



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Literarische Identitätskrise in New York:
Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan* im
Vergleich mit Saul Bellows *Seize the Day* und Georges
Simenons *Trois chambres à Manhattan*

Verfasserin

Magdalena Engel

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin:

Univ. Ass. Dr. Barbara Agnese

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	5
1. Einleitung: New York als Stadt der Städte der Moderne.....	7
2. Ingeborg Bachmanns <i>Der gute Gott von Manhattan</i>	11
2.1. Vereinzelung vs. Kollektiv in der Großstadt New York: Die Identitätskrise.....	11
2.2. Manhattan zwischen Hyperzivilisation und Antizivilisiertheit.....	19
2.3. Vertikalität bis zur Katastrophe.....	28
2.4. Liebe als Extremzustand außerhalb aller gesellschaftlichen Strukturen.....	32
2.5. Heterotopien zwischen Liebesort und Verrat.....	40
3. Saul Bellows <i>Seize the Day</i> und Georges Simenons <i>Trois chambres à Manhattan</i>	49
3.1. Isolation in der Großstadt: Die Identitätskrise.....	49
3.2. New York als Pol einer Dichotomie.....	57
3.3. Verräumlichungen: Zum Umgang der Texte mit dem Raum.....	64
3.4. Liebe in New York.....	74
3.5. Die Bedeutung und Rolle von Heterotopien.....	79
4. Zusammenfassende Schlussbemerkung.....	85
5. Bibliographie.....	89
5.1. Primärliteratur.....	89
5.2. Sekundärliteratur.....	90
5.3. Internetquellen.....	94
6. Anhang.....	95
6.1. Abstract.....	95
6.2. Lebenslauf.....	96

Danksagung

Ich bedanke mich bei allen Menschen, die mir bei dieser Arbeit geholfen haben: bei Dr. Barbara Agnese für ihre engagierte Betreuung; bei meinen Eltern für ihre Unterstützung; bei Stephanie Langer für ihre konstruktive Kritik und Motivationshilfe sowie bei Susanne Dachs, Katharina Lehner und Felix Sappelt fürs Korrekturlesen.

1. Einleitung: New York als Stadt der Städte der Moderne

Großstadt und Moderne sind zwei Begriffe, die zusammengehören. Nicht nur ist die Großstadt der Ort, an dem technischer Fortschritt, moderne Architektur und zunehmende Spezialisierung aller Lebensbereiche sich vereinen – sie ist auch Inspirationsquelle für theoretische sowie künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Phänomen Moderne. Walter Benjamin, Georg Simmel, Siegfried Kracauer und Michel de Certeau sind nur einige Theoretiker, die sich intensiv mit dem Themenkomplex Großstadt und Individuum auseinandergesetzt haben. Die Großstadt polarisiert und inspiriert – von Rainer Maria Rilke über Alfred Döblin, James Joyce und Dorothy L. Sayers bis hin zu Paul Auster und Jonathan Safran Foer haben viele SchriftstellerInnen sich mit der Großstadt, dem Umgang des Menschen mit der Großstadt und ihren Auswirkungen auf den Einzelnen und seine Identität beschäftigt.

New York als – wie es Michael Pye formuliert – „the extreme case of the city“¹ ist die wohl exemplarischste aller Großstädte des (beginnenden) 20. Jahrhunderts. Mit Manhattan und seinen Wolkenkratzern verkörpert sie die architektonischen, soziologischen und technologischen Aspekte der modernen Gesellschaft. Über die bemerkenswerte vertikale Architektur der amerikanischen Ostküsten-Stadt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts schreibt Richard Panchyk:

New York remained not only the skyscraper capital of the country, but also the skyscraper capital of the world for many years. As of 1950, in fact, 18 of the 20 tallest buildings in the world were located in New York City. During the years that followed, major skyscrapers began to spring up all around the world. [...] Nonetheless, no other city can match the rich history, the incredible beauty, and the sheer number of skyscrapers that can be found in New York.²

Nirgends sind im 20. Jahrhundert die Häuser so hoch, die Menschen so zahlreich, die auf die Stadt projizierten Ideen, Pläne und Träume so vielfältig. New York ist eine Einwandererstadt, in der sowohl AmerikanerInnen als auch Menschen von anderen Kontinenten ihre Zukunft sehen wollen. Ganz in diesem Sinne spricht Ric Burns –

1 Pye, Michael: *Maximum City: The Biography of New York*. London: Picador 1991, S 5.

2 Panchyk, Richard: *New York City Skyscrapers*. Charleston: Arcadia Publishing 2010, S 8.

einigermaßen pathetisch – von New York als der „ultimativen Stadt der Träume und Sehnsüchte; [als] Ort des Übergangs und des Wandels, der unbegrenzten Möglichkeiten und des Austauschs, der Verschmelzung von Kulturen und Identitäten – einem Ort, wo Menschen aus aller Herren Länder ihre Traditionen abstreifen, Ehrgeiz entwickeln, ihre Identität wechseln und sich neu definieren.“³

In der vorliegenden Arbeit wird zunächst Ingeborg Bachmanns 1957 entstandenes und 1958 uraufgeführtes Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* im Hinblick auf die Identitätskrise in der Großstadt analysiert. Thema des Hörspiels ist das Scheitern absoluter Werte in der menschlichen Gesellschaft – und gerade New York eignet sich hervorragend als Schauplatz, der alle Wesenszüge der westlichen Moderne in sich vereint und überhöht, zugleich aber auch auf eine völlig entgegengesetzte ferne Vergangenheit verweist. Anschließend werden im Vergleich zu Bachmanns Hörspiel Saul Bellows Novelle *Seize the Day* aus dem Jahr 1956 und Georges Simenons Roman *Trois chambres à Manhattan*, der 1946 erstmals erschienen ist, auf die Rolle, die New York innerhalb der Texte einnimmt, untersucht. Während Bellow einen Tag im Leben von Tommy Wilhelm, einem einsamen Mann mittleren Alters mit *midlife crisis*, schildert, ist bei Simenon die Liebe der gemeinsame Ausweg aus der Einsamkeit zweier Europäer – ebenfalls mittleren Alters – in New York.

Alle drei Texte verhandeln New York und die Identitätskrise ihrer Protagonisten in dieser Großstadt auf unterschiedliche Weise. Was einen Vergleich der drei Werke so lohnenswert macht, sind die unterschiedlichen Blickwinkel auf den Aspekt der Identitätskrise in New York. Alle drei stammen aus den 40er und 50er Jahren des 20. Jahrhunderts, doch unterscheiden sie sich hinsichtlich Sprache, Gattung bzw. Medium und natürlich auch hinsichtlich ihrer Perspektive auf die amerikanische Großstadt.

Als hilfreich und fruchtbar haben sich dabei theoretische Konzepte vor allem von Georg Simmel, der als Soziologe zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Beziehung zwischen Großstadt und Individuum untersucht hat, von Michel de Certeau, der sich in *Kunst des*

3 Burns, Rick: Einführung. Stadt der Sehnsüchte. In: Burns, Rick und James Sanders (Hg.): New York. Die illustrierte Geschichte von 1609 bis heute. Üs. v. Marion Pausch, Dagmar Ahrens-Thiele, Beatrice le Coutre-Bick, Heike Brühl und Eva Dempewolf. München: Frederking & Thaler 2002, S XV.

Handelns mit den Alltagspraktiken der Menschen auseinandersetzt und dabei einen seiner Schwerpunkte auf Praktiken im (urbanen) Raum legt, und von Michel Foucault, der in *Des espaces autres* das Konzept von Heterotopien, 'realen Utopien', entwickelt hat, erwiesen.

2. Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan*

Im Folgenden soll zunächst in einem ersten Teil Ingeborg Bachmanns Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* anhand der Kriterien der Identitätskrise, der Bedeutung New Yorks für den Text, dessen Umgang mit dem Raum, der Rolle der Liebe im Hörspiel sowie dem Aspekt der Heterotopie analysiert werden.

2.1. Vereinzelung vs. Kollektiv in der Großstadt New York: Die Identitätskrise

Das Thema der Identitätskrise zieht sich seit Sophokles' *König Ödipus* durch die Literatur. Doch erst ab dem 19. Jahrhundert wird die literarische Identitätskrise virulent. Sie bringt eine Reihe von unterschiedlich ausgeprägten Doppelgänger-Texten mit sich, etwa Robert Louis Stevensons *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* oder Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*.⁴ Die Literaturgeschichte ist eng verknüpft mit einer Geschichte der Identität:

Literatur als Geschichte des Ich gibt Auskunft über die Bilder, die sich Menschen im Laufe der Geschichte von sich selber gemacht haben und machen. [...] Literarische Konstruktionen des Ich legen Schichten und Brüche in der Ich-Identität bloß, sie gestalten das Leiden am Ausgeliefertsein an sich selbst oder an übergeordnete Instanzen.⁵

Die moderne Großstadt ist geradezu ein Brutkasten der Identitätskrise. Georg Simmel, der sich als Soziologe und Kulturphilosoph in Berlin um 1900 mit dem Leben in der modernen Großstadt auseinandersetzt, schreibt in *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903):

Die tiefsten Probleme des modernen Lebens quellen aus dem Anspruch des Individuums, die Selbständigkeit und Eigenart seines Daseins gegen die Übermächte der Gesellschaft, des geschichtlich Ererbten, der äußerlichen

4 Weiterführend zum Themenkomplex von Identitätskrise und dem Motiv des Doppelgängers vgl. Bär, Gerald: Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm. Amsterdam, New York: Rodopi 2005 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 84).

5 Beutner, Eduard, Tanzer, Ulrike: Vorwort. In: Beutner, Eduard, Tanzer, Ulrike (Hg.): Literatur als Geschichte des Ich. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S 8 – 10, S 8.

Kultur und Technik des Lebens zu bewahren – die letzterreichte Umgestaltung des Kampfes mit der Natur, den der primitive Mensch um seine *leibliche* Existenz zu führen hat.⁶

In dem Moment also, in dem der Mensch eine zunehmende Spezialisierung des Lebens und immer weniger direkte Verbindung zur Natur wahrnimmt, wird er anfällig für Identitätskrisen. Die zunehmende Individualisierung, durch die es immer weniger üblich ist, sich über die Zugehörigkeit zu einer Gruppierung zu definieren, macht es außerdem notwendig, die eigene Identität anders festzulegen. Weiters konstatiert Simmel in der Großstadt – im Gegensatz zur als Ort der Gefühle konnotierten Kleinstadt – einen „intellektualistischen Charakter des großstädtischen Seelenlebens“⁷. Im Folgenden beschreibt Simmel den Schutzmechanismus, den die BewohnerInnen der Großstadt entwickelt haben, um sich vor der Übermacht der großstädtischen Eindrücke zu retten – die „Blasiertheit“⁸. Diese begreift er als eine Form der Abstumpfung, GroßstädterInnen begegnen allen Zeichen und Signalen der Stadt mit einem gewissen Desinteresse, das sie davor bewahrt, sich zu sehr zu engagieren. Doch dass ein solcher Mechanismus störanfällig ist und womöglich auch keinen wahren Schutz vor der Identitätskrise bieten kann, liegt auf der Hand.

Wenn also die Großstadt aufgrund der in ihr herrschenden Individualisierung und Isolierung der Menschen ein Ort ist, der Identitätskrisen auslösen bzw. fördern kann, so ist es interessant, zu beobachten, wie literarische Identitätskrisen am Schauplatz New York dargestellt werden, schließlich ist New York geradezu die Hauptstadt der Moderne. Gerade in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist Manhattan der Inbegriff von vertikaler Architektur, Technologisierung und auch Entpersonalisierung. Jutta Zaremba bezeichnet New York als „musealisierte[...] Metropole“⁹ und weist auf eine zwiespältige Wahrnehmung dieser Großstadt hin:

In Publikationen über die amerikanische Großstadt gilt New York als *die* Metropole des 20. Jahrhunderts, deren Kultur, Vitalität und Einzigartigkeit beschworen werden. [...] Der Mythos der Besonderheit von New York wird durch zahllose Erzählungen seiner Besucher und Bewohner festgeschrieben

6 Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S 7.

7 Simmel, S 10.

8 Simmel, S 19.

9 Zaremba, Jutta: New York und Tokio in der Medienkunst: urbane Mythen zwischen Musealisierung und Mediatisierung. Bielefeld: transcript Verlag 2006, S 17.

oder durch die Stadt selbst ostentativ in Szene gesetzt. Dementsprechend wird die amerikanische Metropole entweder als genuine und bewahrenswerte Stadt gerühmt oder als extrem selbstbezügliche Großstadt kritisiert. In Verbindung mit dem mythischen Rückbezug auf das 20. Jahrhundert lässt dies New York zur Verkörperung einer musealisierten Metropole werden.¹⁰

Alle drei in dieser Arbeit behandelten Texte stammen aus der Zeit kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. In diesen Jahren, etwa in der Mitte des 20. Jahrhunderts, trifft die Definition von New York als der emblematischen Großstadt in besonderem Maße zu.

Ingeborg Bachmanns Hörspiel und Georges Simenons Roman behandeln – im Gegensatz zu *Seize the Day*, das die Identitätskrise eines New Yorkers in New York beschreibt – die Isolation von Fremden in Manhattan. In beiden Texten steht die Identitätskrise in Verbindung mit der Liebe, doch während in *Der gute Gott von Manhattan* die Liebe in die Krise führt, ist sie in *Trois chambres à Manhattan* der Ausweg daraus.

Dass die Atmosphäre New Yorks von Entpersönlichung geprägt ist und Identitätskrisen fördern kann, wird in Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan* durch die „Stimmen, monoton und geschlechtslos“¹¹ aufgezeigt. Hélène Barrière weist zwar auf eine Doppeldeutigkeit der Stimmen hin, die an manchen Stellen durchaus auch als Sprachrohr der Liebe fungieren¹², doch auffälliger ist ihre Funktion als Stimmen der Großstadt.¹³ Ihr Duktus erinnert an Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* und die dort aufgegriffenen verschiedenen Großstadtdiskurse aus Werbung, Gesprächen und Medien, wie sie paradigmatisch etwa an folgender Stelle erscheinen:

Franz Biberkopf hat wieder den Rucksack um und verkauft Zeitungen. [...] Krisenalarm im Reichstag, man spricht von Märzahlen, Aprilahlen

10 Zaremba, S 17.

11 *Der gute Gott von Manhattan*, S 5.

12 Vgl. Barrière, Hélène: La mise en espace de l'amour dans *Der gute Gott von Manhattan* d'Ingeborg Bachmann. In: Götze, Karl Heinz, Wimmer, Katja (Hg.): *Liebe in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. L'amour au présent. Histoires d'amour de 1945 à nos jours*. Festschrift für Ingrid Haag. Mélanges en l'honneur d'Ingrid Haag. Frankfurt am Main: Peter Lang 2010, S 85 – 104, S 102.

13 Dass die Stimmen nicht ganz eindeutig als Stimmen der Großstadt identifizierbar sind, fügt sich gut in den Text ein, in dem – wie noch zu zeigen sein wird – nicht nur die Eichhörnchen, sondern auch die Räume Doppelagenten sind, und die gesamte Stadt von einer Doppeldeutigkeit zwischen Vorzivilisation und Hyperzivilisation geprägt ist.

wahrscheinlich, wohin, Josef Wirth? der mitteldeutsche Kampf geht weiter, es soll eine Schlichterkammer gebildet werden, Raubüberfall in der Tempelherrenstraße. [...] Krisenalarm im Reichstag, das Haus Hebbelstraße 17 geräumt wegen Einsturzgefahr, Bluttat auf dem Fischdampfer, ein Meuterer oder ein Wahnsinniger.¹⁴

Zu Döblins großstädtischer Polyphonie ist ein intertextueller Bezug erkennbar, wenn Bachmanns Stimmen etwa „ohne Timbre, ohne Betonung, klar und gleichmäßig“¹⁵ sagen:

Gehen bei grünem Licht weitergehen / Denk daran solange es Zeit ist / Du kannst es nicht mit dir nehmen / Weitergehen schneller schlafen / Schneller träumen mit uns / Wolkenbrüche Niederschläge schneller / Erdbeben leichter sicherer / Bei grünem Licht denk daran / Vorsicht vor der roten und braunen / Schwarzen und gelben Gefahr / Was sollen sich unsre Mörder denken / Du kannst es nicht halt! Bei rotem Licht stehen bleiben!¹⁶

Indem Naturkatastrophen, „Gefahr“ und „Mörder“ evoziert werden, wird schon frühzeitig im Hörspiel ein Klima der Bedrohung aufgebaut, schließlich ertönen diese Stimmen noch bevor Jans und Jennifers erste Begegnung erzählt wird. Erst in dieser Atmosphäre latenter Gefahr lernen die beiden sich auf dem Grand Central Bahnhof kennen – das erste Anzeichen dafür, dass sie kein *happy end*, vielmehr ein katastrophales Ende, erwartet.

