in die Augen eines Jungen auf einem Foto sehen und dieselbe Person als alten Mann wiedererkennen." (69) Entsprechend entsteht die Romanwelt durch Ineinanderblenden dreier Sichtweisen (vgl. 15): des technischen Blicks ("private eye"/Mann), des kindlichen Blicks (private I/Junge) und des Künstlers ("Auge des Schriftstellers"/"Autor").

abwanderten, zu den Fangexpeditionen, die im vorigen Jahrhundert von Nantucket ausgingen, zu Melville und den ersten Seiten seines *Moby Dick*. Von dort aus trieben sie ab zu den Schilderungen, die er über Melvilles letzte Jahre gelesen hatte – der schweigsame alte Mann, der im New Yorker Zollamt arbeitete, ohne Leser, von allen vergessen. Dann sah er plötzlich mit großer Klarheit und Präzision Bartlebys Fenster und die unverputzte Ziegelmauer vor sich. (66)

Die Textstelle erhellt die assoziative Struktur des Quinn'schen Bewußtseins und zugleich die Funktionsweise des narrativen Verfahrens. Die Fotografie evokiert ein paradiesisches Gegenbild zu Quinns unwirtlichem Verbannungsort. In "Nantucket" führen die Straßen nicht "nie wirklich irgendwohin" (10) wie bei seinen ziellosen Gängen durch New York. Vielmehr beginnt "ganz unten am Ende der Straße [...] das Meer". Auch ohne die formelhafte Wendung "ganz unten" (vgl. 50: Notizbuch; 124: Jo-Jo) wird durch den ozeanischen Topos hinlänglich klar, daß "das Meer mit seinen Schaumkronen und dem tiefblauen Wasser" in diesem Sehnsuchtsbild all das symbolisiert, wovon Quinn abgeschnitten ist: Natur, Emotionalität, Subjektivität; den Ozean des Unbewußten. Das Bild ist daher untrennbar verbunden mit dem der schwangeren Frau und des ungeborenen Sohnes, der damals "nicht mehr als eine winzige Mandel in ihrem Schoß war". Ihrem symbolischen Gehalt nach sind diese beiden Bilder für Quinn identisch.

Vor dem Schmerz, den sie in ihm hervorrufen, flieht Quinn zurück in den Modus des distanzierten Beobachters, des Detektivs oder 'teilnahmslosen' Schriftstellers, was ja ein und dasselbe sein soll (vgl. 15): "Sieh es mit Austers Augen [...] und denke an nichts anderes." (66) Im Bewußtseinsmodus des Detektiv-Schriftstellers ist offenkundig kein Raum für schmerzliche oder sehnsüchtige Gefühle und Gedanken angesichts des "Meer[es]". Anders als das kindliche Ich, das vom Ozean des Unbewußten wie von einer Fruchtblase umschlossen ist, steuert dieses männliche Bewußtsein entschlossen und zielbewußt über die Fluten. Quinns Gedanken wandern daher zu seiner Erleichterung weiter "zum Thema Wale", und zwar aus der Sicht des Jägers im buchstäblichen wie im übertragenen Sinn: Von den "Fangexpeditionen" gelangt er zu Melville und seinem *Moby Dick* als schriftstellerischem Beutezug. Der Erfolg solcher literarischen Jagdbemühungen scheint aber durchaus zweifelhaft, wie die Schlußbilder dieser assoziativen Sequenz andeuten: der verstummte Melville im "New Yorker Zollamt"; schließlich seine berühmteste literarische Kreatur, der extreme Gegenpol zur Opulenz des *Moby Dick*: Bartleby, Inbegriff der Verweigerung und Erstarrung, ein bedrohlich naher Verwandter des vor "Verzweiflung" (78) erstarrten Quinn.

Die "Ziegelmauer", die Bartleby in Quinns Vision umschließt und vor der er später selbst im Hinterhof liegen wird (140), verweist im symbolischen System des Romans auf den Turm zu Babel.⁸ Im Zusammenhang mit Babel spielt auch die magische Drei noch ein drittes Mal eine herausgehobene Rolle. In "*Frühe Visionen der Neuen Welt*" (54), seiner Abhandlung über das Paradies und den Turm zu Babel, schreibt der Vater Peter Stillman:

Was den Turm selbst betrifft, so versank der Legende nach ein Drittel des Bauwerks in der Erde, ein Drittel wurde durch Feuer zerstört, und ein Drittel blieb stehen. [...] Es hieß auch, daß ein Mensch drei Tage lang im Schatten des Turms gehen konnte, ohne ihn je zu verlassen. [...] Was all dies mit der Neuen Welt zu tun haben sollte, wußte Quinn nicht zu sagen. (58f.)

Der Zusammenhang mit "New York", der gläsernen Kunstwelt des Romans, ist jedoch kaum zu übersehen. Der Turm zu Babel erscheint als übergroßes Symbol einer menschlichen – oder genauer wohl: männlichen – "Innerlichkeit" (78). Durch den 'Angriff Gottes' (vgl. 59) seines oberen Drittels beraubt, zerfällt er in zwei gleich große Teile. Deren unterer, der "in der Erde" versunken ist, entspricht den unbewußten Bereichen, dem "dunklen Raum", in dem das kindliche Ich gefangen gehalten "und von einem Mann gefüttert [wurde], der nie mit ihm sprach oder sich sehen ließ" (46).⁹ Auch die Analogie zur "Beerdigung" des kleinen Peter Quinn ist offenkundig und wird durch ähnliche Wortwahl noch betont: Der Turm "versank [...] in der Erde" (58), der Sarg des kleinen Peter wurde "in die Grube gesenkt" (47). Der verbliebene oberirdische Teil des Turms steht für ein reduziertes Bewußtsein, das den Kontakt zum Himmel verloren hat¹⁰ und auch die physische Realität nur noch aus abstrahierender Ferne wahrnehmen kann: "Der Teil, der stehen blieb, war jedoch immer noch so hoch, daß eine von oben betrachtete Palme nicht größer als eine Heuschrecke war." (59) Eine Verständigung mit dem "in der Erde" eingeschlossenen "wilden Knaben" (44), dem eigenen kindlichen Ich, scheint diesem entfremdeten und erstarrten Bewußtsein kaum mehr möglich – bis es eines Nachts einen "Anruf" von diesem fast vergessenen¹¹ Gefangenen erhält.

⁸ Vgl. 63: "Schon, schrieb Dark [d.i. Stillman sr.], sah er ermutigende Zeichen in der Stadt Boston, denn dort war wie nirgends sonst auf der Welt das häufigste Baumaterial der Ziegel, der in Genesis II,3 als das Baumaterial Babels bezeichnet wird."

⁹ Auch durch das Feuersymbol wird die Parallelität unterstrichen (vgl. 59, 38).

¹⁰ Vgl.a. 142: Erst als Penner, auf der Straße liegend, entdeckt Quinn den Himmel und "began an der Welt über ihm Gefallen zu finden".

¹¹ Vgl. 11: "Er dachte nicht mehr sehr viel an seinen Sohn".

"Aus sich selbst herausgeschwemmt"

Findet das Geschehen des Romans nun also in der "Wirklichkeit" statt, oder handelt es sich um die Schilderung eines "Traums"? Spielen die Ereignisse in Quinns "Innerlichkeit" (78) oder in der äußeren Welt, einem mehr oder minder wiedererkennbaren "New York"? Diese Fragen zielen nicht auf erkenntnistheoretische oder sprachphilosophische Probleme, sondern wiederum auf Form und Erzählstruktur des Romans.

Von Quinn selbst sind zu diesem Punkt nur dürftige Auskünfte zu erhalten. Was seine Person betrifft, "hatte [er] natürlich schon vor langer Zeit aufgehört, sich selbst für wirklich zu halten" (16). Vor der Tür des jungen Peter Stillman angelangt, nimmt er sich zwar vor: "Wenn dies alles wirklich geschieht [...], muß ich die Augen offen halten." (21) Anstelle einer nachvollziehbaren Wirklichkeit findet er jedoch "einen Alptraum von Zahlen und Wahrscheinlichkeiten" (112) vor. Schließlich stellt er "Paul Auster" die Frage: "Halten Sie mich für verrückt?" (116) "Auster" verneint dies zwar und beteuert: "Wenn ich an Ihrer Stelle gewesen wäre, würde ich wahrscheinlich das gleiche getan haben." (ebd.) Aber da Quinn ja "technisch gesehen Paul Auster war" (93), ist diese Erklärung kaum erhellender, als wenn er seinem eigenen Spiegelbild zugenickt hätte. Und nach dem kompletten Scheitern seiner Versuche als detektivischer Beobachter kommt er zu dem Schluß, "nichts ist wirklich außer dem Zufall" (9).

Indem er sich selbst auf das "sehende Auge" reduziert, kann Quinn für das alptraumhafte Geschehen lediglich eine technische, pseudo-rationale Erklärung suchen. Aber diese "Wirklichkeit", in die er sich plötzlich verstrickt findet, gehorcht nicht den Gesetzen von "Zufall" und "Wahrscheinlichkeiten", sondern deren mythischen Gegenpolen: "Schicksal" (135) und Zahlenmagie. Es handelt sich in der Tat um einen nach außen projizierten "Alptraum" (112), und der "Autor" selbst erklärt auch mit wünschenswerter Ausführlichkeit, wie diese "Umkehrtechnik" (78) funktioniert: Quinn

ging nie wirklich irgendwohin, sondern ging einfach, wohin ihn seine Beine zufällig trugen. [...] Verloren nicht nur in der Stadt, sondern auch in sich selbst. Jedesmal, wenn er ging, hatte er ein Gefühl, als ließe er sich selbst zurück, und indem er sich der Bewegung der Straßen überließ, sich auf ein sehendes Auge reduzierte, war er imstande der Verpflichtung zu denken zu entgehen, und das brachte ihm mehr als irgend etwas sonst ein Maß von Frieden, eine heilsame Leere in seinem Inneren. (10)

Diese innere "Leere", die Abwesenheit belastender psychischer Inhalte, erreicht er durch "ziellose Bewegung als Umkehrtechnik", indem er "sich mit Äußerlich-

keiten überflutete und sich aus sich selbst herausschwemmte" (78). Hierdurch kann er "an seinen besten Tagen das Äußere nach innen bringen und so die Souveränität der Innerlichkeit gewinnen" (ebd.) – allerdings um den Preis, daß er das Innere nach außen bringt und folglich die 'Souveränität der Äußerlichkeit' verliert. Mit anderen Worten: Wenn Quinn sich scheinbar nach "draußen" begibt, bewegt er sich tatsächlich durch ein Spiegelkabinett, ein "Labyrinth", einen "unerschöpfliche[n] Raum" (10) spukhafter Projektionen aus dem "dunklen Raum" (46) seiner systematisch veräußerlichten "Innerlichkeit" (78).

Quinns Bemerkung gegenüber dem kleinen Daniel – "Ich bin du, und du bist ich" (125) – ist also "technisch gesehen" (93) ebenso zutreffend wie der narzißtische Ausruf des Jungen: "Alle sind Daniel." (125) Der Name Quinn "fliegt", wie der alte Stillman bemerkt, "in so viele kleine Richtungen auf einmal davon" (93), um sich an alle Dinge und Personen in Quinns Umkreis zu heften. Diese "Umkehrtechnik" hat aber nicht nur den Zweck, das Ich von seinem pathologischen "Innenleben" (78) zu entlasten, so daß es eine gewisse "Kontrolle über seine Anfälle von Verzweiflung auszuüben" (ebd.) vermag. Sie erlaubt dem "sehende[n] Auge" (10) zugleich, das dramatischste Ereignis seiner geheimen Biographie erneut zu erleben, es in wechselnden Masken und Kulissen zu reinszenieren und so in unauflöslicher Ambivalenz immer aufs neue zu wiederholen und zugleich zu verleugnen. Denn dieses Ereignis – der Tod des inneren "wilden Knaben" (44), des kindlichen "Lebenskeim[s]" (15) im männlichen Ich, die Überwältigung des "Sohns" durch den "Vater", des "Jungen" durch den "Mann" – bedeutet für den Sieger dieses Kampfes dasselbe wie für William Wilson in Poes gleichnamiger Erzählung: den größten Triumph und den eigenen Tod.¹²

Dreifache Anrufung

"[M]itten in der Nacht läutete das Telefon dreimal" (9). Schon mit dem ersten Satz des Romans öffnet sich unter Quinns Füßen ein Schacht in mythische Tiefen. Wie um die Macht der magischen Drei zu potenzieren, sabotiert er die beiden ersten Versuche des geheimnisvollen "Anrufers", mit ihm beziehungsweise mit dem

¹² Vgl. Die Schlußrede des besiegtten Doppelgängers in Poes Erzählung *William Wilson*: "Du hast gesiegt, und ich gebe mich geschlagen. Doch auch du bist fortan tot – tot für die Welt, für den Himmel und alle Hoffnungen! In mir hast du gelebt – nun sieh in meinem Tode an diesem Bild, das das deine ist, wie völlig du dich selbst ermordet hast!" (Edgar Allan Poe, *Erzählungen*. Berlin: Rütten & Loening, 1978, 102)

"Detektivbüro Auster" (14) Kontakt aufzunehmen. Als in der dritten Nacht, beim "dritten Anruf" die Verbindung zustande kommt, ist Quinn in den 'tyrannischen' (vgl. 17) Zauber schon tief verstrickt. Das wird in drastischer Weise verdeutlicht durch die Umstände, unter denen ihn der Anruf jeweils erreicht.