Bereits im Personenregister von Ingeborg Bachmanns Hörspiel wird verdeutlicht, dass das Paar Jan und Jennifer eine geographische, aber auch weltanschauliche Dichotomie bildet, werden die beiden doch vorgestellt als „Jan, ein junger Mann aus der alten Welt“ und „Jennifer, ein junges Mädchen aus der neuen Welt“¹⁷. Hier treffen nicht nur zwei Menschen, sondern mit ihnen auch zwei Kontinente aufeinander, von denen der eine – Nordamerika bzw. konkret die USA, die „neue Welt“ – sofort Assoziationen an technischen Fortschritt, Modernität und Pragmatismus weckt, der andere, Europa, wird oft als die „alte Welt“ wahrgenommen, die hingegen für Geschichte, Kultur und Philosophie steht.

Jennifer und Jan sind von Anfang an im großen Kollektiv New Yorks isoliert, kommen

14 Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2011, S 169f.

15 Der gute Gott von Manhattan, S 14.

16 Der gute Gott von Manhattan, S 14.

17 Der gute Gott von Manhattan, S 5.

doch beide von außerhalb: beide reisen mit dem Zug aus Boston an, Jan ist Europäer, und Jennifer ist zwar Amerikanerin, kennt sich aber nicht in New York aus oder ist dieser Großstadt zumindest entfremdet: „Ich kenne Hotels in Boston und Philadelphia und vielleicht bald in Paris, aber ich kenne keines in New York. Das ist verrückt, nicht wahr?“¹⁸ Jan findet es ebenfalls „zu verrückt [...], daß Sie [Jennifer] sich hier nicht auskennen“¹⁹, und die beiden brechen gemeinsam auf in die fremde Welt, die New York ist.

Jennifer und Jan sind keine Persönlichkeiten, sondern vielmehr *das* Liebespaar, ihre Liebe ist, wie Ingeborg Bachmann in ihrer Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden sagt, ein „Grenzfall“²⁰. Die Geschichte über die junge Amerikanerin und den jungen Europäer ist nicht *eine* Liebesgeschichte, sondern *die* Liebesgeschichte, wird in direkten Bezug gestellt zu Orpheus und Eurydike, Romeo und Julia, Abélard und Heloise, Paolo und Francesca und vor allem Tristan und Isolde.²¹

Wenn also im Zusammenhang mit diesen beiden Figuren von einer Identitätskrise gesprochen wird, so kann diese nur eine exemplarische sein. Von ihrer Identität erfahren die Rezipierenden nahezu nichts, denn in dem Moment, in dem die beiden eingeführt werden, beginnt auch schon ihre Liebe zu wachsen, eine Liebe, welche ihre Persönlichkeiten unwichtig erscheinen lässt und den Wunsch weckt, die eigene Identität in ihr aufgehen zu lassen:

Was hättest du davon, wenn du von meinen Schwächen wüßtest und von ein paar guten Taten, die mir nebenbei unterliefen. Ich will nichts von dir wissen, dich ausklammern aus deinen Geschichten. Wenn du gehst, dich bewegst, blickst, wenn du mir folgst, nachgibst und kein Wort mehr findest, dann weist du dich aus, wie dich kein Papier, kein Zeugnis je ausweisen könnten. Ich zittre nicht um deine Identität.²²

So negiert Jan nicht nur sowohl seine als auch Jennifers Identität, sondern auch die gesellschaftlich akzeptierten Parameter, die als identitätsstiftend gelten, sowohl „Geschichten“ als auch „Papiere“. Was bleibt, ist ein Identitätskonzept, das ganz aus

18 Der gute Gott von Manhattan, S 17.

19 Der gute Gott von Manhattan, S 17.

20 Bachmann, Ingeborg: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. In: Bachmann, Ingeborg: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Essays, Reden, Kleinere Schriften. München: Piper 2003, S 75 – 77, S 76.

21 Vgl. Der gute Gott von Manhattan, S 40.

22 Der gute Gott von Manhattan, S 61.

dem Augenblick heraus geboren zu sein scheint: Ausschließlich Jennifers Verhalten in seiner Gegenwart und ihm gegenüber zählt für Jan, und das Gleiche verlangt er von seiner Geliebten, die eben noch klagte: „So werd ich dich also nie kennenlernen.“²³

In Bachmanns Hörspiel gerät die Identität in eine Krise, doch obwohl die Protagonisten diese wahrnehmen, empfinden sie sie als positiv, was eine Ausnahme innerhalb der drei in der vorliegenden Arbeit behandelten Texte darstellt. Für Jan und Jennifer ist es erstrebenswert, ihre Identität zu verlieren, sie aufgehen zu sehen in ihrer großen Liebe. Jennifer, die in der Liebe vor allem zu Beginn den aktiven Part übernimmt, kommt hinsichtlich der Sehnsucht nach Identitätsverlust eine eher passive Rolle zu. Wie später noch aufgezeigt wird, hat sie zwar eine durchaus aktive Rolle inne, wenn es um die Entwicklung der Liebe und der Beziehung zwischen den beiden geht. Sie ist auch diejenige, die Jan nach seiner Vergangenheit befragt und den Wunsch äußert, ihn kennenzulernen. Doch in der Frage der Identitätsaufgabe ist Jan radikaler als seine Geliebte – er interessiert sich weder für Jennifers vergangenes Liebesleben, noch sieht er einen Vorteil darin, die geliebte Person an seiner eigenen Geschichte teilhaben zu lassen. Dennoch ist es letzten Endes Jennifer allein, deren Identität – als Folge ihrer absoluten Liebe – ausgelöscht wird.

Jans Wunsch, die Identität der geliebten Person aus dem Raum der Liebe auszuklammern, korrespondiert also mit seiner Sehnsucht, sich selbst in dieser Liebesbeziehung zu verlieren: „Ich möchte nur ausbrechen aus allen Jahren und allen Gedanken aus allen Jahren, und ich möchte in mir den Bau niederreißen, der Ich bin, und der andere sein, der ich nie war.“²⁴ Die Liebe, die in diesem Hörspiel die absolute Liebe ist, ist für das Paar eine selbstzerstörerische Kraft, für Jennifer führt sie gar in den Tod. Liebe bedeutet hier ein Abstreifen der eigenen Identität, eine vollständige Konzentration auf das Absolute, die nichts Halbherziges neben sich duldet.

Im Lauf des Hörspiels entfremdet sich das Paar zunehmend der Gesellschaft – das ist einer der Ansprüche, die ihre absolute Liebe an Jan und Jennifer stellt. Sowohl räumlich – indem sie in immer höhere Etagen des *Atlantic Hotels* aufsteigen – als auch zeitlich entfernen sie sich immer weiter von der Ordnung der Menschen, für die der gute Gott

23 Der gute Gott von Manhattan, S 61.

24 Der gute Gott von Manhattan, S 63.

einsteht. Jan sagt zu Jennifer: „Ich bin mit dir und gegen alles. Die Gegenzeit beginnt.“²⁵ So ist es auch sein Ausbruch aus dieser Isolation, der Jan vor dem Liebestod bewahrt und Jennifer zum einzigen Opfer des guten Gottes macht:

Weil er plötzlich, als die Entscheidung gefallen war, Lust verspürte, allein zu sein, eine halbe Stunde lang ruhig zu sitzen und zu denken, wie er früher gedacht hatte, und zu reden, wie er früher geredet hatte an Orten, die ihn nichts angingen und zu Menschen, die ihn auch nichts angingen.²⁶

Jan will zu Beginn des Hörspiels nur eine Nacht mit Jennifer verbringen und rechnet keineswegs damit, sich zu verlieben; später jedoch kommt ihm in den Dialogen der beiden Liebenden die dominantere Rolle zu, und häufiger als Jennifer tätigt er Aussagen über die Liebe, die einen Absolutheitsanspruch stellen:

Bei dir sein möchte ich bis ans Ende aller Tage und auf den Grund dieses Abgrundes kommen, in den ich stürze mit dir. Ich möchte ein Ende mit dir, ein Ende. Und eine Revolte gegen das Ende der Liebe in jedem Augenblick und bis zum Ende.²⁷

So macht er deutlich, dass es sich bei dieser Liebe um das handelt, was Bachmann einen „Grenzfall“ genannt hat. Gunilla Bergsten erklärt im Hinblick auf die Auflösung der Identität im Liebesgefühl: „Dieses Ineinanderverschmelzen bringt Vernichtung der Identität mit sich, das heißt, einen neuen Zustand, der nur im Tode Wirklichkeit werden kann.“²⁸

Nicht nur räumlich, sondern auch sprachlich entfernt sich das Paar Jan und Jennifer von den übrigen Menschen. Für ihre Liebe, durch die sie sich in einen völlig neuen Zustand begeben, brauchen sie auch eine neue Sprache. Jan sagt zu Jennifer:

Ich weiß nichts weiter, nur daß ich hier leben und sterben will mit dir und zu dir reden in einer neuen Sprache; daß ich keinen Beruf mehr haben und keinem Geschäft nachgehen kann, nie mehr nützlich sein und brechen werde mit allem, und daß ich geschieden sein will von allen andern. [...] Und in der neuen Sprache, denn es ist ein alter Brauch, werde ich dir meine Liebe erklären und dich „meine Seele“ nennen. Das ist ein Wort, das ich noch nie

25 Der gute Gott von Manhattan, S 72.

26 Der gute Gott von Manhattan, S 86.

27 Der gute Gott von Manhattan, S 71.

28 Bergsten, Gunilla: Liebe als Grenzübertritt: Eine Studie über Ingeborg Bachmanns Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan*. In: Jonas, Klaus W. (Hg.): Deutsche Weltliteratur. Von Goethe bis Ingeborg Bachmann. Festgabe für J. Alan Pfeffer. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1972, S 277 – 289, S 283.

gehört und jetzt gefunden habe, und es ist ohne Beleidigung für dich.²⁹

Die Sprache ihres Lebens vor ihrer Liebe ist ebenso nichtig wie alles andere, was sie zuvor mit dem alltäglichen gesellschaftlichen Leben verbunden hat. Die Identitätskrise manifestiert sich auch in einer Sprachkrise. Damit wird eine enge Verflechtung von Identität und Sprache angenommen, die auch die anderen behandelten Texte durchzieht, in *Der gute Gott von Manhattan* aber wohl am prägnantesten ausgearbeitet ist. Nicht die realen Sprachdifferenzen spielen in *Der gute Gott von Manhattan* jedoch eine Rolle – immerhin ist Jan Europäer und Jennifer Amerikanerin, es ist sehr wahrscheinlich, dass sie unterschiedliche Muttersprachen sprechen –, sondern eine symbolische Sprachdistanz, die das Liebespaar entfernt von jeglicher Alltagssprache. So wie die beiden sich einen eigenen Raum für ihre Liebe schaffen und in einer „Gegenzeit“³⁰ leben, so benötigen sie auch einen neuen Sprach-Raum, um ihrer absoluten Liebe überhaupt Ausdruck verleihen zu können.

Dennoch ist es nur Jennifer, bei der die Liebe und der damit einhergehende Identitätsverlust in den Tod führen – Jan hingegen überwindet diese Krise und geht – erstaunlich schnell und mit (scheinbarer?) Selbstverständlichkeit, er begräbt Jennifer nicht einmal mehr – wieder ein in die Ordnung der Welt und der Menschen. In gewisser Weise wird damit bei Bachmann die Identitätskrise zu etwas Männlichem, während die Frau den Identitätsverlust nicht überlebt und damit auch nicht mehr überwinden kann. Sara Lennox sieht das Hörspiel als Produkt seiner stark misogyn geprägten Entstehungszeit und Jennifer als „embodiment of a subversive sexuality antithetical to civilization“³¹. Sie identifiziert Jan mit einem Kolonisatoren, der eine Frau aus der 'Neuen Welt' zuerst verführt und anschließend verlässt.³² Diese Interpretation ist jedoch recht einseitig und übersieht die durchaus aktive Rolle, die Jennifer in der Verführung und der Liebe zukommt. Zugleich ist auch Jan ein Liebender – die Liebe des Paares ist zwar durchaus subversiv, aber die Rollen sind nicht so klar verteilt wie Lennox' Ansatz dies andeutet. Darauf wird an späterer Stelle zurückzukommen sein.

29 Der gute Gott von Manhattan, S 78.

30 Der gute Gott von Manhattan, S 72.

31 Lennox, Sara: Representing Femininity in Ingeborg Bachmann's *Der gute Gott von Manhattan*. In: Cocalis, Susan L., Obermeier, Karin (Hg.): *Thalia's Daughters. German Women Dramatists from the Eighteenth Century to the Present*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag 1996, S 192.

32 Vgl. Lennox, S 205.

Der gute Gott von Manhattan behandelt die Frage, ob absolute Werte innerhalb der menschlichen Gesellschaft bestehen können. Der Text zeigt auf, dass das Absolute – in diesem konkreten Fall die absolute Liebe – stets in die Krise führt. Diese kann, wie im Fall Jennifers, tödlich enden, oder aber, wie bei Jan, nur unter Verzicht auf das Absolute überwunden werden.

2.2. Manhattan zwischen Hyperzivilisation und Antizivilisierung

Andreas Mahler beschäftigt sich in *Stadtbilder. Allegorie, Mimesis, Imagination* mit der Beziehung zwischen Stadt und Text und dabei vor allem mit der Darstellung und Funktion der Stadt in literarischen Texten. Davon ausgehend, dass „Stadttexte im Grunde immer nur Textstädte modellieren“³³, dass es sich also lediglich um eine „Illusion der Mimesis“³⁴ handelt, wenn angenommen wird, dass reale Städte in der Literatur reproduziert werden könnten, unterscheidet er verschiedene „Formen diskursiver Stadtkonstitution“³⁵ in Stadttexten. Damit wäre es irrelevant, aus einem New-York-Text Informationen über die reale Stadt New York ziehen zu wollen. Vielmehr ist es interessant, zu analysieren, wie die fiktionale Stadt New York entworfen wird, welche Rolle ihr innerhalb der Texte zugeschrieben wird und welche Funktion sie für die Protagonisten erhält. Mahler führt aus:

Allerdings ist auch der umgekehrte Weg denkbar: nämlich daß die jeweilige Stadt erst durch den Text hervorgebracht, hergestellt, produziert wird. Das wäre die Kraft des Imaginierens. Die Resultate eines solchen Imaginationsprozesses will ich 'Textstädte' nennen. Dabei werde ich im Verlauf meiner Argumentation zeigen, daß Stadtttexte im Grunde immer nur Textstädte modellieren.³⁶

Was aber macht einen Text zum Stadtttext? Mahler definiert Stadtttexte als „diejenigen Texte, deren sprachliche Strukturen und Strategien dominant darauf ausgerichtet sind,

33 Mahler, Andreas: Stadtttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution. In: Mahler, Andreas (Hg.): *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg: Winter 1999, S 11 – 36, S 12.

34 Mahler, S 12.

35 Mahler, S 13.

36 Mahler, S 12.

Textstädte zu produzieren; sie sind die institutionellen Orte diskursiver Stadtkonstitution³⁷. Mithin ist nicht jeder Text, der in einer Stadt spielt, ein Stadttext – vielmehr muss die Stadt selbst im Fokus des Geschriebenen stehen.

Weiter unterscheidet Mahler zwischen referentieller und semantischer Stadtkonstitution – „[e]in Stadttext muß sich als solcher signalisieren“³⁸, und dafür stehen ihm verschiedene Mittel zur Verfügung. Die „Technik diskursiver Stadtkonstitution [...] läuft [...] über das Verfahren der Referenz und deren Stützung über semantische Prädikation.“³⁹ Texte entwerfen Textstädte also einerseits durch direkte Referenzen auf eine bestimmte Stadt oder etwa einen Stadtteil – wie in den Titeln von *Der gute Gott von Manhattan* und *Trois chambres à Manhattan*⁴⁰ –, andererseits durch „das indirektere Verfahren eines semantischen Aufbaus von städtischen Diskursuniversen“⁴¹. Letzteres Verfahren funktioniert vor allem über Beschreibungen, die den „Beschreibungsgegenstand“⁴² Stadt „einerseits [...] stabilisieren wie auch andererseits [...] differenzieren“⁴³.

Darüber hinaus beobachtet Mahler eine unterschiedliche Perspektivierung von Stadttexten. Er spricht von einer „Modalisierung diskursiver Stadtkonstitution“⁴⁴, deren Form „eine Frage der Fokussetzung“⁴⁵ sei:

Diese kann zum einen extern, also ohne die Bindung an eine figurale Wahrnehmungsinstanz [...], oder intern, d.h. mit Bindung an eine Figur [...], erfolgen. Entscheidend ist aber nicht das Verhältnis von Redeinstanz und Wahrnehmungsinstanz, sondern der Abstand zwischen dem Standpunkt der Wahrnehmung und dem wahrgenommenen Objekt. Egal ob in externer oder interner Fokalisierung, der konstituierte Redegegenstand der Stadt wird in jedem Fall zunächst 'von außen' wahrgenommen, und seine Darstellung als Wahrnehmungsgegenstand variiert sodann zwischen verschiedenen Typen einer aus der Übersicht erfolgenden Totalsicht [...] und einer Fülle von

37 Mahler, S 12.

38 Mahler, S 13.

39 Mahler, S 13.

40 Saul Bellows *Seize the Day* trägt New York zwar nicht im Titel, weist sich aber innerhalb der Novelle deutlich als New-York-Text aus – schon recht am Anfang wird der Schauplatz genau lokalisiert: „Most of the guests at the Hotel Gloriana were past the age of retirement. Along Broadway in the Seventies, Eighties, and Nineties, a great part of New York's vast population of old men and women lives.“ *Seize the Day*, S 4.