Beim ersten Mal hat Quinn schon im Bett gelegen und gerade in Marco Polos gauklerischen Wahrheitsbeteuerungen gelesen (vgl. 13). Als er zum läutenden Telefon geht, ist er "nackt" (ebd.). Nachdem er den Anrufer abgewimmelt ("Hier gibt es keinen Paul Auster" [14]) und den Hörer wieder aufgelegt hat, "stand [er] auf dem kalten Boden und blickte auf seine Füße, seine Knie, seinen schlaffen Penis hinunter" (ebd.), als ob der "Anruf" aus dieser Richtung gekommen wäre. Seine Nacktheit symbolisiert hier auf der einen Seite die Entblößung von allen Rollenkostümen, in die er sich sonst zu gewanden pflegt. Nicht zufällig hat er gerade über den "Sinn" der zweifelhaften Wahrheitsbeteuerungen des Marco Polo nachgedacht, als das Telefon läutet (13). Im Absatz davor hieß es, daß Quinn in der Trinität Wilson-Quinn-Work die "Puppe" darstelle (12). Aber von Nacktheit ist andererseits auch im Zusammenhang mit den "wilden Knaben" (44) die Rede, mit deren Schicksal sich Quinn "in den Tagen seines anderen Lebens" (ebd.) so ausführlich beschäftigt hat. Einer von ihnen ist "Peter von Hannover, ein wilder Knabe von etwa vierzehn Jahren, den man nackt und stumm in einem Wald [...] gefunden hatte" (45f.). Indem Daniel Quinn, nackt am Telefon stehend, den Anrufer mit der so gefühlvoll wie "mechanisch" klingenden Stimme (13) abweist, weigert er sich also vor allem anderen, von der Position des Mannes in die des Jungen (oder von der des Täters in die des Opfers) überzuwechseln.

Der zweite Anruf erreicht Quinn, als er auf der Toilette sitzt und "sein Geschäft verrichtete" (17). Seine Entleerung der Eingeweide ist nun gewiß auch eine Beschäftigung mit Bereichen "ganz unten" (50) beziehungsweise mit dem eigenen "Innenleben" (78). Die Analogie zwischen physischen und psychischen Unter- und Innenwelten wird im übrigen noch mehrfach aufgegriffen.¹³ Bei diesem zweiten Anruf glaubt sich Quinn gleichwohl der "Tyrannei" des (psychischen) "Appa-

¹³ Der Gedichtband, den Quinn in einem "anderen Leben" veröffentlicht hat, heißt ironischerweise "*Unfinished Business*" (115), "Unvollendetes Geschäft". Und sehr viel später, nach Quinns Verwandlung zum "Penner", zum "Robinson Crusoe" (145; vgl. 45), kommt es einmal sogar zur buchstäblichen Konfusion beider Innen- oder Unterwelten: Nachdem er sein "Geschäft" verrichtet hat, reinigt sich Quinn mit einem Blatt aus seinem roten Notizbuch (141). Dem so entstehenden "unlesbaren Palimpsest" (79) sind wohl selbst die Eintragungen mit dem "Kugelschreiber" des "Taubstummen" (ebd.) noch entschieden vorzuziehen.

rats" (17) noch zu widersetzen, indem er "ruhig" sein "Geschäft" beendet. Er verbleibt jedoch im Bann der magischen Drei: "Beim dritten Läuten waren seine Eingeweide leer." (ebd.)

Auf den dritten Anruf wartet er in den folgenden Nächten mit angespannten Nerven. Diesmal ist er entschlossen, mit dem Anrufer zu reden. Zur Einstimmung hört er bezeichnenderweise *"Il Mondo della Luna [...]"* von Anfang bis Ende" (ebd.). Daß der Anruf in dieser Nacht gleichwohl ausbleibt, dürfte mit Quinns Lektüre zusammenhängen: Auf dem Bett liegend, blättert er in der *"Sporting News"* (ebd.). Auch hinter seiner Baseball-Begeisterung, von der mehrfach die Rede ist (vgl. 49, 155), verbirgt sich nämlich die Spaltung in jene zwei feindlichen Persönlichkeitsaspekte, den "Mann" und den "Jungen". Das wird ganz am Schluß des Romans deutlich: Von William Wilson, der antagonistischen Doppelgänger-Figur aus Poes gleichnamiger Erzählung, entleiht Quinn nicht nur den Namen als Pseudonym für seine Detektivromane.¹⁴ William Wilson soll auch der wirkliche Name des "Centerfielder[s]" der "Mets" sein, des von Quinn bevorzugten Baseball-Clubs (155). Hinter der Sportbegeisterung des Baseball-Zuschauers verbirgt sich also sozusagen eine ritualisierte Feindseligkeit des "männlichen" gegenüber dem "kindlichen" Bewußtsein.¹⁵

Das Telefon läutet dann ausgerechnet in der "Hochzeitsnacht" von Quinns Eltern, der Nacht, in der er gezeugt worden ist (18). Deutlicher läßt sich auf die eigentümliche "Verbundenheit von Innerem und Äußerem" (78), von Anrufer und Angerufenem, schwerlich hinweisen: Es ist Quinns 'privates Ich', der 'innere Knaube', "der winzige Lebenskeim, im Leib des atmenden Ichs verborgen" (15f.), der sich mit einem "Flüstern" und wie "aus großer Entfernung" (13) zu Wort meldet.

¹⁴ Daß Quinn dieses Pseudonym annimmt, ist als unzweideutiger Hinweis auf einen gewaltsamen Tod des kleinen Quinn und die Verstrickung des Vaters zu werten: Poes William Wilson ermordet seinen "Doppelgänger", den ihm verhaßten und unheimlichen "Zwilling" (Poe, a.a.O., 84) und "Eindringling" (Poe, a.a.O., 97), und bezichtigt sich selbst aller erdenklichen Verworfenheiten. Den Poe'schen zweiten Wilson unterscheidet vom ersten im übrigen ein eigentümliches "Flüstern" (Poe, a.a.O., 87), das auch für den jungen Peter Stillman charakteristisch ist (13). An die Stelle der feindlichen Brüder treten bei Auster also Mann und Junge oder Vater und Sohn. Auch die sentimentale Fixierung auf die Kindheit und die ambivalente, (auto-)erotisch getönte Faszination für den verhaßten Doppelgänger hat Austers mit Poes William Wilson gemein.