41 Mahler, S 16.

42 Mahler, S 17.

43 Mahler, S 17.

44 Mahler, S 21.

45 Mahler, S 21.

blickwinkeleingrenzenden Partialisierungen [...].⁴⁶

Das Ergebnis dieser Modalisierung sei entweder „ein verfügbarmächtiger panoramatischer Blick auf die Stadt oder eine zunehmend eingeschränkte, subjektgebundene Stadtsicht“⁴⁷.

Schließlich unterscheidet Mahler textinterne und textexterne Funktionen der diskursiven Stadtkonstitution. Textintern konstatiert er, die Funktion der textuellen Stadtentwürfe „oszillier[e] – egal ob in positiver oder negativer Wertung – zwischen dem Vermittlungseffekt vollständiger Beherrschbarkeit (eher global, geschlossen, homolog) und dem Chaos städtischer Unüberschaubarkeit (eher partial, offen, widerständig)“⁴⁸. Textextern sieht Mahler eine chronologische Entwicklung der Stadtkonstitution: Bis ins 18. Jahrhundert identifiziert er „Städte des Allegorischen“⁴⁹, zu dieser Zeit setzt das Phänomen der „Städte des Realen“⁵⁰ ein, gefolgt von „Städte[n] des Imaginären“⁵¹ - in „Texte[n] urbaner Visionen, Phantasmagorien, Konstrukte“⁵². Letzteres Konzept bedeutet eine „Abkehr von der Mimesis“⁵³, im Hinblick auf einen Passus aus John Dos Passos *Manhattan Transfer* stellt Mahler fest: „Das New York des Imaginären ist unzugänglich, es bleibt Vision, 'dream', ein mentaler, metaphorischer Raum.“⁵⁴

Michael Pye bezeichnet New York in seiner 'Stadtbiografie' *Maximum City. The Biography of New York* als „the extreme case of the city“⁵⁵. Und tatsächlich gilt New York, wie bereits gezeigt wurde, als schlechthin *die* Stadt des 20. Jahrhunderts – Manhattans Wolkenkratzer können ebenso als Symbol der Moderne gesehen werden wie der ständige Wandel, dem die Stadt unterworfen ist. New York ist die Summe seiner Einwohner, sodass die Geschichte der Stadt zur Summe der Geschichten der in ihr lebenden Menschen wird: „People bring their history to New York, histories of labour

46 Mahler, S 21.

47 Mahler, S 22.

48 Mahler, S 25.

49 Mahler, S 26.

50 Mahler, S 28.

51 Mahler, S 32.

52 Mahler, S 32.

53 Mahler, S 33.

54 Mahler, S 33.

55 Pye, S 5.

and famine and horror and ambition, and add it to the city; the city changes with each group of new arrivals.“⁵⁶

Pye spricht von einer Art Identitätskrise der Stadt New York:

The one constant in the city is frantic change, which means that the words New York also change meaning [...]. Conservationists complain that the city's whole identity is just as precarious, as buildings are broken down and built up.⁵⁷

Dies soll im Zusammenhang mit der Rolle New Yorks als Ort der Identitätskrise in den in der vorliegenden Arbeit behandelten Texten analysiert werden – was ist es, das die Großstadt New York zu einem derart krisenbehafteten Ort macht? Ist sie Grund, Auslöser, Verstärker der Identitätskrise, oder lediglich ihre Kulisse? Auf diese Fragen sollen im Folgenden zunächst für Bachmanns Text und später auch in Hinblick auf die Texte von Bellow und Simenon mögliche Antworten gefunden werden.

Die Bedeutung New Yorks für Bachmanns Hörspiel ist in der Forschungsliteratur umstritten. Jens Ensberg weist darauf hin, dass Uneinigkeit darüber herrscht, ob es sich bei Manhattan in diesem Fall um eine beliebige Kulisse oder einen zentralen Schauplatz handelt.⁵⁸ Er sieht New York als Metastadt, als „Stadt der Städte“, die den Wirkungskreis des guten Gottes von Manhattan bildet⁵⁹ und betont den einerseits mit Bedeutung aufgeladenen, andererseits aber auch beliebigen bzw. allgemeinen Charakter des Schauplatzes: „New York als 'Stadt der Städte' steht allgemein für die Stadt in der hochzivilisierten Gesellschaft.“⁶⁰ Damit käme New York vor allem eine symbolische Bedeutung zu, nicht die konkrete amerikanische Stadt ist der Ort, an dem sich das Hörspiel abspielt, sondern die moderne Stadt schlechthin. Allein die Tatsache, dass Jan und Jennifer innerhalb des Hörspiels in eine Reihe mit berühmten Liebespaaren wie Orpheus und Eurydike, Tristan und Isolde und Romeo und Julia gesetzt werden, zeigt, dass es hier um etwas Größeres und auch Abstrakteres geht als um eine realistische

56 Pye, S 7.

57 Pye, S 6.

58 Vgl. Ensberg, Peter: Das Bild New Yorks in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1988, S 8.

59 Vgl. Ensberg, S 23.

60 Ensberg, S 26.

Liebesgeschichte im New York der 50er Jahre. Auch sind direkte sprachliche Verweise auf New York und Amerika selten.⁶¹ Ensberg betont: „es geht nicht um die gesellschaftliche oder empirische Wirklichkeit New Yorks“⁶².

Doch daraus zu schließen, „[d]em Schauplatz New York“ falle „eine untergeordnete Rolle zu“⁶³, wie Ensberg es tut, greift zu kurz. Bachmanns Hörspiel ist kein Stadtporträt, dennoch ist es zu einfach, zu sagen, dass der Handlungsort keine oder auch nur eine sehr untergeordnete Rolle spielt. Vielmehr ist Manhattan, wie es ja auch Ensberg selbst schreibt und Hélène Barrière betont, ein symbolischer Handlungsort.⁶⁴ Im Folgenden wird aufgezeigt, dass die Rolle Manhattans bzw. New Yorks im Hörspiel keineswegs eine beliebige ist, sondern dass Bachmanns Text ohne den Schauplatz Manhattan ein anderer wäre.

Barrière deutet darauf hin, dass New York in den 50er Jahren aus europäischer Perspektive einerseits als ein Ort des technologischen Fortschritts und des Totalitarismus ebendieses Fortschritts im täglichen Leben der Menschen, andererseits aber auch als eine Stadt der unbegrenzten Möglichkeiten wahrgenommen wurde.⁶⁵ Die auch von Barrière beschriebene vorherrschende Symbolik der (Zwischen-)Etagen⁶⁶ – auf die später noch eingegangen werden soll – könnte zudem in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts in keiner anderen Stadt so eindrucksvoll dargestellt werden, da Manhattan für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts geradezu der Inbegriff von Wolkenkratzern ist. Nur New York kann dem Hörspiel als Schauplatz jene Vertikalität bieten, die einen großen Teil der Handlungssteigerung ausmacht.⁶⁷

Das Bild, das die Rezipierenden von New York erhalten, ist – auch aufgrund des Mediums Hörspiel, das die Stadt zum akustischen Phänomen macht⁶⁸ – stark subjektiv. Es gibt keine Erzählerstimme, dementsprechend gibt es kaum Stadtbeschreibungen, die

61 Vgl. Ensberg, S 24.

62 Ensberg, S 29.

63 Ensberg, S 31.

64 Vgl. Barrière, S 88.

65 Vgl. Barrière, S 88f.

66 Vgl. Barrière, S 93.

67 In puncto Vertikalität wurde Manhattan an der Schwelle zum 21. Jahrhundert von den asiatischen Megacities mit Sicherheit überholt, doch in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts hängen Wolkenkratzer ganz klar mit New York zusammen. Auch heute noch bleibt die Stadt an der Ostküste der USA der Inbegriff der westlichen Metropole.

68 Vgl. Barrière, S 85f.

als objektiv gelten könnten – wenn die Rezipierenden etwas über New York erfahren, dann aus dem Mund einer der Figuren, vor allem des guten Gottes. Die monotonen und gesichtslosen Stimmen hingegen können, das wurde bereits deutlich, als Stimmen der großstädtischen Gesellschaft, vielleicht sogar als Stimme der Großstadt selbst, wahrgenommen werden. Nicht einmal scheinbare Objektivität ist also beim Blick auf die Stadt New York im Hörspiel möglich.

Hinsichtlich Mahlers Kategorie der Konstitutionsisotopie entspricht der Stadttext *Der gute Gott von Manhattan* einerseits dem partialen Typ, weil der Fokus ganz klar auf einem Stadtteil New Yorks liegt – Manhattan. Dennoch weist der Text auch Merkmale des globalen Typs auf: Wenn der gute Gott sich daran macht, New York zu beschreiben, entwickelt er einen panoramatischen Überblick über diese Großstadt. Dieser „Vermittlungseffekt vollständiger Beherrschbarkeit“⁶⁹ korrespondiert mit der Macht des guten Gottes, der seine bzw. die gesellschaftliche Ordnung kontrolliert und über Leben und Tod entscheidet. Dagegen nehmen Jan und Jennifer New York nur partiell wahr, und schließlich wird Jennifer auch zum Opfer der Ordnung dieser Stadt – die jedoch emblematisch für die Ordnung der gesamten (westlichen) Gesellschaft steht.⁷⁰

Der gute Gott beschreibt New York als eine Stadt, „in der alles gedeihen konnte! Alles. Auch dies.“⁷¹ Damit meint er die Liebe, die er – zumindest in ihrer reinen Ausprägung, wie sie sich zwischen Jan und Jennifer entwickelt – ablehnt. Die Beschreibung New Yorks aus seinem Mund beschreibt einen Ort des Chaos, eine aggressive, fruchtbare, produktive, pulsierende und durch und durch lebendige Stadt, die die Errungenschaften der Menschheit zur Schau stellt:

In allen Senkrechten und Geraden der Stadt war Leben, und der wütende Hymnus begann wieder, auf die Arbeit, den Lohn und größten Gewinn. Die Schornsteine röhren und standen da wie Kolonnen eines wiedererstandenen Ninive und Babylon, und die stumpfen und spitzen Schädel der Gigantenhäuser rührten an den grauen Tropenhimmel, der von Feuchtigkeit troff und wie ein unförmiger ekliger Schwamm die Dächer näßte. Die Rhapsoden in den großen Druckereien griffen in die Setzmaschinen, kündeten die Geschehnisse und annoncierten Künftiges. Tonnen von Kohlköpfen rollten auf die Märkte, und Hunderte von Leichen wurden in

69 Mahler, S 25.

70 Vgl. Mahler, S 24f.

71 *Der gute Gott von Manhattan*, S 32.

den Trauerhäusern manikürt, geschminkt und zur Schau gestellt.⁷²

Auffällig ist eine Konzentration auf Organisches – wenn etwa von den „Schädel[n]“ der Wolkenkratzer gesprochen wird oder *Kohlköpfe* und Leichen evoziert werden, um die Überfüllung der Großstadt zu thematisieren – sowie der Rückgriff auf den Vergleich mit den biblischen Städten Ninive und Babylon, um ausgerechnet die modernste aller Städte zu beschreiben. Weiter beschreibt der gute Gott die Vergänglichkeit des (großstädtischen) Lebens und die Vielfalt New Yorks:

Unter dem Druck hoher Atmosphären wurden die Abfälle vom vergangenen Tag vernichtet, und in den Warenhäusern wühlten die Käufer nach neuer Nahrung und den Fetzen von morgen. Über die Fließbänder zogen die Pakete, und die Rolltreppen brachten Menschentrauben hinauf und hinunter durch Schwaden von Ruß, Giftluft und Abgasen. [...] Und die Menschen fühlten sich lebendig, wo immer sie gingen, und dieser Stadt zugehörig – der einzigen, die sie je erfunden und entworfen hatten für jedes ihrer Bedürfnisse. Dieser Stadt der Städte, die in ihrer Rastlosigkeit und Agonie jeden aufnahm und in der alles gedeihen konnte.⁷³

Jan und Jennifer nehmen im Gegensatz zum guten Gott die Stadt nicht derart in ihrer Gesamtheit wahr – sie interessieren sich nur füreinander und für ihre Liebe, die keinen Alltag neben sich duldet, und erleben New York vor allem als eine Reihe von Hotelzimmern, also Innenräumen. Dennoch sind sie ein Teil dieser Stadt. Sara Lennox, die Manhattan in *Der gute Gott von Manhattan* als reine Synekdoche sieht, als Inbegriff der industrialisierten westlichen Stadt⁷⁴, weist darauf hin, dass eine derart absolute Liebe vielleicht nur an diesem einen Ort möglich ist: „If 'Manhattan' stands for the single order of the God, Bachmann simultaneously portrays it as locus of eclectic urban activity where everything is permitted and possible“⁷⁵. Obwohl oder gerade weil Jans und Jennifers Liebe einen Gegenentwurf zum hochzivilisierten großstädtischen Leben bildet, kann dieser Gegenentwurf nur in gerade dem Umfeld, gegen das er sich richtet, entstehen – wenn auch nicht überleben.

Für Jan – der aus der 'alten Welt' kommt – und Jennifer – die zwar Amerikanerin, aber nicht aus New York ist – ist Manhattan nicht beherrschbar, und dies zeigt sich auch in

72 Der gute Gott von Manhattan, S 31.

73 Der gute Gott von Manhattan, S 31f.

74 Vgl. Lennox, S 196.

75 Lennox, S 211.

ihrem eingeschränkten Blick auf die Stadt. Die beiden sind derart auf ihre Liebe fokussiert, dass sie, selbst wenn sie New York in seiner Gesamtheit wahrnehmen, die Großstadt auf sich selbst beziehen. Dies wird an keiner anderen Stelle so deutlich wie in der Szene, in der Jan und Jennifer auf der Brooklyn-Brücke stehen und scheinbar ein Spiel spielen, ihrer Liebe einen grotesken Aspekt geben. Jan evoziert verschiedene Viertel Manhattans und bezieht deren Besonderheiten auf seine Beziehung zu Jennifer:

Jan *spielend, heiter* Wenn du mitkommst bis in die Chinesenstadt, kaufe ich dir ein Drachenhemd. / Jennifer So bin ich geschützt. / Jan Wenn du mitkommst bis ins Village, stehle ich für dich eine Feuerleiter, damit du dich retten kannst, wenn es brennt. Denn ich will dich noch lange lieben. / Jennifer So bin ich gerettet. / Jan Wenn du mitgehst nach Harlem, kaufe ich dir eine dunkle Haut, damit dich keiner wiedererkennt. Denn ich allein will dich lieben und noch lange. / Jennifer *aus der Rolle fallend* Wie lange? / Jan Spiel, Jennifer! Frag nicht: wie lange? Sondern sag: so bin ich geborgen. / Jennifer *aufatmend* So bin ich geborgen. / Jan Und wenn du mich begleitest durch Bowery, schenke ich dir die langen Lebenslinien von Bettlerhänden, denn ich will dich noch alt und hilflos lieben.⁷⁶

Neben diesem technologisch-architektonischen Aspekt Manhattans bringt Bachmanns Text noch eine entgegengesetzte Dimension ein, die des 'Unzivilisierten', 'Ungezähmten' und 'Ursprünglichen'. Dies geschieht, indem die ursprüngliche Bedeutung des aus der Sprache der amerikanischen Ureinwohner stammenden Wortes *Manhattan* aufgegriffen wird: Jan erklärt Jennifer, dass „Ma-na hat-ta“ „himmlische Erde“ bedeute. Wie so vielen ernstern Elementen in diesem Hörspiel – etwa dem gewaltsamen Tod, der durch zwei Eichhörnchen in die Wege geleitet wird – haftet auch dieser Episode etwas Groteskes an, Jan beschreibt die Indianer, die ihm die Übersetzung mitgeteilt haben, als „kostümiert und so echt wie die Büffel, die man auf den Rennbahnen das Laufen lehrte“⁷⁷.