¹⁵ Vgl. den aggressiv und unterschwellig sexuell gefärbten Dialog zwischen dem Koch und Quinn: "[...] aber da kommt Pena und saut einen kleinen Bodenball hin, und das Luder flitzt Kingman zwischen den Beinen durch' [...]. 'Dave Kingman ist ein Stück Dreck', sagte Quinn" (49).

Als Quinn sich schließlich auf den Weg zu Peter Stillman macht, handelt er widerstrebend und "wie in Trance" (20). "Aber wenn ich fortgehe", überlegt er, "wohin gehe ich dann eigentlich?" (ebd.) Eine Frage, die sich keineswegs nur auf die angesteuerte Adresse, sondern viel grundsätzlicher auf die Beschaffenheit seines Ziels bezieht. "Er ging. [...] 'Ich scheine angekommen zu sein', sagte er zu sich selbst. [...] 'Wenn dies alles wirklich geschieht', sagte er, 'muß ich die Augen offen halten.'" (21) Damit allerdings scheitert er im selben Moment, in dem Stillmans Tür aufgeht: "Schon ging alles viel zu schnell. [...] Die Wohnung umgab ihn wie etwas Verschwommenes." (21f.) Daß er "eine Leere in sich [fühlte]" (22), erinnert noch einmal an den Erfolg seiner "Umkehrtechnik" (78): Quinn hat sich "aus sich selbst herausgeschwemmt" und tritt nun in seine eigene veräußerlichte "Innerlichkeit" (ebd.) ein.

"Aufziehbare Affen"

Schon am Telefon fällt Quinn auf, daß der junge Peter Stillman seltsam flüsternd spricht. Diese Eigenart verbindet ihn mit dem zweiten William Wilson in Poes Erzählung. Im Unterschied zu diesem flüstert aber "der andere Peter Stillman"¹⁶ (104) bei Auster "mechanisch"; wenn auch "voll Gefühl" (13), so doch "maschinenmäßig" (23). Auch seine Bewegungen erinnern an einen Apparat, eine "Marionette [...], die ohne Fäden zu gehen versuchte" (ebd.). Seine Haut ist blaß und durchsichtig, seine Augen sind vom "milchige[n] Blau" des "Himmels" (23f.). "Alles an Peter Stillman war weiß." (23) Insgesamt ähnelt er eher einem notdürftig wiederbelebten Leichnam oder eben einer als Mensch kostümierten Maschine, die den Eindruck erweckt, "als wäre der Arbeitsvorgang außer Kontrolle geraten und entspräche nicht ganz dem Willen, der dahinterstand" (ebd.).

Durch diese Anmutung einer hochartifizialen, aber "nicht ganz" funktionstüchtigen Maschine erinnert die "Marionette" Peter Stillman auch an das "Jo-Jo" des kleinen Daniel (vgl. 124) – eine Analogie, die farbsymbolisch noch durch den "roten" (23) Sessel unterstrichen wird, in dem Peter Platz nimmt. Sozusagen scheint also auch dieser gespenstische Maschinenmensch "ein Produkt des Welt-

¹⁶ Es ist mehr als nur eine geistreiche Poe-Reminiszenz, daß Auster in der Bahnhofshalle den alten Peter Stillmann zweifach auftreten läßt – eine heruntergekommene und eine wohlhabende Version (vgl. 71). Quinn entscheidet sich schließlich dafür, den "ersten Stillman" zu verfolgen. Als er diesen später anspricht, behauptet er, "der andere Peter Stillman" zu sein, und erhält zur Antwort: "Oh, Sie wollen sagen, mein Sohn." (104) Explizit wird hier die feindselige Entzweiung der "Zwilling[e]" (71) bei Poe auf das Vater-Sohn- (oder Mann-Junge-) Paar übertragen.

raumzeitalters" (124) zu sein, ein narratives Hightech-Konstrukt. Quinn sieht sich durch Peter Stillman zwar mit guten Gründen an seinen toten, gleichsam aus der "Grube" (47) auferstandenen Sohn (gleichen Vornamens) erinnert. Aber wir haben offenbar ebenso triftige Gründe, der Echtheit dieser Auferstehung zu mißtrauen. Dieser junge Peter, wie immer sein vollständiger Name lauten mag, ist vor allem anderen ein Kunstprodukt, so mechanisch aus dem "roten Notizbuch" hervorgebracht, der bedachtsam 'verengten' (vgl. 78) Quelle technisch reduzierter Imaginationen, wie Peter selbst sich aus dem "roten Samtfauteuil" (33) erhebt. Auch an Quinns vergeblichen Versuch, das Jo-Jo "raufkommen [zu] lassen" (124), ist hier natürlich wieder zu denken.

Die Wirkung dieser Inszenierung auf Quinn ist denn auch höchst ambivalent. Zumindest als er wieder auf der Straße steht, wird ihm bewußt, "daß er seinen eigenen Sohn nicht wieder lebendig machen konnte" (47), der Auftritt des maschinenmäßigen Wiedergängers also bloße Selbsttäuschung war, ein "Gedankentrick" (65), wie es an anderer Stelle heißt. Aber neben dem Schrecken, den diese Wiederkehr des Verdrängten auslöst, bietet der "schreckliche Traum", der "um ihn her auf[stieg]" (47), auch reichlich Gelegenheit zu entlastenden Suggestionen: "Wenn Stillman der Mann mit dem Dolch war, der zurückkam, um sich an dem Jungen zu rächen, dessen Leben er zerstört hatte, wollte Quinn zur Stelle sein, um ihn daran zu hindern." (ebd.) Die umständliche Formulierung läßt erahnen, daß Quinn eher sich selbst für diesen "Mann" hält und der Retterrolle schon deshalb nicht recht traut, weil ja das "Leben" des "Jungen" (dieses oder jenes Peter) längst "zerstört" ist. Schwerer als die Entlastung von Schuldgefühlen, die Möglichkeit illusionärer Wiedergutmachung wiegt für ihn wohl ohnehin die Möglichkeit des entgegengesetzten "Gedankentrick[s]" (65): Gefahr- und folgenlos kann er sich noch einmal mit dem "Gegner" identifizieren (52), dem "Mann mit dem Dolch" (47) und Kerkermeister, auf diese Weise das Drama der Unterjochung und Abtötung des "Jungen" nochmals nacherleben und diese Reinszenierung in unendlichen Variationen wiederholen.

In Quinns rotem Notizbuch findet sich hierfür ein so einprägsames wie beklemmendes Bild:

Ein Klarinetist unbestimmten Alters mit einem Hut, der sein Gesicht vollkommen verdunkelte, saß mit gekreuzten Beinen wie ein Schlangenbeschwörer auf dem Gehsteig. Direkt vor ihm standen zwei aufziehbare Affen, der eine mit einem Tamburin, der andere mit einer Trommel. Während der eine schüttelte, der andere schlug und beide seltsame Synkopen erzeugten, improvisierte der Mann endlose kleine Variati-

onen auf seinem Instrument, sein Körper schaukelte steif vor und zurück und ahmte nachdrücklich den Rhythmus der Affen nach. Er spielte leicht und mit feinem Gespür lebhaftere, verschlungene Figuren in Moll, so als wäre er glücklich mit seinen Freunden beisammen zu sein, eingeschlossen in dem Universum, das er geschaffen hatte. Es ging weiter und weiter, letzten Endes immer dasselbe [...]. (132)

Gebannt sieht Quinn dem mechanischen Schauspiel zu. Wäre er der Klarinettist, die beiden "aufziehbare[n] Affen" repräsentierten natürlich den alten und den jungen Peter Stillman beziehungsweise ihn selbst und den kleinen Peter Quinn "in den Tagen seines anderen Lebens" (44). So oder so sind es "Figuren in Moll", denn was der "Schlangenbeschwörer" da beharrlich in Kunst verwandelt, ist in seiner Urform ein gleichförmiger Doppelschrei aus schockhafter Einsicht und "hysterisch[er]" Verleugnung: "Er ist tot. Er ist nicht tot. Nein, nein, nein. Er ist tot. Er ist nicht tot." (134)

Die Jungfrau und der Knabe

Das gewalttätig Destruktive, auch latent Sexuelle der Beziehung zwischen dem "Mann" und dem "Jungen" wird in Austers Roman durch die "Frau" des jungen Peter Stillman repräsentiert. Im Gegensatz zu ihrem Namen – "Virginia" – tritt sie Quinn als laszive Verführerin entgegen, die ihn sofort "aus der Fassung" (21) bringt. Wenn am jungen Peter Stillman "alles [...] weiß" (23) ist, so ist an Virginia mehr oder weniger alles 'schwarz' oder 'dunkel' (vgl. 21). Ihr Körper ist "sinnlich", ihr Blick "auf eine unbestimmte Weise verführerisch" (ebd.). "Sie trug ein schwarzes Kleid, und ihre Lippen waren sehr rot geschminkt." (ebd.) Quinn kann niemals an sie denken, ohne sich vorzustellen, "wie sie ohne Kleider aussehen mochte" (22, 42). Als er sich verabschiedet, öffnet sich für ihn Virginias roter Mund zu einem überraschend feurigen Kuß: "ihre Lippen suchten die seinen, und sie küßte ihn leidenschaftlich und steckte ihm die Zunge tief in den Mund." (43) Sichtlich steht er noch unter dem Eindruck ihrer "sehr rot geschminkt[en]" (21) Lippen, als er so heftige Gefühle für das "rote Notizbuch" von "ganz unten" entwickelt (50f.). Und wenn es ihm schon nicht gelungen ist, Virginia "ohne Kleider" (42) zu sehen, so zieht er zumindest sich selbst "ganz aus" (51), ehe er das rote Notizbuch öffnet.

Die Haßliebe zwischen den beiden Doppelgängern in Poes Erzählung *William Wilson* ist mit latentem homoerotischem Sadismus tingiert. Wie oben schon angedeutet, tritt bei Auster an die Stelle des verhaßten "Bruders" der "Junge", der "Sohn", mehrfach auch als ungeborener "Lebenskeim" (15), dann verkörpert in

der schwangeren Frau ("Mandel in ihrem Schoß" [66])¹⁷. Dieses mythologisch und tiefenpsychologisch wohlbekanntes androgyne Mischwesen – die mütterliche Jungfrau und der Erlöserknabe – begegnet uns hier also in der Doppelgestalt von Virginia und Peter Stillman.¹⁸

Virginia ist "dreißig, vielleicht fünfunddreißig" (21), also ungefähr oder sogar genau so alt wie der fünfunddreißigjährige Quinn (vgl. 9). Gleichaltrigkeit zählt zu den Charakteristika der beiden Wilson-Doppelgänger bei Poe. Auch dieses Indiz nährt also die Vermutung, daß Virginia einen Teil derjenigen Selbstaspekte verkörpert, die der "Mann mit dem Dolch" (47) von seinem eigenen Selbst abgeschnitten hat. Daß er diese "unterdrück[t]en" (66) Aspekte in unauflöslicher Ambivalenz zugleich haßt und begehrt, zu besitzen und zu vernichten trachtet, gehört zur Pathologie dieses Spaltungs- und Mortifikationsprozesses. Als Quinn im Zimmer der Stillmans sitzt, glaubt er daher auch, daß Virginia eingetreten sei, und sieht dann erst "einen jungen Mann vor sich, ganz in Weiß gekleidet" (23). Auch bei Peters Abgang erscheint der Junge eher wie eine Marionette und Virginia als Puppenspielerin, die ihn dirigiert und den leblos Dasitzenden zu scheinhaftem Leben erweckt (vgl. 33).

Ungeachtet aller Unterschiede bei den verschiedenen "Experimenten" (45) sind die "wilden Knaben" (44), zu denen Peter Stillman ja zählen soll, sämtlich Opfer krasser Kindesmißhandlung. Sie alle haben "eine Kindheit im Dunkeln" erlitten, im wörtlichen wie im übertragenen Sinn, und der "Schaden war ungeheuerlich"

¹⁷ Zu diesem Symbolkomplex gehört natürlich auch das "Ei", von dem in diesem Buch so häufig die Rede ist. Das sprechende Ei "Humpty Dumpty" aus Lewis Carrolls *Alice hinter den Spiegel* (vgl. 101) ist offenkundig ein literarhistorischer Verwandter des 'private I', des "winzige[n] Lebenskeim[s] im Leib des atmenden Ich" (15). Für den alten Stillman ist "Humpty Dumpty: die reinste Verkörperung des Menschseins. [...] Was ist ein Ei? Es ist das, was noch nicht geboren wurde. Ein Paradoxon, nicht wahr? Denn wie kann Humpty Dumpty leben, wenn er noch nicht geboren wurde? Und dennoch lebt er – täuschen Sie sich da nicht. Wir wissen es, weil er sprechen kann." (101) Möglich sogar, daß Paul Auster, dessen Vorfahren aus Österreich stammen, diese weitere Variationsmöglichkeit des Quinn bannenden Wortspiels bewußt war: neben "eye" und "I" das deutsche Wort "Ei". Jedenfalls finden sich im Roman zahlreiche Anspielungen auf Eier (z.B. 106, 156). In charakteristischem 'Mangel an Anteilnahme' (vgl. 159) läßt "Auster" den verstörten Quinn zu "einem Schinkenomelett" ein (118). Aus der "Dunkelheit" seines Kopfes hört der daraufhin "eine leiernde, idiotische Stimme, die immer wieder denselben Satz sang: 'Man kann kein Omelett machen, ohne Eier zu zerschlagen.'" (119) Erst als Quinn seine Augen wieder öffnet, sich also auf das "sehende Auge" (15) reduziert, kann er die Stimme zum Verstummen bringen. (119)

¹⁸ Virginia ist, so gesehen, eine kraß sexualisierte Jungfrau Maria, der junge Peter eine groteske Karikatur des christlichen Erlösers. In dieser Variation der heiligen Trinität käme dem alten Stillman bzw. Quinn die Rolle eines furchtbaren Gottvaters zu, der sich an den Qualen und der Mißhandlung seiner Geschöpfe weidet.