Ob dieser Punkt tatsächlich als Beweis dafür gesehen kann, dass Manhattan in diesem Hörspiel kein beliebig gewählter Handlungsort ist, ist wiederum fraglich, denn Jans Übersetzung von „Ma-na hat-ta“ ist wahrscheinlich falsch – die gängige Interpretation dieses Namens ist „Insel der vielen Hügel“.⁷⁸ Da es sich eben um eine Interpretation

76 Der gute Gott von Manhattan, S 36f.

77 Der gute Gott von Manhattan, S 18.

78 Vgl. Holloway, Marguerite: Urban Tactics. I'll take Mannahatta. In: The New York Times

handelt und es keine sichere Übersetzung gibt, eröffnen sich natürlich recht offene Interpretationsmöglichkeiten. Schon Walt Whitman ging in seinem Gedicht *Mannahatta* sehr frei mit der originalen Bedeutung von „Manhattan“ um, indem er es mit „A rocky founded island – shores where ever gayly dash the coming, / going, hurrying sea waves“ übersetzte.⁷⁹ Zwar ist damit die wahre Bedeutung des Wortes „Manhattan“ in gewisser Weise irrelevant für das Hörspiel, dennoch ist Manhattan ein Ort, der fasziniert, auch und gerade durch dieses Zusammentreffen von Ursprünglichem und Hochzivilisiertem. Er scheint wie geschaffen als Schauplatz für die Darstellung des Konflikts zwischen absolutem Gefühl und hochtechnisierter Gesellschaft, zwischen 'Ungezähmtem' und 'Hyperzivilisiertem'.

Das 'Wilde' und 'Unzivilisierte' ist in *Der gute Gott von Manhattan* stets auf der Seite der Liebenden: Auch die Figur der Zigeunerin, der die beiden an ihrem ersten Abend in New York in einem Lokal begegnen, und die vom guten Gott mit der Liebe gleichgesetzt wird, setzt die beiden in Bezug zu einer gewissen bewussten 'Anti-Zivilisiertheit'

Jan and Jennifer thus elide themselves with the gypsy by also betaking themselves to a site of ethnic otherness, so that Manhattan no longer stands for New York City, but for the oxymoronic 'heavenly earth' of the Indians, the New World, the primeval origin territory of innocent savages still uncorrupted by civilization.⁸⁰

Die Zigeunerin, die Jan und Jennifer aus der Hand ihre Zukunft lesen will, deutet bereits das Ende der beiden Liebenden voraus: In Jennifers Hand kann sie nichts lesen, Jan hat sie verletzt, und so werden bereits sehr früh Jennifers Liebe zu Jan und ihre Zukunftslosigkeit in Bezug zueinander gesetzt. Zu Jan hingegen sagt die Zigeunerin: „Sie werden lange leben, junger Herr, und Sie werden nie vergessen.“⁸¹ Jan reagiert sarkastisch auf die Vorhersagen, und doch wird sich noch zeigen, dass sie zutreffen. Dabei entbehrt auch diese „echte Zigeunerin: braun, rot und so traurig“⁸² nicht einer

16.05.2004. Zitiert nach: <http://www.nytimes.com/2004/05/16/nyregion/urban-tactics-i-ll-take-mannahatta.html?src=pm>, zuletzt eingesehen am 15.03.2012, S 2.

79 Whitman, Walt: *Leaves of Grass*. 'Death-bed edition'. *Mannahatta*. In: Whitman, Walt: *Leaves of Grass*. First and 'Death-bed' editions. New York: Barnes & Noble 2004, S 635, S 635.

80 Lennox, S 202f.

81 *Der gute Gott von Manhattan*, S 21.

82 *Der gute Gott von Manhattan*, S 20.

gewissen Absurdität, wie es schon die Eichhörnchen und die Indianer tun.

New York oder vielmehr Manhattan ist für Jan und Jennifer also einerseits die typische westliche Industriestadt des Fortschritts, die für Entpersönlichung steht und in der kein Platz ist für absolute Gefühle. Sie lieben 'gegen die Stadt' und verlieren schließlich gegen sie und ihre Ordnung, personifiziert vom guten Gott von Manhattan. Andererseits ist Manhattan für Bachmanns Liebespaar auch und vor allem ein mystischer, ursprünglicher und unzivilisierter Ort. Vor allem ihre Liebe steht in engerem Zusammenhang zu diesem wilden Aspekt Manhattans, während die Katastrophe, mit der ihre Liebe endet, mit der vertikalen Architektur der Stadt in Bezug gesetzt wird.

2.3. Vertikalität bis zur Katastrophe

Auf ganz unterschiedliche Art und Weise gehen die drei behandelten Texte und ihre Protagonisten mit dem Raum um, und dennoch zeichnet sich eine Parallele ab: Ihre Praktiken im Raum sind selten zufällig, vielmehr hängen sie zusammen mit ihrem als kritisch empfundenen Innenleben.

Wie stark ausgeprägt dieser Zusammenhang zwischen dem Raum und dem Innenleben der Protagonisten ist, ist von Text zu Text verschieden und eröffnet vielfältige Möglichkeiten der Interpretation. In diesem Zusammenhang ist es interessant, zu analysieren, welche Funktion Innen- und Außenräumen innerhalb der Texte zukommt, sofern diese beiden sich unterscheiden.

In Ingeborg Bachmanns Hörspiel ist die Verzahnung zwischen dem Raum und dem Inneren der Protagonisten besonders eng. Die Symbolik, die mit der Raumdarstellung zusammenhängt, ist sehr präsent und klar. Es handelt sich um eine Steigerung, die man getrost als 'Vertikalität bis zur Katastrophe' bezeichnen kann, steigen Jan und Jennifer doch immer weiter auf, um schließlich die höchste Intensität, aber auch das katastrophale Ende ihrer Liebe zu finden.

Es sind Hotels, „Orte des Kommens und Gehens, nicht des Bleibens“⁸³, in denen sich die Liebesgeschichte zwischen dem Europäer und der Amerikanerin abspielt. Auch dies kann bereits als Hinweis darauf, dass das erlangte Glück der beiden Liebenden nicht von Dauer sein kann, verstanden werden.

Ihre erste gemeinsame Nacht verbringen Jan und Jennifer in einem „schmutzig[en] und finster[en]“⁸⁴ Hotelzimmer im untersten Stockwerk eines Stundenhotels – „Ein Fenster unter Tag. Ein Lichthof ohne Licht“⁸⁵. Ihr Zusammentreffen ist noch nichts weiter als ein sexuelles Abenteuer, von dem keiner der beiden glaubt, dass es über diese eine Nacht hinausgehen wird. Doch der gute Gott erklärt dem Richter: „Jetzt erst war Gefahr im Verzug, und ich witterte, daß es wieder einmal angefangen hatte.“⁸⁶ Er ahnt bereits, dass sich zwischen den beiden jungen Menschen eine große Liebe entwickeln wird, zu groß und absolut, als dass er glaubte, sie tolerieren zu können.

Das Paar zieht ins Atlantic Hotel, wo es ein Zimmer im siebten Stock bezieht. Das Fenster geht auf den Hof hinaus, und das Zimmer liegt nicht so weit oben, wie Jan und Jennifer es gerne hätten, doch es ist schon weit entfernt vom finsternen Souterrain-Zimmer, in dem sie ihre erste gemeinsame Nacht verbracht haben. Jennifer sagt: „es ist schon besser, und es wird uns nichts kümmern“⁸⁷, und in diesem „es wird uns nichts kümmern“ drückt sich auch die Distanz des Paares zur übrigen Welt und zum Tagesgeschehen aus.

Nach einem gescheiterten Versuch der beiden, sich zu trennen, der damit endet, dass Jan Jennifer zu sich zurückholt ins Hotel Atlantic, ziehen die beiden in den 30. Stock, in ein Zimmer mit Blick auf die Straße. Nun sind die beiden schon recht hoch über dem Alltag New Yorks angekommen. Sie fühlen sich heimisch in diesem Zimmer, machen daraus ein Zuhause. Der gute Gott beschreibt Jans und Jennifers Leben in dieser vorletzten Station ihrer Liebesgeschichte folgendermaßen:

83 Tunner, Erika: Von der Zikadeninsel nach Manhattan. Die „Orte für Zufälle“ in Ingeborg Bachmanns Hörspielen. In: Agnese, Barbara, Pichl, Robert (Hg.): Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Internationales Symposium Wien 2006. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S 69 – 76, S 73.

84 Der gute Gott von Manhattan, S 25.

85 Der gute Gott von Manhattan, S 27.

86 Der gute Gott von Manhattan, S 29.

87 Der gute Gott von Manhattan, S 33.

Das Zimmer ist lichter als der Tag. [...] Man nennt das schon „zuhaus“, beugt sich manchmal aus dem Fenster, rauft Stroh und Binsen aus einer Besenreklame und klebt sie an die Wand, damit das Zimmer einem Nest ähnlicher wird. [...] Immer seltener geht man aus.⁸⁸

Gerade die Höhe des bezogenen Zimmers macht die Bezeichnung als Nest umso plausibler. Jan und Jennifer kapseln sich mehr und mehr von der Außenwelt ab und erschaffen sich ihre eigene Welt, einen Raum, in dem kein Platz ist für etwas anderes als ihre Liebe.

Durch einen Trick gelingt es den Eichhörnchen, dafür zu sorgen, dass im 57. Stockwerk ein Zimmer frei wird und das Liebespaar dort einzieht. Nun sind die beiden im höchsten Stockwerk angekommen und haben die Vertikalität der Stadt New York ausgereizt. Der gute Gott beschreibt dem Richter das Zimmer im höchsten Stockwerk als einen geradezu mystischen Ort, an dem Tag und Nacht, Meer und Land zusammentreffen – einen Ort, der keine Verbindung mehr zu den Straßen und Menschen New Yorks besitzt:

Von dem Zimmer oben gab es eine seltsame Aussicht. Eine im Flug verlassene Welt lag unten. In einem Aug konnte man schon den Mond und im anderen noch die Sonne haben. Das Meer wölbte sich sichtbar in der Ferne und zog Schiffe und Rauch hinunter an andere Erdteile.⁸⁹

Auf den ersten Blick scheint es, dass dieser räumliche Aufstieg des Paares das Wachsen der Liebe sowie die zunehmende Distanz zur Welt symbolisiert.⁹⁰ Dieser Aspekt ist auch durchaus vorhanden und präsent. Jedoch ist diese Konnotation der Vertikalität als Ausdruck des absoluten Gefühls nur eine Seite der Medaille – allein die Tatsache, dass es der gute Gott ist, der dafür sorgt, dass Jan und Jennifer noch ein letztes Mal 'aufsteigen' können, zeigt deutlich, dass die vertikale Raumentwicklung des Paares keineswegs ausschließlich ihre immer intensiver und größer werdende Liebe symbolisiert, sondern sich auch und vor allem auf eine Katastrophe hin zubewegt. Letztendlich ist es der gute Gott, der die Fäden in der Hand hält und über das Schicksal der von ihm verfolgten Liebenden entscheidet. Jan und Jennifer geben sich zwar einerseits der Illusion hin, sie hätten endlich den Raum für ihre Liebe gefunden, doch Gedanken an das Ende dieser Liebe schwingen immer mit in den Gesprächen zwischen

88 Der gute Gott von Manhattan, S 54.

89 Der gute Gott von Manhattan, S 67.

90 Vgl. etwa Ensberg, S 9.

den beiden. So sagt Jan zu Jennifer: „Ich möchte ein Ende mit dir, ein Ende. Und eine Revolte gegen das Ende der Liebe in jedem Augenblick und bis zum Ende.“⁹¹

Wie bereits im vorigen Kapitel beschrieben, ist es die lange vergangene 'ungezähmte' Seite Manhattans, die auf der Seite der Liebenden steht. Auch wenn die moderne Vertikalität zunächst mit der Entwicklung ihrer Liebe zusammenzuhängen scheint, zeigt sich am Ende, dass der vermeintliche Aufstieg in der Emotion in Wirklichkeit der Weg in die Katastrophe war. Manhattans vertikale Architektur hat damit ebenso die Rolle eines Doppelagenten wie die Eichhörnchen Billy und Frankie, die zunächst Liebesbotschaften an Jan und Jennifer überbringen⁹², in Wahrheit jedoch im Auftrag des guten Gotts handeln und die Liebe zwischen den beiden lediglich fördern, um ihr katastrophales Ende schneller herbeiführen zu können. Der gute Gott legt dem Richter dar, dass er „rascher“⁹³ agieren wollte aus einem Gefühl der Barmherzigkeit heraus: „Ich trieb nur die Dinge voran, die nicht mehr aufzuhalten waren. Dann war mir auch leid, daß sie nahezu kein Geld mehr hatten. Ich wollte ihnen ablenkende Sorgen ersparen. Sie wissen, wie teuer die Zimmer oben sind.“⁹⁴

Im Verhältnis zwischen Innen- und Außenräumen offenbart sich eine Dominanz der ersteren, hier hält das Paar sich primär auf. Dabei kommt den eingangs erwähnten Hotelzimmern eine zentrale Bedeutung zu. Das ist nicht weiter verwunderlich, isoliert das Liebespaar sich doch ganz deutlich von der übrigen Gesellschaft und vom Alltagsleben. In den Raum ihrer Liebe dringt ebenso wenig eine andere Person ein wie in die Zimmer, die sie immer nur kurzzeitig bewohnen – bis schließlich der gute Gott durch Gewalt in ihre Liebe eingreift und sie zerstört.

Ganz zu Beginn ihrer Beziehung halten Jan und Jennifer sich noch öfters an

91 Der gute Gott von Manhattan, S 71.

92 Diese beginnen jedes Mal mit den Worten „Sag es niemand“ - ein intertextueller Bezug zu Johann Wolfgang Goethes Gedicht *Selige Sehnsucht*, das folgendermaßen anfängt: „Sagt es niemand, nur den Weisen, / Weil die Menge gleich verhöhnet, / Das Lebend'ge will ich preisen / Das nach Flammentod sich sehnet.“ (Goethe, Johann Wolfgang: *Selige Sehnsucht*. In: Goethe, Johann Wolfgang: *West-östlicher Divan*. München: Carl Hanser Verlag 1998, S 21).

93 Der gute Gott von Manhattan, S 67.

94 Der gute Gott von Manhattan, S 67f.

öffentlichen Orten auf – „Auf dem Grand Central Bahnhof“⁹⁵ etwa, oder auch „In einer Nachbar dann auf der Straße“⁹⁶. Doch bereits diese Orte, Transiträume, die keinen langen Aufenthalt zulassen, werfen ein bezeichnendes Licht auf die Beziehung der beiden. Schließlich findet nach und nach ein absoluter Rückzug ins Private statt. Die in sich selbst bedeutungslosen Hotelzimmer werden zu Symbolen der absoluten Liebe zwischen Jan und Jennifer. Jan sagt:

Ich fühle, daß ich nie besser wissen werde, auf welchem Längen- und Breitengrad ich mich befinde, und nie besser, worauf alles gegründet ist als in diesem beliebigsten Zimmer. Genau hier ist es zu spüren, wo es wenig Erde gibt. Hier ist Raum.⁹⁷

Die weit oben liegenden Hotelzimmer liegen abseits des gesellschaftlichen Raums und bieten daher der Liebe Raum, die innerhalb der Gesellschaft keinen Platz hat.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Innenräume in *Der gute Gott von Manhattan* mit Jan und Jennifer und ihrer Liebe in Verbindung stehen, private Orte der Beziehung sind, dabei jedoch durchaus ambivalentes Potential aufweisen, während an öffentlichen Orten die Ordnung und das Gesetz des guten Gotts gelten. Letztendlich jedoch gelingt es diesem, in die private Sphäre der Liebenden einzudringen und deren absolutem Gefühl ein gewaltsames Ende zu setzen.

2.4. Liebe als Extremzustand außerhalb aller gesellschaftlichen Strukturen

Die Liebe ist in der Literaturgeschichte allgegenwärtig, und auch zu zahlreichen theoretischen Reflexionen hat sie bereits Anlass gegeben. Denis de Rougemont etwa verfolgt in *L'Amour et l'Occident* (1939 zum ersten Mal erschienen) die Rezeption und Wirkung des Mythos von Tristan und Isolde bis ins 20. Jahrhundert. Er konstatiert, dass die höfische Liebe stets auf die Passion zulaufe, welche im 20. Jahrhundert so präsent sei wie noch nie. Weiters stellt de Rougemont die christliche Liebe – Agape – der erotischen – Eros – gegenüber. Er schreibt:

95 Der gute Gott von Manhattan, S 15.

96 Der gute Gott von Manhattan, S 19.

97 Der gute Gott von Manhattan, S 69.

L'histoire de la passion d'amour, dans toutes les grandes littératures, du treizième siècle jusqu'à nous, c'est l'histoire de la déchéance du mythe courtois dans la vie 'profanée'. C'est le récit des tentatives de plus en plus désespérées que fait l'Éros pour remplacer la transcendance mystique par une intensité émue. Mais grandiloquentes ou plaintives, les figures du discours passionné, les 'couleurs' de sa rhétorique ne seront jamais que les exaltations d'un crépuscule, promesses de gloire jamais tenues...⁹⁸

Roland Barthes unternimmt in seinem 1977 erschienen *Fragments d'un discours amoureux* den Versuch, ein Lexikon der Liebe zu erstellen. Er setzt Interpretationen literarischer Texte, eigene Erfahrungen und Überlegungen sowie private Gespräche zusammen und lässt so den Versuch entstehen, den Liebesdiskurs zu fassen. Es ist evident, dass für Barthes eine enge Beziehung zwischen Liebe und Sprache besteht, wie es etwa in *Der gute Gott von Manhattan* ebenfalls der Fall ist. Barthes analysiert den Liebesdiskurs, indem er ihn simuliert – seine Methode

renonce aux exemples et repose sur la seule action d'un langage premier (pas de métalangage). On a donc substitué à la description du discours amoureux sa simulation, et l'on a rendu à ce discours sa personne fondamentale, qui est le *je*, de façon à mettre en scène une énonciation, non une analyse.⁹⁹

Er sieht eine Notwendigkeit, den Liebesdiskurs zu thematisieren bzw. zu führen, weil dessen Dasein „aujourd'hui *d'une extrême solitude*“¹⁰⁰ geprägt sei. Damit bleibe dem Diskurs der Liebe kein anderes Mittel mehr als die Affirmation:

Lorsqu'un discours est de la sorte entraîné par sa propre force dans la dérive de l'inactuel, déporté hors de toute grégarité, il ne lui reste plus qu'à être le lieu, si exigü soit-il, d'une *affirmation*. Cette affirmation est en somme le sujet du livre qui commence.¹⁰¹

Niklas Luhmann befasst sich in seinem 1982 erstmals erschienen Werk *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität* mit der Rolle der Liebe in der Gesellschaft. Dabei sieht Luhmann die Liebe nicht als Gefühl, sondern vielmehr als Gefühlsdeutung:

Liebe [wird] hier nicht, oder nur abglanzweise, als Gefühl behandelt, sondern als symbolischer Code, der darüber informiert, wie man in Fällen, wo dies eher unwahrscheinlich ist, dennoch erfolgreich kommunizieren kann. Der Code ermutigt, entsprechende Gefühle zu bilden.¹⁰²

98 De Rougemont, Denis: *L'Amour et l'Occident*. Paris: Plon 1939, S 158.

99 Barthes, Roland: *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Éditions du Seuil 1977, S 7.

100 Barthes, S 5.

101 Barthes, S 5.

102 Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S 9.