(37). Wo es nicht zum sexuellen Mißbrauch im buchstäblichen Sinn kommt, sind die lebenslänglichen Auswirkungen doch denen eines systematischen Mißbrauchs gleich. Quinn selbst erwähnt "die Fälle grausamer, sadistischer Eltern, die ihre Kinder [...] einsperrten, an Betten ketteten, in Kammern prügeln und marterten" (45). Ein historischer Peter, "den man nackt und stumm in einem Wald [...] gefunden hatte", zeigt zeitlebens kein "Interesse am anderen Geschlecht" (45f.); ebenso wie Kaspar Hauser, dessen Schicksal dem des jungen Peter Stillman in wesentlichen Punkten gleicht (vgl. 46).

Auch dessen "Interesse an Sex" (ebd.) scheint eher ironisch vorgeschützt als tatsächlich vorhanden zu sein. Wenn er will, besorgt Virginia ihm "Huren" (31), denn seine Frau "mag nicht ficken" (ebd.), wie er unverblümt erklärt und Virginia auch indirekt bestätigt: Sie hat Peter als seine "Sprechtherapeutin" (39) kennengelernt und nur deshalb geheiratet, weil sie ihm helfen wollte, "ein normales Leben zu führen" (ebd.). Ebenso gut hätte sie sein "gesetzlicher Vormund" werden können, nur wäre das Verfahren "sehr kompliziert" (ebd.) gewesen. Aber diesen Weg betrachtet Virginia nicht als "Opfer", da sie "schon einmal verheiratet" war und nach dieser "Katastrophe" keine weitere wirkliche Ehe mehr wünscht (ebd.).

Im Widerspruch zu ihren eigenen Erklärungen beteuert Virginia nachher, daß Peter hinsichtlich ihrer "sexuellen Gewohnheiten, oder deren Mangel" (35) nicht "die Wahrheit" (ebd.) gesagt habe. Nur um Quinn das "zu beweisen", habe sie ihn geküßt, wie sie ihm anschließend versichert. Ihre Leidenschaft wirkt umso gekünstelter, als sie Quinn danach "auf Armeslänge" von sich weghält (43). Nicht nur der junge Peter, sondern auch Virginia verhält sich also in dieser Hinsicht wie ein massiv traumatisiertes Mißbrauchsoffer, dem alles "Interesse an Sex" (46) und "jegliche Spontaneität verloren gegangen war" (23), das diese Folgen der Traumatisierung jedoch nach Kräften kaschiert. Quinn aber bemerkt nichts und glaubt weiterhin an einen "verheißungsvollen Beginn", auf den "weitere romantische Entwicklungen" folgen müßten (80f.).

Die "verführerisch[e]" (21) Aufmachung Virginias, gepaart mit völliger Hilflosigkeit und der notorischen Unschuld, die Jungfrau und Knaben gleichermaßen eignet, wirkt auf den 'Jäger' (vgl. 81) Quinn sogar ersichtlich stimulierend: "Er lebte auf" (35); er stellt sich Virginia nackt vor (42); er kommt unverblümt auf Sexuelles zu sprechen, so daß "Mrs. Stillman errötete" (35). Die Selbsttäuschung, der er sich hier in der Rolle des (auto-)erotischen Schürzenjägers hingibt, dient

gewiß auch wiederum illusionärer Entlastung von Schuldgefühlen. Wenn das 'Opfer' dem 'Täter' so vertrauensvoll entgegentritt, kann "der Schaden" nicht gar so "ungeheuerlich" (37) sein.

Die "Müllhalde seiner Kindheit"

Als sich Quinn auf dem Bahnhof dafür entscheidet, dem heruntergekommenen und "wahnsinnige(n) Stillman" (72) zu folgen, handelt er nicht aus freien Stücken. Viel lieber wäre er dem "zweiten Stillman" gefolgt, dem "wohlhabend" wirkenden Doppelgänger. Dessen "Augen hatten den klugen Ausdruck eines Mannes von Welt" (ebd.). Dagegen hat der "erste Stillman" scheinbar "keinen Blick für die Dinge um ihn her"; er wirkt "halb benommen, halb gedankenverloren" (71). Gewiß nicht "rein willkürlich", aus "Kapitulation vor dem Zufall" (72), folgt Quinn diesem verwahrlost wirkenden Stillman. Vielmehr sieht er sich gegen seinen Willen gezwungen, von dem "eleganten" Doppelgänger abzulassen. "Etwas sagte ihm, daß er ewig bedauern würde, was er soeben tat." (ebd.) Aber Quinn hat längst keine Wahl mehr. Aus dem Zustand, in dem sich der junge Peter Stillman befindet, folgt mit traumlogischer Konsequenz, daß auch der alte Stillman "gebrochen" (ebd.) sein muß. Den Sieg über das "zerstörte" kindliche Ich büßt das männliche Ich mit seiner eigenen geistigen und körperlichen Zerrüttung. Nicht Max Work, als erfolgreicher Detektiv gewiß ein "Mann von Welt" (ebd.), ist Quinns wahrer "innerer Bruder" (13), sondern "der wahnsinnige Stillman" (72).