Erst die kulturelle Typisierung macht also für Luhmann die Liebe als Liebe erkennbar.

Die Liebe ist vor allem in *Der gute Gott von Manhattan* und *Trois chambres à Manhattan* als Motiv ausgesprochen präsent. In Bachmanns Hörspiel bildet die Liebe einen Gegenentwurf zur Entpersonalisierung der Großstadt, führt jedoch in die Katastrophe, weil die Ordnung der Großstadt – personifiziert vom guten Gott von Manhattan – übermächtig ist. In Simenons Roman hingegen stellt die Liebe keinen Absolutheitsanspruch, sondern ist der gemeinsame Ausweg aus der Isolation und der Identitätskrise. In Saul Bellows *Seize the Day* steht die Liebe nicht derart im Vordergrund wie in den beiden anderen behandelten Texten, und doch sind der Mangel an und die Sehnsucht nach Liebe zentrale Motoren für Tommy Wilhelms Verhalten; zudem ist die Liebe zum Leiden in der Novelle ein Thema.

In *Der gute Gott von Manhattan* ist die Liebe ein Extremzustand, der außerhalb aller gesellschaftlichen Strukturen steht. Gunilla Bergsten beschreibt sie als

eine Liebe, die in sich selbst den Keim zum eigenen Untergang trägt, eine Liebe, die in ihrer Intensität und Feuerigkeit nicht nur ein Loch in die 'verkrustete Welt' brennt, sondern sich selbst aufzehren muß. Sie schließt, nach den Worten des guten Gottes, einen grenzübertretenden, einen anderen Zustand in sich. Sie mache nicht nur untauglich für das Leben, sondern sei schlechthin lebensfeindlich.¹⁰³

Diese Auffassung der Liebe gemahnt an de Rougemont, der die Liebe als Passion außerhalb der gesellschaftlichen Institution der Ehe sieht:

L'apparition de la *passion* d'Amour devait donc transformer radicalement le jugement porté sur l'adultère. [...] Ce qui était 'faute' et ne pouvait donner lieu qu'à des commentaires édifiants sur le danger de pécher et le remords, devient soudain vertu mystique (dans le symbole), puis se dégrade (dans la littérature) en aventure troublante et attirante.¹⁰⁴

Ingeborg Bachmann selbst sagt dazu in ihrer Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden: „Nun steckt aber in jedem Fall, auch im alltäglichsten von Liebe, der Grenzfall, den wir, bei näherem Zusehen, erblicken können und vielleicht uns bemühen sollten, zu erblicken.“¹⁰⁵ Das Hörspiel lenkt die Aufmerksamkeit vehement auf

103 Bergsten, S 281.

104 De Rougemont, S 276f.

105 Bachmann, Ingeborg: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. In: Bachmann, Ingeborg: Die

ebendiesen Grenzfall von Liebe, auf die absolute Liebe. Dass diese innerhalb der Gesellschaft nicht bestehen kann, scheint von Anfang an klar, die Verweise auf unglückliche Liebesenden von Orpheus und Eurydike bis Romeo und Julia machen das deutlich. Besonders der Vergleich mit Tristan und Isolde ist hier hervorzuheben, wird dieser Mythos doch auch von de Rougemont herangezogen, um das gesellschaftliche und literarische Liebeskonzept vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert nachzuzeichnen. Auch Tristan und Isolde können ihre Liebe nicht innerhalb der gesellschaftlichen Strukturen leben. Das Liebespaar muss sterben, weil seine Liebe außerhalb von Ehe und Gesellschaft existiert, die Liebenden so aber nicht existieren können.¹⁰⁶

Bei der Liebe in Bachmanns Text handelt es sich nicht um „ein Heilmittelunternehmen gegen die Einsamkeit [...], eine Kameradschaft und wirtschaftliche Interessengemeinschaft“¹⁰⁷ – diese Art der Liebesbeziehung wird auch vom guten Gott akzeptiert, fügt sie sich doch in die gesellschaftliche Ordnung ein: „Ein annehmbarer Status innerhalb der Gesellschaft ist geschaffen. Alles im Gleichgewicht und in der Ordnung.“¹⁰⁸ Vielmehr ist das absolute Gefühl, das Jan und Jennifer erleben, eines, das außerhalb jeglicher gesellschaftlicher Vorgaben stattfindet, das nichts neben sich duldet und nicht anders als in der Katastrophe enden kann. Der gute Gott verurteilt in seinem „Glaubensbekenntnis“ diese extreme Ausprägung der Liebe:

Ich glaube an eine Ordnung für alle und für alle Tage, in der gelebt wird jeden Tag.

Ich glaube an eine große Konvention und an ihre große Macht, in der alle Gefühle und Gedanken Platz haben, und ich glaube an den Tod ihrer Widersacher. Ich glaube, daß die Liebe auf der Nachtseite der Welt ist, verderblicher als jedes Verbrechen, als alle Ketzereien. Ich glaube, daß, wo sie aufkommt, ein Wirbel entsteht wie vor dem ersten Schöpfungstag. Ich glaube, daß die Liebe unschuldig ist und zum Untergang führt; daß es nur weitergeht mit Schuld und mit dem Kommen vor alle Instanzen.

Ich glaube, daß die Liebenden gerechterweise in die Luft fliegen und immer geflogen sind. Da mögen sie vielleicht unter die Sternbilder versetzt worden

Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Essays, Reden, Kleinere Schriften. München: Piper 2003, S 75 - 77, S 76.

106 Zur Liebe in Gottfrieds von Straßburg Tristan vgl. von Ertzdorff, Xenja: Liebe, Ehe, Ehebruch und Tod in Gottfrieds 'Tristan'. In: von Ertzdorff, Xenja, Wynn, Marianne (Hg.): Liebe – Ehe – Ehebruch in der Literatur des Mittelalters. Giessen: Schmitz 1984. (Beiträge zur deutschen Philologie 58), S. 88 – 98.

107 Der gute Gott von Manhattan, S 75.

108 Der gute Gott von Manhattan, S 75.

sein.¹⁰⁹

Die Liebe trägt also selbst nach Ansicht des guten Gotts keinerlei Schuld in sich, und dennoch ist sie der Feind der gesellschaftlichen Ordnung und führt ins Chaos. Dementsprechend ist es seiner Meinung nach „gerecht“, dass die – doch unschuldigen – Liebenden „in die Luft fliegen“. Die absolute Liebe wird gleichzeitig als unschuldig und gefährlich dargestellt, die einzige Möglichkeit, die Ordnung beizubehalten, ist, die Liebe und mit ihr die Liebenden zu eliminieren.

Jan und Jennifer lieben also 'gegen' die Gesellschaft. Dass der gute Gott die gesellschaftliche Ordnung und nicht etwa seine eigene Vorstellung einer Ordnung vertritt, wird klar, als der Richter feststellt: „Es gibt nicht zwei Richter – wie es nicht zwei Ordnungen gibt.“¹¹⁰. Der gute Gott antwortet: „Dann müßten Sie mit mir im Bund sein, und ich weiß es nur noch nicht.“¹¹¹, der Richter verstummt, und die monotonen und geschlechtslosen Stimmen setzen wieder ein. Letzten Endes fällt der Richter kein Urteil über den guten Gott – stattdessen weist er ihm den Weg aus dem Gerichtsgebäude und bleibt alleine zurück – schweigend. Dies kann durchaus als stillschweigende Akzeptanz des Verhaltens des guten Gotts durch die Gesellschaft interpretiert werden. Das Mittel, das der gute Gott anwendet – Mord – mag gesellschaftlich geächtet sein, doch in diesem Fall scheint es vom Zweck geheiligt zu werden. Die Gesellschaft akzeptiert die Übertretung einer moralischen Norm zum Erhalt der gesamten Ordnung.

Bachmanns Liebeskonzept weist damit Parallelen zu dem Robert Musils auf, wie es in *Der Mann ohne Eigenschaften* ausgeführt wird. In ihrer Musil-Rezeption legt Bachmann einen Schwerpunkt auf die „tiefe Beziehung zwischen Liebesgeschichte und Krieg“¹¹². Barbara Agnese fasst zusammen: „Der Ausgang der Utopie des anderen Zustands ist tragisch, weil die ganze Fülle des ekstatischen Zustands der Liebe zum Scheitern verurteilt ist.“¹¹³ Musil und Bachmann finden unterschiedliche Antworten auf die Frage nach der Lösung für das Scheitern der Liebe. Während Ersterer einerseits eine

109 Der gute Gott von Manhattan, S 74.

110 Der gute Gott von Manhattan, S 75.

111 Der gute Gott von Manhattan, S 76.

112 Agnese, Barbara: Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns. Wien: Passagen Verlag 1996, S 108.

113 Agnese, S 108.

ins Mystische tendierende Antwort und andererseits die 'Utopie der induktiven Gesinnung' anbietet, sind diese beiden Möglichkeiten für Bachmann nicht ausreichend.¹¹⁴ Josef Strutz hebt den Zusammenhang zwischen Bachmanns Hörspiel und Musils Nachlasskapitel *Die Reise ins Paradies* hervor. Er weist darauf hin, dass es in beiden Texten um „letzte Liebesgeschichten“ und den „anderen Zustand“ geht¹¹⁵ und sieht den Unterschied zwischen den beiden Texten vor allem darin, dass *Der gute Gott von Manhattan* vorrangig um „das Verhältnis Individuum – Kollektiv, um den Freiraum und die Entwicklungsfreiheit des Individuums innerhalb der Gesellschaft“¹¹⁶ kreise, während in *Die Reise ins Paradies* die „Dimension des Bruchs im Individuum selbst, [der] Widerspruch des Einzelnen in sich selbst, [...] das Gesetz, daß sich der Mensch nur im Kollektiven konkretisiert“¹¹⁷ im Mittelpunkt stünden. Agnese betont:

Der für Bachmann einflußreichste Musil bleibt immer der mutig denkende und offen sprechende, der Autor jener Texte, in denen die Ausdrucksweise niemals nebensächlich gegenüber der Gedankenwelt wird, in denen die Überzeugung ausgedrückt wird, daß die Gedanken 'Teile einer Gestalt' sein müssen.¹¹⁸

Schon zu Beginn von Jans und Jennifers Beziehung ist Jennifer die treibende Kraft der Liebe, und schließlich stirbt auch sie allein als Märtyrerin der Liebe. Jan hingegen gliedert sich am Ende des Hörspiels wieder in die Ordnung des guten Gottes ein, kehrt zurück in die Normalität und Durchschnittlichkeit der Gesellschaft. Françoise Rétif weist in diesem Zusammenhang auf einen grundlegenden Unterschied zwischen dem Liebespaar Jan und Jennifer und den Liebespaaren, an deren Schicksal das Hörspiel anschließt – Tristan und Isolde, Romeo und Julia etc. –, hin: Während bei jenen eine Grenze zwischen der Gesellschaft und dem Liebespaar verläuft, verläuft ebendiese Grenze bei Jan und Jennifer mitten durch das Liebespaar – die beiden Liebenden haben kein gemeinsames Schicksal, stattdessen steht die Frau symbolisch für die Liebe,

114 Vgl. Agnese, S 108.

115 Vgl. Strutz, Josef: Ein Platz, würdig des Lebens und Sterbens. Ingeborg Bachmanns „Guter Gott von Manhattan“ und Robert Musils „Reise ins Paradies“. In: Österreich in Geschichte und Literatur 29/6, 1985, S 376 – 388, S 378f.

116 Strutz, S 382.

117 Strutz, S 382.

118 Agnese, S 11.

während dem Mann die Macht zukommt.¹¹⁹

Die absolute Liebe verlangt in *Der gute Gott von Manhattan* stets ein Aufgeben der eigenen Identität, die sich im Gefühl aufzulösen habe. Bergsten erklärt, dass Jennifers Tod unvermeidlich ist: „Dieses Ineinanderverschmelzen bringt Vernichtung der Identität mit sich, das heißt, einen neuen Zustand, der nur im Tode Wirklichkeit werden kann.“¹²⁰ Barrière thematisiert das Annihilieren des gesamten Körpers der geliebten Person, welches auf die Absolutheit des Liebeserlebnisses verweise.¹²¹ So möchte Jan am Körper seiner Geliebten „[a]lles sehen, alles schauen“¹²²:

Alle Schichten bloßgelegt. Die Decken feinen Fleisches, weiße seidige Häute, die deine Gelenke umhüllen, die entspannten Muskeln, schön polierte Knochen und den Lack auf den bloßen Hüftkugeln. Das rauchige Licht in deiner Brust und den kühnen Schwung dieser Rippen.¹²³

Und ebenso wünscht sich Jennifer, ihren Körper vollständig dem Geliebten zu überlassen: „Könnt ich mehr tun, mich aufreißen für dich und in deinen Besitz übergehen, mit jeder Faser und wie es sein soll: mit Haut und mit Haar.“¹²⁴

Sara Lennox sieht Jennifer als „embodiment of a subversive sexuality antithetical to civilization“¹²⁵ Laut Lennox ist Bachmanns Hörspiel ein Produkt seiner stark misogyn geprägten Zeit, sodass die Frau als das subversive Geschlecht dargestellt wird.¹²⁶ Sie verweist auch auf die Identifikation von Jennifer mit der 'Neuen Welt' und Jans mit der 'Alten Welt' der Kolonisatoren¹²⁷ und stellt fest: „Jennifer becomes merely another exotic woman of the New World seduced and abandoned by the European conqueror.“¹²⁸

Allerdings ist das eine recht eindimensionale Interpretation, da ja Jennifer vor allem zu Beginn die aktive Rolle in der Liebesbeziehung übernimmt und eher sie Jan verführt als

119 Rétif, Françoise: Konstruktion und Dekonstruktion der Geschlechterdifferenzen als Kulturkonflikte bei Ingeborg Bachmann. In: Valentin, Jean-Marie (Hg.): Jahrbuch für Internationale Germanistik. Band 86. Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005 „Germanistik im Konflikt der Kulturen“. Band 10. Bern: Peter Lang 2007, S 65 – 70, S 66f.

120 Bergsten, S 283.

121 Vgl. Barrière, S 94.

122 *Der gute Gott von Manhattan*, S 70.

123 *Der gute Gott von Manhattan*, S 70.

124 *Der gute Gott von Manhattan*, S 70.

125 Lennox, S 192.

126 Lennox, S 205.

127 Lennox, S 209f.

128 Lennox, S 205.

er sie. Außerdem ist es problematisch, die Figur Jans völlig von der Liebessymbolik abzukoppeln. Anfangs ist es Jennifer, die die Initiative ergreift. Doch später ist Jan derjenige, der die radikaleren Ansichten zur Liebe äußert und intensiver als seine Geliebte eine Sprachkrise durchlebt. Auch ist er es, der Jennifer zurückholt, als das Paar versucht, sich zu trennen, und zu ihr sagt: „Wie hast du nur gehen können. Ich werde es dir nie verzeihen.“¹²⁹ Dennoch ist es auffällig, dass Jennifer die einzige Märtyrerin der Liebe im Hörspiel ist, und dass Jan am Ende auf der Seite des Lebens und seine Geliebte auf der des Todes steht.