Über Stillmans Theorien zum Sündenfall und zur Wiedergewinnung des Paradieses (vgl. 54-63) ließe sich in geistesgeschichtlicher Perspektive mancherlei anmerken, das hier jedoch ausgeklammert bleiben muß. Vor allem anderen dienen der biblische "Sündenfall" (56) und die verlorene paradiesische "Unschuld" (61) in diesem Roman als gewaltige Mystifikationen und übergroße Projektionen eines psychodramatischen Geschehens, das als Überwältigung des "Sohns" durch den "Vater" oder auch – innerpsychisch – des "Jungen" durch den "Mann" akzentuiert wird. Das "Experiment" (37), das der "Vater" am "Sohn" durchführt, angeblich um den "Fall der Sprache" und damit auch den "Fall des Menschen" (57) zu überwinden, wiederholt und bekräftigt ja seiner hierarchischen Struktur nach den mythischen "Sündenfall", also die Spaltung des Selbst in Verstand und Empfindung, in Bewußtsein und Unbewußtes oder eben in ein 'männliches' und ein 'kindliches' Ich. Das "Experiment" (37) kann also die Erbsünde, das Erwachen des Bewußtseins, nicht aufheben, sondern lediglich abbilden und allenfalls deren Aus-

wirkung reflektieren: den unwiederbringlichen Verlust einer universalen Verbundenheit von Menschen und Dingen, Sprache und Welt. Denn es ist ja gerade der Blick des Versuchsleiters, des teilnahmslosen Beobachters, der sein Gegenüber zum Objekt macht und damit die 'allgegenwärtige Zerbrochenheit' (vgl. 97) nicht etwa überwindet, sondern bekräftigt und reproduziert.

Während seiner dreizehnjährigen Haft hat der alte Stillman daher seine Sprachtheorie anscheinend überarbeitet. Jetzt will er nicht mehr die alte adamitische Sprache wiedergewinnen, um durch die Magie der unschuldigen Wörter auch die vom Sündenfall lädierten Dinge zu heilen. Vielmehr strebt er jetzt nach einer Sprache, die "sich der neuen Wirklichkeit [...] angepaßt" (96) hat. Die "Unordnung" ist "universal" (97). "Die zerbrochenen Menschen, die zerbrochenen Dinge, die zerbrochenen Gedanken" erfordern neue "Namen", um ihre "Zerbrochenheit" angemessen auszudrücken (ebd.).¹⁹

Dieser Plan scheint nicht allein vom Wahnsinn, sondern ebenso von resignativer Klarsicht geprägt. Im Bann der alten Verblendung bleibt Stillman aber gleichwohl, da ihm seine eigene Schuld an der allgemeinen "Zerbrochenheit" weiterhin entgeht. "Ich bin nach New York gekommen, weil es der verlorenste, der elendeste aller Orte ist", erklärt er Quinn.

Sie brauchen nur die Augen zu öffnen, um es zu sehen. [...] Die ganze Stadt ist ein Schrotthaufen. Sie eignet sich ausgezeichnet für meine Zwecke. Die Straßen sind eine endlose Materialquelle, ein unerschöpfliches Lagerhaus von zertrümmerten Dingen. [...] Ich gebe ihnen Namen. (97)

Auf den Gedanken, daß sein eigener Blick, die Perspektive des distanzierten, subjektiv unbeteiligten Beobachters, diese "Zerbrochenheit" und "Unordnung" allererst produziert, kommt er so wenig wie Quinn, der als Beobachter Stillmans dessen Perspektive bewußtlos verdoppelt. Stillman sammelt "zerbrochene Dinge" (ebd.) von den Straßen auf, und Quinn sammelt ebenso bruchstückhafte Beobachtungen in seinem Notizbuch (vgl. 79f.). Dabei nimmt er den "Rhythmus" von Stillman an (74) und bewegt sich kaum weniger "maschinenmäßig, ruckartig, mit bald langsamen, bald schnellen Bewegungen" (23) als der junge Peter

¹⁹ Als gleichermaßen 'Zerstörte' ähneln sich der "Mann" und der "Junge" also auch in dieser Hinsicht an. Der junge Peter Stillman bezeichnet sich als "Dichter", der Gedichte in einer selbst erfundenen Sprache schreibt (vgl. 28). Diese hat aber mit der adamitischen Ursprache, die "unmittelbar ins Mark der Welt getroffen" (56) habe, gewiß weniger Ähnlichkeit als mit den Wörtern, die der wahnsinnige alte Stillman für sein Sammelsurium zerbrochener Dinge erfindet: "Wimbelklick krümelknatsch unner." (26)

Stillman. Beide Männer eint der unbedingte Wille, Distanz zu ihren Objekten zu halten, sie nicht versehentlich "anzurempeln", nur "nach außen [zu] blicken" (78).

So entgeht auch Quinn der entscheidende Zusammenhang, die Bedeutung von Stillmans "Lumpensammelei" (76), die "Idee, die alles zusammenfaßt und allem einen Sinn gibt" (15): "Soweit Quinn es beurteilen konnte, waren die Gegenstände, die Stillman sammelte, wertlos. Sie schienen nichts weiter zu sein als zerbrochene, weggeworfene Dinge, zufällig herumliegender Abfall." (75) – Dieses Fehltrail korrigiert der "Autor" kurz darauf durch einen lakonischen Einschub: "In seinem Traum, den er [Quinn] später vergaß, befand er sich auf der städtischen Müllhalde seiner Kindheit und siebte einen Berg von Abfällen durch." (91) Die "Abfallausbeute" (76) der eifrigen Realien-Sammler wäre demnach gleichbedeutend mit der "Müllhalde", in die das 'männliche', distanzierende und objektivierende Bewußtsein alles Inkommensurable verwandelt. Eine "Müllhalde" (91), auf der sich unterdrückte Gefühle, "zerbrochene Dinge" und "zerbrochene Menschen" (97) stapeln.

Wie wenig Quinn und sein Wahrspiegelbild, der alte Stillman²⁰, imstande sind, sich selbst, ihr "sehendes Auge" (15), als Ursprung aller "Zerbrochenheit" (97) zu erkennen, zeigt nicht zuletzt der gespenstische Dialog zwischen Stillman und Quinn, der sich diesmal²¹ als sein Sohn Peter ausgibt (104-107). Offenbar hat der alte Stillman jede Erinnerung an sein teuflisches Experiment aus seinem Gedächtnis getilgt. "Irgendwer sagte mir einmal, du seist gestorben" (105), erklärt er seinem Gegenüber (und diese Worte könnten ebenso gut von Quinn selbst stammen). "Das hat mich sehr traurig gemacht." (ebd.) Bemüht, den furchtbaren Vater zu beruhigen, versichert der vermeintliche Sohn, daß er sich "vollständig erholt" habe. "Gesund wie ein Fisch im Wasser" sehe der Sohn aus, behauptet der Vater daraufhin (ebd.). Der ganze Dialog ist eine groteske Aneinanderreihung ungeheuerlicher Verdrehungen, Phrasen und Lügen. Der "Sohn" versichert den "Vater" seiner Dankbarkeit, und der beteuert mehrfach: "Kinder sind ein großer Segen." (ebd.)

²⁰ Vgl. auch diese Spiegelung von Verhaltensweisen und Formulierungen: "Stillman schien niemals irgendwohin zu gehen" (75); Quinn "ging nie wirklich irgendwohin" (10).