Der Bachmann'sche Text baut durchaus eine Dichotomie zwischen Weiblichem und Männlichem auf, doch beiden kommen ambivalente Rollen zu – Jennifer steht einerseits für eine aktive, subversive Sexualität, ist jedoch andererseits ein Opfer der Liebe; Jan hingegen übernimmt in der Liebesbeziehung eine dominante Rolle und wird sozusagen zum Sprachrohr der absoluten Liebe, ist jedoch ganz im Gegensatz dazu auch derjenige, der den Anschlag des guten Gotts überlebt und bald zur Tagesordnung übergeht. Der gute Gott fasst nicht ohne Hohn zusammen:

Sehen Sie: und dieser Mensch hatte geschworen, er werde das Schiff nicht nehmen, sondern leben und sterben mit ihr, sich Ungewißheit und Not überantworten, seine Herkunft und seine Sprache vergessen und mit ihr reden in einer neuen bis ans Ende seiner Tage. Und er nahm das Schiff und er hat sich nicht einmal die Zeit genommen, sie zu begraben, und geht dort an Land und vergißt, daß er beim Anblick ihres zerrissenen Körpers weniger Boden unter sich fühlte als beim Anblick des Atlantik.¹³⁰

Letzten Endes ist es also der Mann, der auf der Seite der Macht steht und im Endeffekt nahezu unbeschadet aus der Liebesgeschichte und der Identitätskrise hervorgeht, während für die Frau die absolute Liebe auch die absolute Identitätsauslöschung, den Tod, bedeutet. Das Scheitern der absoluten Liebe in *Der gute Gott von Manhattan* ist ein fundamentaleres als etwa bei Tristan und Isolde. Denn während all die unglücklichen Liebespaare, auf die im Theater der Eichhörnchen angespielt wird – Orpheus und Eurydike, Romeo und Julia usw. – wenigstens im Tod ein gemeinsames Ende finden und ihre Liebe damit sozusagen im Absoluten besiegeln, sind Jan und Jennifer nicht einmal hier vereint, ihrem Ende kommt ein geradezu banaler und profaner

129 Der gute Gott von Manhattan, S 50.

130 Der gute Gott von Manhattan, S 12f.

Aspekt zu, indem Jan schlicht zur Tagesordnung übergeht. Nichts desto trotz wird eine stark postkolonialisatorisch motivierte Deutung wie die von Lennox Bachmanns vielschichtigem Text, wie gezeigt wurde, nicht gerecht.

2.5. Heterotopien zwischen Liebesort und Verrat

In *Des espaces autres* entwickelt Michel Foucault das Konzept von Gegen-Orten, die zwar zum realen Raum gehören, also gerade keine Utopien, verstanden als Nicht-Orte, sind, sich dennoch vom übrigen Raum radikal unterscheiden und darin ein subversives Potential bieten. Gerade für einige Räume in *Der gute Gott von Manhattan* erweist sich das Konzept der Heterotopien als besonders fruchtbar. Foucault beschreibt Heterotopien als

des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.¹³¹

Heterotopien im Sinne Foucaults weisen sechs Hauptmerkmale auf.

Zunächst treten sie in jeder menschlichen Gesellschaft auf, können dabei aber die unterschiedlichsten Formen und Ausprägungen annehmen. Foucault konstatiert zwei Haupttypen von Heterotopien: *hétérotopies de crise*, Krisenheterotopien, und *hétérotopies de déviation*, Abweichungsheterotopien. Diese können sich durchaus überschneiden, etwa im Falle des Altenheims, wie Foucault erläutert: „après tout, la vieillesse, c'est une crise, mais également une déviation, puisque, dans notre société où le loisir est la règle, l'oisiveté forme une sorte de déviation.“¹³²

Das zweite Prinzip der Heterotopien besagt, dass jede Heterotopie in einer anderen Gesellschaft unterschiedlich funktionieren kann.

131 Foucault, Michel: *Des espaces autres*. In: Foucault, Michel: *Dits et écrits 1954 – 1988*. Paris: Gallimard 1994, S 752 – 762, S 755.

132 Foucault, S 757.

Weiters betont Foucault, dass Heterotopien in der Lage sind, mehrere Orte miteinander zu verbinden:

C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres; c'est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions [...].¹³³

Das vierte Prinzip der Heterotopien streicht ihren häufigen Bezug zu Heterochronien heraus: „l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel“¹³⁴. Foucault erkennt hier zwei Arten von Heterotopien, die in Verbindung mit Heterochronien stehen: Einerseits solche der Akkumulation, in denen „tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts“¹³⁵ an einem Ort gesammelt werden – etwa Museen und Bibliotheken. Andererseits gibt es höchst ephemere Heterotopien des Festes – Foucault nennt als Beispiel etwa Jahrmärkte.

Laut dem fünften Grundsatz der Heterotopien setzen diese „un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables“¹³⁶ voraus. Um einen heterotopen Ort zu betreten, ist es notwendig, sich an gewisse Regeln zu halten, die den Zugang dazu regulieren: „Ou bien on y est contraint, c'est le cas de la caserne, le cas de la prison, ou bien il faut se soumettre à des rites et à des purifications.“¹³⁷

Zuletzt betont Foucault, dass die Funktion von Heterotopien sich zwischen zwei extremen Polen bewegt: Eine *hétérotopie d'illusion*, eine illusorische Heterotopie, schafft „un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée“¹³⁸. Ganz im Gegensatz dazu kreieren *hétérotopies de compensation*, kompensatorische Heterotopien, einen realen Raum der vollkommenen Ordnung: „un espace [...] aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon“¹³⁹

133 Foucault, S 758.

134 Foucault, S 759.

135 Foucault, S 759.

136 Foucault, S 760.

137 Foucault, S 760.

138 Foucault, S 761.

139 Foucault, S 761.

In *Der gute Gott von Manhattan* sind verschiedene heterotope Orte erkennbar. Im Rahmen des Textes kommt diesen Heterotopien eine zentrale Funktion zu, die jedoch nicht immer gleich gewichtet ist.

Ganz Manhattan scheint in Bachmanns Hörspiel eine Heterotopie zu sein. Über den Grand Central Bahnhof betreten die beiden Fremden Jan und Jennifer die Großstadt, und dort erwartet sie einerseits eine verstärkte, vervielfachte Version der chaotischen menschlichen Gesellschaft, andererseits die radikale und brutale Ordnung des guten Gotts, die sich letztendlich mit der der Menschen deckt.

Der Zugang zu Manhattan ist dabei jedoch – auf den ersten Blick – ein sehr offener, also anders als Foucault es für die Heterotopie beschreibt. Schließlich nimmt New York doch als „Stadt der Städte [...] in ihrer Rastlosigkeit und Agonie jeden“¹⁴⁰ auf, wie es der gute Gott formuliert. Auch Jan und Jennifer kommen ohne Schwierigkeiten in der Metropole an. Dennoch kann die Stadt als Heterotopie bezeichnet werden, wird doch gerade die Frage nach Ankunft und Abfahrt verhandelt – sowohl der Bahnhof als auch der Hafen werden thematisiert und werfen dadurch ein zumindest ambivalentes Licht auf die vermeintliche Einfachheit des Betretens dieser Heterotopie:¹⁴¹ Bahn- und Schifffahrt sind geregelte Systeme – und wenn mit Foucault gilt, dass Kolonien und Schiffe Heterotopien *par excellence* sind, so muss dies auch für schlechthin *die* Immigrantenstadt der 'Neuen Welt' gelten. Zudem erweist sich die zunächst postulierte Offenheit der Großstadt immer mehr als scheinbare – Jan und Jennifer integrieren sich nicht in die New Yorker Gesellschaft, sie bleiben außen vor und halten sich vor allem im öffentlichen Raum bzw. in Hotelzimmern – privatem Raum auf Zeit, dem die Abreise bereits inhärent ist – auf. Foucault beschreibt Heterotopien, die nur scheinbar für jeden und jede offen sind, folgendermaßen: Sie hätten

l'air de pures et simples ouvertures, mais [...], en général, [ils] cachent des curieuses exclusions; tout le monde peut entrer dans ces emplacements

140 *Der gute Gott von Manhattan*, S 32.

141 Im Übrigen geht auch das Verlassen New Yorks nicht völlig selbstverständlich vonstatten. Nach seiner ersten Nacht mit Jennifer ruft Jan bei der Schifffahrtsgesellschaft an, „die ihm mitteilt[...], daß er am nächsten oder übernächsten Tag nochmals anfragen sollte, da man ihm noch keinen Platz auf der Ile de France garantieren könnte“ *Der gute Gott von Manhattan*, S 31.

hétérotiques, mais, à vrai dire, ce n'est qu'une illusion: on croit pénétrer et on est, par le fait même qu'on entre, exclu.¹⁴²

Und so kommt es, dass Jan und Jennifer ein ganz eigenes Manhattan erleben, alles in der Stadt New York auf ihre Liebe und sich selbst beziehen und, wie bereits erwähnt, einen starken Bezug zum vorzivilisatorischen, 'wildem' Manhattan, das der modernen materialistischen, entpersonalisierten Großstadt diametral entgegensteht, herstellen.

Jan und Jennifer erleben New York durch Hotelzimmer, die ebenfalls heterotop aufgeladen sind. Wie Tristan und Isolde die Minnegrotte, so haben auch Bachmanns Protagonisten einen Ort, an dem sie ihre Liebe – auf Zeit – leben. Und mit der Intensität des Gefühls wächst auch die Anzahl der Stockwerke, die sie vom alltäglichen Treiben New Yorks entfernt. Die Hotelzimmer, in denen sie sich aufhalten, spiegeln, das wurde bereits gesagt, sowohl das Wachsen ihrer Liebe als auch ihr Zusteuern auf ein katastrophales Ende wider. Sie isolieren die beiden von den Menschen New Yorks. Zugleich sind die Hotelzimmer doch den Gesetzen des guten Gotts unterworfen, der letztlich alle Fäden in der Hand hält und die treibende Kraft hinter Jans und Jennifers räumlichem 'Aufstieg' ist. Damit sind die Hotelzimmer in gewisser Weise 'Schein-Heterotopien', so wie die Eichhörnchen Doppelagenten sind. Nur scheinbar stehen sie im Dienst der Liebenden, auch der gute Gott spricht von „Horste[n]“¹⁴³ und sagt: „Es gibt nämlich einiges in den Höhen, wo die Adler nicht wohnen. Freiheit. Ein Unwesen, das die Phalanx der Liebenden in Besitz nimmt und verteidigt voller Verblendung.“¹⁴⁴ Das Liebespaar wähnt sich in Sicherheit im Raum ihrer Liebe, und doch schützt der scheinbar private Raum nicht vor dem Attentat des guten Gotts.

Dabei erfüllt das Hotelzimmer zahlreiche Kriterien einer Heterotopie: Durch Zahlung eines bestimmten Betrags erhält man einen abgeschlossenen privaten Raum auf Zeit. Welchem Zweck das Zimmer für die Zeit, die man es bewohnt, dient, entscheidet allein man selbst – für das Liebespaar Jan und Jennifer dient es als Ort ihrer wachsenden Liebe. Für die beiden sind die Hotelzimmer, die sie eins nach dem anderen bewohnen, kompensatorische Heterotopien, in denen Platz ist für das absolute Liebesgefühl, das es

142 Foucault, S 760.

143 Der gute Gott von Manhattan, S 53.

144 Der gute Gott von Manhattan, S 53.

ihnen völlig unmöglich macht, in der 'Außenwelt' ein 'normales' Leben zu führen; Jan sagt zu Jennifer: „Ich weiß nichts weiter, nur daß ich [...] keinen Beruf mehr haben und keinem Geschäft nachgehen kann, nie mehr nützlich sein und brechen werde mit allem, und daß ich geschieden sein will von allen andern.“¹⁴⁵ Die Hotelzimmer stehen außerdem in engem Bezug zur Heterochronie von Jans und Jennifers Liebe. Die beiden stehen außerhalb der menschlichen Zeit, so wie sie außerhalb des eigentlichen Mannhattans stehen. Sie negieren den Schlaf ebenso wie die menschliche Gemeinschaft, und „[d]ie Gegenzeit beginnt“¹⁴⁶. Selbst den Tod soll ihre Liebe laut Jan überwinden:

Und darum will ich dein Skelett noch als Skelett umarmen und diese Kette um dein Gebein klirren hören am Nimmermehrtag. Und dein verwesenes Herz und die Handvoll Staub, die du später sein wirst, in meinen zerfallenen Mund nehmen und ersticken daran. Und das Nichts, das du sein wirst, durchwalten mit meiner Nichtigkeit.¹⁴⁷

Diese absolute Ablehnung von Vergänglichkeit und Sterblichkeit ist ein wesentliches Element ihrer Liebe bzw. deren katastrophalen Auswirkungen. Jan und Jennifer negieren die Realität, doch in dem Moment, in dem Jan eine Bar betritt, sich nach der Zeit erkundigt und eine Zeitung zur Hand nimmt, um zu erfahren dass „[b]ei uns, ich meine, dort drüben [...] die Regierung gewechselt [hat]. Ich hatte keine Ahnung“¹⁴⁸, ist er 'gerettet'. Jennifer wird alleine zur Märtyrerin der Liebe – bevor sie beim Attentat des guten Gottes ums Leben kommt, erklärt sie diesem:

Ich liebe. Und ich bin außer mir. Ich brenne bis in meine Eingeweide vor Liebe und verbrenne die Zeit zu Liebe, in der er hier sein wird und noch nicht hier ist. Ich bin gesammelt über den Augenblick hinaus bis in meinen letzten und liebe ihn.¹⁴⁹

Jan hingegen reist sofort nach Jennifers Tod ab nach Cherbourg, und der gute Gott zeigt sich dem Richter gegenüber zufrieden: „Er war gerettet. Die Erde hatte ihn wieder. Jetzt wird er längst zurück sein und bei schlechter Laune und mit mäßigen Ansichten lange leben.“¹⁵⁰

Die Heterotopie der Hotelzimmer verrät die Liebenden ebenso wie die vermeintlichen

145 Der gute Gott von Manhattan, S 78.

146 Der gute Gott von Manhattan, S 72.

147 Der gute Gott von Manhattan, S 71.

148 Der gute Gott von Manhattan, S 84.

149 Der gute Gott von Manhattan, S 81.

150 Der gute Gott von Manhattan, S 86.

Liebesbotschafter, die Eichhörnchen.

Neben diesen beiden 'großen' Heterotopien des Hörspiels kommen in *Der gute Gott von Manhattan* auch 'kleinere' Heterotopien, die manchmal nur eine Szene lang eine Rolle spielen, vor. Häufig handelt es sich hierbei um Heterotopien, die bereits von Foucault innerhalb der Gesellschaft als solche beschrieben werden. Dazu gehören etwa der Central Park – im weiteren Sinne ein Garten – und das Schiff, das Jan schließlich nach Cherbourg bringt. Genau wie nach Foucault jede Heterotopie in einer anderen Gesellschaft eine andere Funktion ausüben kann, so haben auch in Bachmanns Hörspiel die Heterotopien neben einer allgemeineren Bedeutung auch eine ganz textspezifische Funktion. Das Theater etwa ist eine klassische Heterotopie. In Bachmanns Text erhält sie wie viele andere Aspekte auch – die Wahrsagerin, die die Liebe symbolisiert, das Attentat, das von Eichhörnchen vorbereitet wird – einen absurden, geradezu grotesken Beigeschmack, indem es sich um ein Eichhörnchen-Theater handelt, das der gute Gott folgendermaßen beschreibt:

Die Sprecher, die die Puppen an den Drähten zogen, waren Billy und Frankie, die beiden Eichhörnchen. Denn meine heiseren, blutrünstigen Hauptleute liebten in ihrer freien Zeit nichts so sehr, wie den Leuten grausige Spektakel in den schönen Worten, die unsere Dichter dafür gefunden haben, vorzuführen.

Wenn ein Dutzend Zuschauer sich gefunden hatte, schloß man hinter ihnen den Vorhang. Zwei andere Eichhörnchen hängten ihre Krallen in den Stoff und griffen ins Holz. Lebendige Haken. Drinnen war es dunkel, nur der Boden der kleinen Bühne glänzte, von Phosphor bestrichen, für Leichen gerichtet, und das Programm mit Hinweisen wurde verkündet von den beiden Akteuren, deren Stimmen aus dem Hinterhalt kamen.¹⁵¹

Dieses Theater ist geradezu ein Integrationspunkt des gesamten Texts, werden dort doch von Billy und Frankie ausschließlich Liebesgeschichten mit traurigem Ende aufgeführt.¹⁵² Hier sind Eros und Thanatos eng miteinander verschlungen, Billy kündigt den Zuschauern an: „Fürchten Sie sich nicht. Sie werden viel Blut sehen, riechen und schmecken. Schreie, Schwüre – [...] Und Sie werden geradewegs in die Hölle blicken. Das ist unser bescheidenes Programm für heute.“¹⁵³ Innerhalb der Handlung des

151 *Der gute Gott von Manhattan*, S 39f.

152 Und wieder handelt es sich hier um eine Anspielung auf die Geschichte von Tristan und Isolde: Diese beiden erzählen einander in der Minnegrotte ebenfalls Liebesgeschichten mit ausschließlich traurigem Ende.

153 *Der gute Gott von Manhattan*, S 42.