²¹ Die Fortdauer der Verblendung wird auch durch die Wiederkehr der magischen Drei angedeutet: Quinn führt drei Gespräche mit dem alten Stillman, einmal unter dem Namen Quinn (mit bezeichnender Begründung: "Da er, technisch gesehen, Paul Auster war, hatte er diesen Namen zu schützen, Alles andere, auch die Wahrheit, war eine Maske, hinter der er sich verbergen [...] konnte" [93]), dann als "Henry Dark" (98), schließlich als "Peter Stillman" (104).

Die Absicht der wechselseitigen Entlastung ist unübersehbar. Auf den alten Stillman scheint die Begegnung mit dem tot geglaubten "Sohn" gleichwohl eine niederschmetternde Wirkung zu haben. Noch am gleichen Tag zieht er aus dem "Hotel Harmony" (73) aus (vgl. 108) und bleibt fortan verschwunden. Wie Quinn sehr viel später von "Paul Auster" erfährt, habe der alte Stillman "Selbstmord verübt" (148). "Stillman ist von der Brooklyn-Brücke gesprungen. [...] Es hieß, er starb mitten in der Luft, bevor er noch auf dem Wasser²² aufschlug." (ebd.)

Nach dem Verschwinden des alten Stillman scheint dessen Wahnsinn vollends auf Quinn selbst überzugehen. Nicht mehr nur in bald wieder vergessenen Träumen sieht er die Welt plötzlich von "Elenden und Gebrochenen" (131) erfüllt, "in guten und in schlechten Vierteln" (ebd.). Überall erblickt er nur noch "Hüllen der Verzweiflung", "Verrückte", Menschen, die "geschlagen oder verbrannt oder gefoltert" werden (132f.). Aber wie der Mann, der abwechselnd "Er ist tot" und "Er ist nicht tot" (134) schreit, bleibt Quinn im Bann der Verblendung, die der Verleugnung eigener Schuld entspringt.

Diese Verblendung wird sinnfällig auch durch Quinns vergebliche Versuche, Virginia und den jungen Peter telefonisch zu erreichen. Der Anschluß ist permanent "besetzt" (z.B. 128). Als er akzeptiert, daß er die "Verbindung" (134) nicht mehr herstellen kann, tritt er endgültig ein in die Welt des Mythos. Denn der Wahnsinn ist eine quasi mythische Welt, in der die innerpsychischen Kräfte als veräußerlichte, rätselhaft verselbständigte walten.

Er hatte versucht, mit Virginia Stillman zu sprechen, um ihr zu sagen, daß er am Ende angelangt war, aber das Schicksal hatte es nicht zugelassen. Quinn dachte einen Augenblick darüber nach. War "Schicksal" wirklich das Wort, das er gebrauchen wollte? Es erschien ihm so gewichtig und altmodisch. Und dennoch, als er es gründlich untersuchte, entdeckte er, daß er genau das hatte sagen wollen. [...] Schicksal im Sinne von "was war", was zufällig war. Es war so etwas wie das Wort "es" in dem Satz [...] "es ist Nacht". Worauf sich dieses "Es" bezog, hatte Quinn nie gewußt. Vielleicht war es [...] der Zustand der Es-heit, welcher der Boden ist, auf dem die Geschehnisse der Welt stattfanden. (135)

In diesen "Morast" (15), den Boden des "Es" (135), sinkt Quinn, das zum "Auge" reduzierte "Ich" (15), nun langsam und unausweichlich ein. Er wird selbst zum Abfall in der Tonne und "fand [...] seine Lage gar nicht so unbequem" (141). Er verwandelt sich vom Mann und "Vater" in den Jungen, den Sohn Peter zurück, indem er wie dieser einst nackt (vgl. 45, 153) in einem Raum haust, ohne anderen

²² Die Bedeutung der hier wieder aufgegriffenen Wasser-Metaphorik ist offenkundig. Vgl. 66: das Meer von Nantucket und die "Fangexpeditionen", sowie 105: "Gesund wie ein Fisch im Wasser."

Kontakt als eine unsichtbare Person, die ihn mit Nahrung versorgt (vgl. 46, 155). Aber er sinkt noch weiter in den "Zustand der Es-heit" zurück (135), bis er endlich "kein Interesse mehr an sich selbst" (158) hat. Folgerichtig ist der "dunkle Raum", als "Auster" und der "Autor" eintreffen, "makellos sauber" und leer (160). Zurückgeblieben ist nur das bis zur letzten Zeile gefüllte rote Notizbuch, "ein unerschöpfliches Lagerhaus von zertrümmerten Dingen" (97), die "Materialquelle" (ebd.) der Auster'schen Kunst.

"Erlösung"?

Was ist nun die "Idee" des Buches, die "alles zusammenfaßt und allem einen Sinn gibt"? (15) Sehr verkürzt gesagt, geht es um das scheinbar unerschöpfliche "Potential" (102) eines Kindes, um das "Meer" (66) an Möglichkeiten zu Beginn seines Lebens – und um seine Verstümmelung und Zerstörung durch den "Sündenfall" (56) einer – zumal 'männlichen' – Sozialisation in der "Neuen Welt" (59) des späten 20. Jahrhundert. Das "private Ich" (15) wird durch solche "Fangexpeditionen" (66) zum elenden Gefangenen eines "technisch" (93) reduzierten Bewußtseins, das sich selbst als "Detektiv" und 'Jäger' (vgl. 81) auffaßt; eingekerkert im "dunklen Raum" (46) des Unbewußten, am "Boden" der "Es-heit" (135), nicht "Herr über die Wörter" (101), sondern gleichsam einem "Taubstummen" (67, 79) untertan. "Der Schaden war ungeheuerlich" (37), und Auster analysiert ihn erbarmungslos. Dem "Schrotthaufen" New York (97), als welcher die Außenwelt erscheint, entspricht die "Müllhalde" (91) im Innern. Von dieser allgegenwärtigen "Zerbrochenheit" (97) ist auch der "Schriftsteller" keineswegs ausgenommen. Vom "Detektiv", von den anderen "Taubstummen" und "Zerbrochenen" unterscheidet ihn lediglich – und immerhin – die Fähigkeit zur Reflexion im Medium seiner Kunst. Sie verschafft ihm nicht weniger als die Chance eines – schriftstellerischen und privaten – Neuanfangs oder gar der "Erlösung" (124), um die Quinn angesichts des familiären Idylls insgeheim betet. Im Roman wird diese wundersame Rettung verkörpert durch "Paul Austers" "strahlend schön[e]" (124) Frau, die den gleichen Vornamen (vgl. 125) trägt wie die zweite Ehefrau des realen Paul Auster, die Schriftstellerin Siri Huvstedt.