Hörspiels ist das Theater der Eichhörnchen also eine illusorische Heterotopie – parallele Geschichten zu der, die gerade zwischen Jan und Jennifer im Gange ist, werden erzählt, und ihre tragischen Enden antizipieren bereits das des Hörspiels. Der Tod spielt in zweierlei Hinsicht eine Rolle – einerseits ist er das Ende aller aufgeführten Schauspiele, andererseits erinnert das Theater selbst an ein Grab, wie Barrière mit Verweis auf die absolute Verslossenheit des Theaters der Eichhörnchen betont.¹⁵⁴

Welche Funktion aber hat Manhattan, die Haupt-Heterotopie des Texts, inne?

Manhattans Bedeutung zwischen Hyperzivilisation und Antizivilisiertheit wurde bereits erläutert. Zwei völlig verschiedene Zeiten treffen hier an einem Ort aufeinander, Jan und Jennifer leben in einer „Gegenzeit“ zwischen vorzivilisatorischer, entfernter Vergangenheit und einer Art Hyper-Gegenwart, in der alles Gegenwärtige sowie der ephemere Charakter der Moderne gesteigert zu sein scheinen. Manhattan ist bei Bachmann ein 'über-realer' Ort, es deckt sich zwar mit dem realen Manhattan, doch seine Bedeutung für den Text geht weit darüber hinaus. So wie Jans und Jennifers absolute Liebe in der Realität keinen Platz haben kann, wird Manhattan dargestellt als ein Ort außerhalb geographischer, geschichtlicher und menschlicher Realität. Es steht – für Jan und Jennifer – außerhalb der Zeit, außerhalb der ihnen bekannten Räume. Dies entspricht exakt Foucaults Konzept der Heterotopie, gehört doch zu dessen wichtigsten Kriterien, dass Heterotopien zwar reale Orte sind, sich aber völlig von den anderen realen Orten abheben und in ihnen „tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés“¹⁵⁵, sowie dass Heterochronien häufig mit Heterotopien einhergehen – Orte, die außerhalb der allgemeinen Orte stehen, stehen häufig auch außerhalb der allgemeinen Zeit.

New York ist für die beiden Liebenden nur eine scheinbare Heterotopie der Liebe, sie lesen die Stadt als Liebesgeständnis, wenn etwa Jan und Jennifer auf den Straßen Mannhattans, wie es der gute Gott ausdrückt, Liebe „spielen“. Der gute Gott beschreibt dies folgendermaßen:

Jetzt waren sie beim Spielen. Spielten: Liebe. Sie spielten es überall, in den dunklen Straßenecken und den dämmrigen Bars am Broadway, unter den

154 Vgl. Barrière, S 98.

155 Foucault, S 755.

zuckenden Lichtkreislern der 42. Straße vor den Kinopalästen, im Strahlenregen künstlicher Sonnen und Kometen. Aber es erging ihnen beim Spiel wie beim Lachen. Sie verstießen gegen jeden vernünftigen Brauch, den man davon machen kann.¹⁵⁶

Die ganze Stadt wird zur Kulisse von Jans und Jennifers Liebe. Doch der eigentliche Herr über die Ordnung der Heterotopie Manhattan ist der gute Gott von Manhattan. Er ist es, der alle Fäden in der Hand hält, Eichhörnchen als Agenten beschäftigt und gegen die Liebe ankämpft, auch und vor allem mit Gewalt. Auch er beschreibt die Großstadt als chaotisch und unkontrolliert, und doch steht hinter allem „eine Ordnung für alle und für alle Tage, in der gelebt wird jeden Tag“¹⁵⁷ und „eine große Konvention“¹⁵⁸ mit „große[r] Macht, in der alle Gefühle und Gedanken Platz haben“¹⁵⁹. Manhattan ist gar kein Ort, der der absoluten Liebe Raum bieten würde, sondern vielmehr ein extremes Abbild der ganzen westlichen Welt, und der gute Gott wacht darüber, dass keine allzu großen Abweichungen von der Norm – wie es absolute Gefühle wie die Liebe zwischen Jan und Jennifer sind – aufkommen bzw. ausgelebt werden. Nur scheinbar ist Manhattan also eine Heterotopie für die Liebe, dahinter steht der gute Gott von Manhattan, der aus der Stadt eine illusorische Heterotopie macht, die als Metapher für die ganze westliche menschliche Gesellschaft gesehen werden kann.

156 Der gute Gott von Manhattan, S 38.

157 Der gute Gott von Manhattan, S 74.

158 Der gute Gott von Manhattan, S 74.

159 Der gute Gott von Manhattan, S 74.

3. Saul Bellows *Seize the Day* und Georges Simenons *Trois chambres à Manhattan*

Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan* verknüpft auf überaus luzide Weise den (Außen-)Raum der Großstadt New York sowie den (Innen-)Raum der Hotelzimmer mit dem Innenleben und der Entwicklung der Protagonisten, das konnte deutlich gezeigt werden. Wie aber gestaltet sich diese Relation zwischen städtischem Raum und Identität in anderen zeitnahen Texten aus anderen Sprachräumen?

Im folgenden Teil der Arbeit werden also, um eine komparatistische Analyse zu ermöglichen, die mehr sein soll als bloß additiv, die gleichen Analysekriterien, an Hand derer Bachmanns Hörspiel interpretiert wurde, an Saul Bellows Novelle *Seize the Day* und Georges Simenons Roman *Trois chambres à Manhattan* angelegt, also an einen amerikanischen und einen französischsprachigen Text. Dabei soll das Augenmerk auf Gemeinsamkeiten mit und Unterschieden zum Bachmann'schen Text liegen.

3.1. Isolation in der Großstadt: Die Identitätskrise

„It's that I'm not used to New York any more. For a native, that's very peculiar, isn't it? It was never so noisy at night as now, and every little thing is a strain.“¹⁶⁰

Saul Bellows Protagonist Tommy Wilhelm ist ein New Yorker, der sich in New York nicht wohlfühlen kann. Nachdem er außerhalb der Stadt gelebt hat und als Handelsvertreter viel gereist ist, kehrt er nun arbeitslos und von seiner Ehefrau getrennt zurück in seine alte Heimatstadt und zu seinem alten Vater, lebt mit ihm in einem Hotel, in dem außer ihm nahezu ausschließlich alte Menschen wohnen und sehnt sich zurück auf das Land:

But even though I was raised here, Dad, I can't take city life any more, and I miss the country. There's too much push here for me. It works me up too much. I take things too hard.¹⁶¹

160 *Seize the Day*, S 33.

161 *Seize the Day*, S 44.

Es ist ganz offensichtlich, dass Wilhelm der Stadt, in der er sich gerade befindet, eine Mitschuld an der Krisenhaftigkeit seiner Situation gibt, und das obwohl er erst in der Krise nach New York gezogen ist. Statt sich in der Stadt, in der er aufgewachsen ist, wohl und geborgen zu fühlen, verbindet er sie mit Lärm, Oberflächlichkeit, Stress. Er nimmt die Großstadt als einen Ort großer Unsicherheit wahr. Physisch gesehen ist er nicht isoliert, er wohnt mit seinem Vater im gleichen Hotel, hat Bekannte und könnte womöglich sogar zu seiner Familie zurückkehren, die er verlassen hat. Doch Wilhelm fühlt sich fundamental unverstanden von den anderen Menschen:

That sick Mr. Perls at breakfast had said that there was no easy way to tell the sane from the mad, and he was right about that in any big city and especially in New York – the end of the world, with its complexity and machinery, bricks and tubes, wires and stones, holes and heights. And was everybody crazy here? What sort of people did you see? Every other man spoke a language entirely his own, which he had figured out by private thinking; he had his own ideas and peculiar ways. [...] You had to translate and translate, explain and explain, back and forth, and it was the punishment of hell itself not to understand or be understood, not to know the crazy from the sane, the wise from the fools, the young from the old or the sick from the well. The fathers were no fathers and the sons no sons. You had to talk with yourself in the daytime and reason with yourself at night. Who else was there to talk to in a city like New York?¹⁶²

Für Wilhelm verwischen in New York die Grenzen zwischen geistig normal und verrückt, und da er selbst eine Identitätskrise durchlebt und sich etwa in den Augen seines Vaters befremdlich verhält, steht die Frage im Raum, wie es eigentlich um Wilhelms eigene geistige Gesundheit steht. Dr. Tamkin erzählt ihm schließlich, dass er seine eigenen Freunde und Bekannten teilweise ohne ihr Wissen therapiert¹⁶³ und erklärt: „I've been concerned with you, and for some time I've been treating you.“¹⁶⁴ Einerseits ist Wilhelm diese aufgezwungene Psychotherapie lästig, und er ärgert sich darüber, dass Dr. Tamkin kein Recht darauf habe, ihn ungefragt zu therapieren. Andererseits gefällt es ihm, Aufmerksamkeit, Zuwendung und vielleicht auch Mitleid zu

162 Seize the Day, S 83f.

163 „Well, I'm a radical in the profession. I have to do good wherever I can. [...] I am at my most efficient when I don't need the fee. When I only love. Without a financial reward. I remove myself from the social influence. Especially money. The spiritual compensation is what I look for. Bringing people into the here-and-now. The real universe. That's the present moment. The past is no good to us. The future is full of anxiety. Only the present is real – the here-and-now. Seize the Day.“ Seize the Day, S 66.

164 Seize the Day, S 73.

bekommen: „That the doctor cared about him pleased him. This was what he craved, that someone should care about him, wish him well. Kindness, mercy, he wanted.“¹⁶⁵

Wilhelm fühlt sich also seinen Mitmenschen, seiner Heimatstadt und nicht zuletzt sich selbst entfremdet. Als Dr. Tamkin ihm erklärt, der Mensch habe nicht nur eine Seele, sondern „a lot of souls. But there are two main ones, the real soul and a pretender soul“¹⁶⁶, identifiziert Wilhelm sich ganz mit diesem Konzept, da er das Gefühl hat, seine wahrheitsliebende wahre Seele gar nicht zu kennen. Er denkt an seine verschiedenen Namen – Tommy hat er selbst angenommen, Wilky ist der Spitzname, den sein Vater immer noch benutzt, Velvel wurde er von seinem Großvater gerufen – und stellt sich die Frage, wie seine wahre Seele wohl heißt:

In Tommy he saw the pretender. And even Wilky might not be himself. Might the name of his true soul be the one by which his old grandfather had called him – Velvel? The name of a soul, however, must be only that – soul.¹⁶⁷

Wilhelm ist einsam und bemitleidet sich selbst so sehr, dass Dr. Tamkin ihm rät: „I want to tell you, don't marry suffering. Some people do. They get married to it, and sleep and eat together, just as husband and wife. If they go with joy they think it's adultery.“¹⁶⁸ Obwohl Wilhelm sein Leben als eine Reihe falscher Entscheidungen definiert und sich von allen Menschen – vor allem von seinem Vater, aber auch von seiner Frau Margaret und den meisten anderen Menschen, denen er begegnet – unverstanden fühlt, ist er im Kern seinen Mitmenschen verbunden und erlebt im Laufe der Novelle zweimal ein intensives Gefühl der Zugehörigkeit zur gesamten Menschheit: Beim ersten Mal geht er gerade durch eine Unterführung unter dem Times Square, als ihn ein großes Verbundenheitsgefühl mit den ihn umgebenden Fremden erfasst:

And in the dark tunnel, in the haste, heat, and darkness which disfigure and make freaks and fragments of nose and eyes and teeth, all of a sudden, unsought, a general love for all these imperfect and lurid-looking people burst out in Wilhelm's breast. He loved them. One and all, he passionately loved them. They were his brothers and sisters. He was imperfect and disfigured himself, but what difference did that make if he was united with them by this blaze of love? And as he walked he began to say, „Oh my

165 Seize the Day, S 73.

166 Seize the Day, S 70.

167 Seize the Day, S 72.

168 Seize the Day, S 98.

brothers – my brothers and my sisters,“ blessing them all as well as himself.¹⁶⁹

Wilhelms Identitätskrise ist zu einem Teil durchaus dem Selbstmitleid geschuldet, doch trotz dieses egoistischen Zugs ist er noch zu Mitgefühl fähig.

Wilhelms zweiter großer Gefühlsausbruch findet sich am Ende der Novelle, als er inmitten einer Menschenmenge zufällig auf die Beerdigung eines Fremden gerät. Dort lässt er sich von der Trauer der Anwesenden anstecken, um jedoch bald aus eigenen Gefühlen heraus in Tränen auszubrechen:

Standing a little apart, Wilhelm began to cry. He cried at first softly and from sentiment, but soon from deeper feeling. [...] Soon he was past words, past reason, coherence. He could not stop. The source of all tears had suddenly sprung open within him, black, deep, and hot, and they were pouring out and convulsed his body, bending his stubborn head, bowing his shoulders, twisting his face, crippling the very handy with which he held the handkerchief. His efforts to collect himself were useless. The great knot of ill and grief in his throat swelled upward and he gave in utterly and held his face and wept. He cried with all his heart.¹⁷⁰

Wilhelms allgemeinem Gefühl der Isolation stehen also Momente tiefer Verbundenheit mit der Menschheit gegenüber. Auffällig ist, dass er sich im Verlauf der Novelle nie einer einzelnen lebendigen Person so innig verbunden fühlt wie einer Masse anonymen Fremder oder einem unbekanntem Toten. Damit ist die Großstadt New York nicht nur der 'Moloch', der seine Identitätskrise fördert und steigert, sondern auch der Ort, der Momente des Gemeinschaftsgefühls mit vielen verschiedenen anderen Menschen ermöglicht. Wilhelm muss gar nicht unbedingt „get out of here“¹⁷¹, wie er glaubt, er könnte es auch schaffen, innerhalb dieser Stadt, die ihn so quält, wieder zu sich selbst zu finden und glücklich zu werden.

Die Entfremdung und Isolation Wilhelms manifestiert sich auch auf sprachlicher Ebene, bzw. erklärt Wilhelm selbst sein Gefühl des Unverstandenseins über den Vergleich mit der Sprache. Über New York denkt Wilhelm:

Every other man spoke a language entirely his own, which he had figured out by private thinking; he had his own ideas and peculiar ways. If you wanted to talk about a glass of water, you had to start back with God creating

169 Seize the Day, S 85.

170 Seize the Day, S 117f.

171 Seize the Day, S 82.

the heavens and earth; the apple; Abraham; Moses and Jesus; Rome; the Middle Ages; gunpowder; the Revolution; back to Newton; up to Einstein; then war and Lenin and Hitler. After reviewing this and getting it all straight again you could proceed to talk about a glass of water. 'I'm fainting, please get me a little water.' You were lucky even then to make yourself understood. And this happened over and over and over with everyone you met. You had to translate and translate, explain and explain, back and forth, and it was the punishment of hell itself not to understand or be understood [...] You had to talk with yourself in the daytime and reason with yourself at night. Who else was there to talk to in a city like New York?¹⁷²

Die Distanz des Protagonisten zur Gesellschaft wird also durch eine Art Sprachkrise verdeutlicht. Wie auch in Bachmanns Hörspiel manifestiert sich ein Seelenzustand im Sprachlichen.

Tommy Wilhelms Identitätskrise ist also im Gegensatz zu Bachmanns und Simenons Texten nicht verbunden mit einer realen Fremdheit in der Großstadt New York, vielmehr hat sich Bellows Protagonist seiner eigenen Heimatstadt entfremdet und gibt ihr eine Mitschuld an der durchaus realen Krisenhaftigkeit seiner prekären Situation als Arbeitsloser, dessen einziger Wohnsitz ein Hotel ist.

Während Bachmanns Hörspiel die eine Geschichte vom Scheitern des Absoluten erzählt, ist *Trois chambres à Manhattan* eine Geschichte über eine Liebe, dem Roman haftet nichts Symbolisches an. Auch der französische Schauspieler François Combe und Kay, die in Wien geboren ist und unter anderem in Frankreich, der Schweiz, Deutschland und Italien gelebt hat, führen ein isoliertes Leben in der Großstadt New York. Besonders Combe hat ausgesprochen wenige Sozialkontakte und lebt zurückgezogen in einer Einzimmerwohnung in Manhattan; er hat keine Aussicht darauf, seine in Frankreich erlangte Position als bekannter Schauspieler in den USA auch nur annähernd zu erreichen. Sein Kontakt mit den anderen Großstadtbewohnern beschränkt sich auf ein Minimum; stattdessen kennt er den Tagesablauf seines Nachbarn auswendig, weil das Leben in der Großstadt einerseits Anonymität, andererseits räumliche Nähe mit Fremden bedeutet.

Simenons erster Amerika-Roman zeigt sich optimistisch: Durch die Liebe können die

172 Seize the Day, S 83f.

beiden Protagonisten der Isolation und Einsamkeit entfliehen. Doch zunächst muss vor allem François erleben, wie er sozusagen auf sich selbst zurückgeworfen wird – er hat in den USA nur wenige Sozialkontakte, seine Karriere ist auf dem Nullpunkt und das meiste, worüber er sich in Frankreich definiert hat, ist in New York nicht vorhanden oder spielt hier keine Rolle. Er lebt in einem „maison qu'il ne parvenait pas, après deux mois, à considérer comme une vraie maison“¹⁷³ und ist ein *homme nu*¹⁷⁴, ist einer der typischen Simenonschen Charaktere, die

pass – or fail to – from one state of consciousness into another, when they cross a psychological line separating the familiar from the unknown, the barely perceived from the lucid, the conventional from the extraordinary¹⁷⁵.

Er befindet sich in einem Extremzustand, der ihn *jusqu'au bout*¹⁷⁶ seiner selbst führt, erlebt eine Identitätskrise, aus der ihn erst seine Liebe zu und Beziehung mit Kay erretten kann. Dabei wird entsprechend des Simenon'schen Stils kaum direkt von François' Seelenleben und explizit von seiner Identitätskrise erzählt – vielmehr können die Rezipierenden aus scheinbar objektiven Beschreibungen Rückschlüsse darauf ziehen, wie sich der Protagonist fühlen muss. Es sind scheinbar beiläufige Bemerkungen wie „cette maison qu'il ne parvenait pas, après deux mois, à considérer comme une vraie maison“¹⁷⁷, die seine Isolation aufzeigen. Im Gegensatz zu Jan, der Jennifer sofort bei seiner Ankunft in New York kennenlernt, führt Combe schon seit längerer Zeit – seit zwei Monaten, erfährt man – ein eigenes einsames Leben, als er Kay begegnet. Diese ist zwar ebenfalls einsam, aber nicht auf eine derart fundamentale Art und Weise wie François, der lediglich einige berufliche Bekanntschaften eher über sich ergehen lässt als dass er sie pflegt und nachts alleine durch die Straßen Manhattans streift. Kay hingegen hat viele Bekanntschaften, doch da diese recht oberflächlich sind, steht auch Kay allein, wenn sie wirklich jemanden bräuchte. So hat sie niemanden, bei dem sie wohnen könnte, als sie gezwungen ist, ihr eigenes Zimmer zu verlassen: „Depuis ce matin, dit-elle alors en le regardant bien en face, les traits durcis, je n'habite

173 *Trois chambres à Manhattan*, S 11.

174 Vgl. Keller, Jane Eblen: *Crossing the Line: The American Novels of Georges Simenon*. In: Kaplan, Steven, Wright, Will (Hg.): *The Image of the Frontier in Literature, the Media, and Society*. Kein Ort: Society for the Interdisciplinary Study of Social Imagery 1997, S 162 - 169, S 164.

175 Keller, S 163.

176 Vgl. Keller, S 163.

177 *Trois chambres à Manhattan*, S 11.

nulle part.“¹⁷⁸

Indem die beiden zu einem Liebespaar werden, sind sie nicht mehr isoliert, sondern haben die Einsamkeit New Yorks überwunden und sich in der kleinstmöglichen sozialen Einheit 'verbündet' gegen die Welt. In diesem Sinne ist *Trois Chambres à Manhattan* wohl das optimistischste der drei in dieser Arbeit behandelten Bücher: Am Ende ist es die Liebe, die François und Kay einen Ausweg aus der Einsamkeit und der Identitätskrise bietet, man kann den Schluss des Romans getrost als *happy end* bezeichnen, und es gibt keinen Grund anzunehmen, dass Keller falsch liegt, wenn sie schreibt: „the lovers live happily ever after“¹⁷⁹.

François ist *jusqu'au bout* gegangen – und er ist angekommen. Wie Keller betont, ist in Simenons literarischem Universum die Selbsterkundung „painful as well as liberating“¹⁸⁰. Dennoch: „the only kind of courage possible in the Simenon universe is to cross this line, to step into the veritable chaos of lucid meaninglessness and meaningless lucidity that lies on the other side.“¹⁸¹ Es erfordert also Mut, den Schritt zu wagen und sich seiner selbst und der eigenen Menschlichkeit bewusst zu werden, doch wird Combe für diese Anstrengung belohnt mit der Überwindung seiner Identitätskrise und mit seiner Liebe zu Kay.

Genau wie in Ingeborg Bachmanns Hörspiel ist auch hier die Identitätskrise männlich konnotiert, denn auch wenn Kay sich ebenfalls in einer krisenhaften Situation befindet, so ist es doch François, der der Protagonist des Romans ist und im Zentrum des Romans steht. Es ist seine Krise, die die Rezipierenden miterleben, während Kay eher diejenige ist, die ihn aus seiner Situation errettet.

Genau wie in *Seize the Day* und anders als in *Der gute Gott von Manhattan* ereilt die Krise in Simenons Roman Menschen im mittleren Alter. Im Gegensatz zu Jan und Jennifer haben François und Kay schon Ehen hinter sich und eigene Kinder, sie haben schon viel mehr Lebenserfahrung und sind vielleicht auch dadurch in der Lage, sich aus ihrer Krise zu befreien. Zudem handelt es sich um keine derart symbolisch aufgeladene

178 *Trois chambres à Manhattan*, S 18.

179 Keller, S 166.

180 Keller, S 163.

181 Keller, S 163f.

und exemplarische Identitätskrise wie bei Bachmann, vielmehr erzählt Simenons Roman die Geschichte zweier Menschen mit eigenen Charakterzügen und Eigenarten. Jan und Jennifer dienen dazu, aufzuzeigen, wie absolute Werte an den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen zerbrechen, während François und Kay zwar ebenfalls außerhalb der Gesellschaft stehen, dies aber auf weniger irreparable Art und Weise tun.

Der Roman zeigt auf, dass die Freiheit, die das Individuum in der Großstadt genießt, kein positiver Wert sein muss – bevor er Kay kennenlernt, ist François frei, und als sie abreist, um ihre kranke Tochter zu besuchen, fühlt er sich aufs Neue frei:

Il était libre, à nouveau, libre d'aller à six heures du soir prendre autant d'apéritifs qu'il en voulait avec Laugier et de bavarder avec celui-ci. [...] Et il lui arrivait, oui, c'était incontestable, d'en éprouver un certain soulagement. [...] Cela ne pouvait que tourner mal. En tout cas, cela ne pouvait pas tourner rond.¹⁸²

Kaum ist François also von seiner Geliebten räumlich getrennt, ergreift ihn Skepsis gegenüber der Beziehung. Für die erfolgreiche Überwindung der Identitätskrise und das Gelingen der Beziehung ist es für François und Kay notwendig, auch räumlich beieinander zu sein. Erst als das wieder der Fall ist, kann François seine Krise endgültig überwinden:

Et tout ce qu'il voyait autour de lui, ce pèlerinage dans un monde de grisaille, où des hommes noirs s'agitaient dans le rayon des lampes électriques, ces magasins, ces cinémas avec leurs guirlandes de lumières, ces boutiques à saucisses ou à pâtisseries éœurantes, ces boîtes à sous, à musique, à lancer des billes dans des petits trous, tout ce qu'une grande ville a pu inventer pour tromper la solitude des hommes, tout cela, il pouvait le regarder enfin, désormais, sans éœurément ni panique.

Elle serait là. Elle allait être là.¹⁸³

Diese Passage stellt auch eine enge Verbindung zwischen der Einsamkeit – nicht nur der François', sondern der Menschen im Allgemeinen – und dem Großstadtleben her. Das pulsierende Leben von New York wird lediglich als Ablenkung von der fundamentalen Einsamkeit der Menschen verstanden. Erst in der Besinnung aufs Private, auf das Paar-Sein, liegt die Erlösung von dieser Isolation.

Eine derart enge Verknüpfung zwischen Identität und Sprache wie etwa in *Der gute*

182 Trois chambres à Manhattan, S 107.

183 Trois chambres à Manhattan, S 132.

Gott von Manhattan ist in *Trois chambres à Manhattan* nicht auszumachen. Dennoch stehen François und Kay auch sprachlich außerhalb der New Yorker Gesellschaft. Ohne dass sie sich sicher sein könnte, dass François Franzose ist, spricht Kay ihn auf Französisch an: „Dès que vous êtes entré, avant même que vous parliez, j'ai pensé que vous étiez français.“¹⁸⁴ Dass sie auch sprachlich fremd sind in dieser Stadt, verbindet die beiden von Anfang an. Bemerkenswert ist außerdem, dass *Trois chambres à Manhattan* der einzige der drei Texte ist, in dem reale Sprachgrenzen überschritten werden, während *Der gute Gott von Manhattan* und *Seize the Day* zwar durchaus die Identitätskrise als Sprachkrise thematisieren, dies jedoch auf einer eher symbolischen Ebene tun. Jan und Jennifer haben zwar unterschiedliche Muttersprachen, doch dies spielt keine Rolle, wenn das Paar sich gemeinsam von der Außenwelt isoliert und um eine neue Sprache der Liebe ringt. Tommy Wilhelm hingegen ist selbst New Yorker, und seine sprachliche Entfremdung von seinen Mitmenschen ist auf Verständnis und nicht auf Fremdsprachen bezogen. Dass sowohl für François als auch für Kay Englisch eine Fremdsprache ist, wird jedoch in Simenons Roman durchaus thematisiert

3.2. New York als Pol einer Dichotomie

Saul Bellows *Seize the Day* ist der einzige unter den drei in der vorliegenden Arbeit behandelten Texten, der eine Stadt-Land-Dichotomie aufstellt. Bachmanns Hörspiel und Simenons Roman thematisieren tendenziell eher den Kontrast zwischen Europa und Amerika, wobei New York ganz im Sinne seiner Rolle als Ankunftsort vieler ImmigrantInnen als eine Art Inbegriff des Zusammenpralls von europäischer und amerikanischer Kultur fungiert. Dagegen widmet sich *Seize the Day*, das ja auch eine amerikanische Novelle eines amerikanischen Autos ist, einem inneramerikanischen Gegensatz – nämlich dem zwischen der Großstadt, dargestellt durch New York, der Großstadt schlechthin, und dem Land, in diesem Fall dem ländlichen Ort Roxbury.

Tommy Wilhelm vergleicht häufig sein früheres Leben in Roxbury mit seiner aktuellen Situation in New York. Und die Bilanz fällt für seine Heimatstadt sehr schlecht aus,

184 *Trois chambres à Manhattan*, S 14.

durchlebt Wilhelm doch gerade eine Krise und sieht sich damit konfrontiert, seinen Job, sein Familienleben und schließlich auch seine letzten Ersparnisse verloren zu haben. Ohne die positiven Seiten des Großstadtlebens, die durchaus auch er erlebt, bewusst wahrzunehmen, entwickelt Tommy eine Stadt-Land-Dichotomie, in der Roxbury für ein einfaches und glückliches Leben voller kleiner Freuden steht, während er New York mit Stress, Isolation und Technologisierung assoziiert.

Seize the Day ist geprägt von langen Passagen, in denen Wilhelm sich an sein bisheriges Leben erinnert oder in denen seine Gedanken geschildert werden. Stadtbeschreibungen fallen im Vergleich dazu eher kurz aus. Erst auf Seite 74 von 118 verlässt Wilhelm – gemeinsam mit Dr. Tamkin – das Hotel Gloriana und tritt „into the sunshine of upper Broadway, not clear but throbbing through the dust and fumes, a false air of gas visible at eye level as it spurted from the bursting buses“¹⁸⁵ Die Rezipierenden nehmen lediglich einen Bruchteil von New York wahr, sodass diese Textstadt wie Bachmanns Manhattan in Mahlers Terminologie dem „partialen Typ“¹⁸⁶ entspricht. Die Darstellung New Yorks in Bellows Novelle tendiert zur „Modellierung urbaner Komplexität“¹⁸⁷ sowie zur Darstellung des „Chaos städtischer Unüberschaubarkeit“¹⁸⁸ – Tommy Wilhelm hat seine Heimatstadt ebenso wenig unter Kontrolle wie sein eigenes Leben.

Die Großstadt nimmt Wilhelm als einen Ort großer Unsicherheit wahr, er fühlt sich fundamental unverstanden von den anderen Menschen.

Jedes Mal, wenn Wilhelm über die Unmöglichkeit zwischenmenschlicher Beziehungen oder seine Lebenssituation spricht, stellt er einen direkten Zusammenhang mit New York her, New York ist für ihn der Ort der Krise, kein Lebensraum, sondern ein Raum der sprachlichen wie emotionalen Isolation.

Wann immer er sich zurückversetzt in sein Landleben in Roxbury, überkommt Wilhelm ein befreites Gefühl der Ruhe und des Glücks:

For several moments of peace he was removed to his small yard in Roxbury.

185 *Seize the Day*, S 74.

186 Mahler, S 24.

187 Mahler, S 25.

188 Mahler, S 25.

He breathed in the sugar of the pure morning.

He heard the long phrases of the birds.

No enemy wanted his life.

Wilhelm thought, I will get out of here. I don't belong in New York any more.¹⁸⁹

Dabei beschönigt Wilhelm sein Leben als Handelsvertreter in Roxbury ebenso wie er seine derzeitige Krise in New York mit extremem Fatalismus betrachtet:

When he was with the Rojax Corporation Wilhelm had kept a small apartment in Roxbury, two rooms in a large house with a small porch and garden, and on mornings of leisure, in late spring weather like this, he used to sit expanded in a wicker chair with the sunlight pouring through the weave, and sunlight through the slug-eaten holes of the young hollyhocks and as deeply as the grass allowed into small flowers. This peace (he forgot that that time had had its troubles, too), this peace was gone.¹⁹⁰

Selbst die Erinnerung an sein glückliches – oder zumindest glücklicheres – Leben auf dem Land bringt Wilhelm dazu, sich in eine Opferrolle zu fügen: „This peace [...] must not have belonged to him, really, for to be here in New York with his old father was more genuinely like his life.“¹⁹¹

Auffällig ist, dass es in *Seize the Day* nicht um Zugehörigkeiten, die sich aus dem Geburtsort heraus ergeben, geht. Während Wilhelm ein gebürtiger New Yorker ist und sich in dieser Stadt nicht mehr wohl fühlen kann – oder dies zumindest glaubt –, trifft er auf Menschen, etwa Freunde seines Vaters, die nicht aus New York kommen und dennoch in dieser Großstadt glücklich sind. Und über den Besitzer eines Maklerbüros an der Börse und Rubin, den Portier des Hotels Gloriana, heißt es: „Here was a man, like Rubin, who knew and knew and knew. He, a foreigner, knew; Wilhelm, in the city of his birth, was ignorant.“¹⁹² Das entspricht New Yorks Rolle als Stadt der Zugewanderten:

People come here to find the New York they expect, and since they see only shards of the city, they have to fit those pieces into the myth. [...] People hear that New York is libertine, and so they come to misbehave. They hear the city is like an examination in the arts, and they bring their ambitions along. They see its towers in a textbook, and it seems so utterly different that they pay off the people-running coyotes, and cram themselves into the gas tanks

189 *Seize the Day*, S 82.

190 *Seize the Day*, S 42f.

191 *Seize the Day*, S 43.

192 *Seize the Day*, S 60.

of trucks to get here, sure that New York will be where their lives change.¹⁹³

Pye zeigt nicht nur die große Faszination auf, die New York auf EinwandererInnen verschiedenster Herkunft ausübt. Er deutet zudem an, dass New York zu einem Teil das ist, was man selbst daraus macht – und Tommy Wilhelm sieht New York als sein privates Purgatorium an, er projiziert alles Schlechte in seinem Leben auf die Stadt, und verklärt mit seiner Vergangenheit auch das Landleben.

Dass New York in *Seize the Day* in Opposition zum Land betrachtet wird und auch in den anderen beiden in der vorliegenden Arbeit behandelten Texten als ein Pol einer Dichotomie fungiert, erinnert an Andreas Mahler, der, ausgehend von der Feststellung Jurij Lotmans, dass nichts bedeutsam sei, „was nicht eine Opposition hat“¹⁹⁴, das „Ende des Stadttexts“¹⁹⁵ konstatiert:

Mit dem Verlust des Stadt-Land-Gegensatzes stirbt das Konzept 'Stadt', mit dem Konzept 'Stadt' stirbt auch der Stadttext. In der Funktion als Exemplum gibt es ihn schon lang nicht mehr; als Abbild des Realen beginnt er obsolet zu werden; als Konstrukt des Imaginären hat er vornehmlich Konjunktur in postkolonialen Literaturen oder als geschlechterprojizierende Phantasmagorie. Die Stadt wird zum All-Ort und zum Nicht-Ort; sie verliert ihre Prototypik, ihre Semantik, ihre Spezifik, sie wird austauschbar.¹⁹⁶

Nun bezieht Mahler sich hier auf die postmoderne Literatur wie auch Stadt, sodass kein Anspruch auf die Gültigkeit seiner Theorie vom „Tod der Stadt“¹⁹⁷ für die Texte von Bachmann, Bellow und Simenon erhoben werden kann. In ihnen weist New York durchaus eigene Spezifika auf, auch wenn die Großstadt ebenso als Emblem für etwas Anderes steht. Doch auch im Hinblick auf zeitgenössische Städte und Texte steht die Frage im Raum, ob die Feststellung, die „ent-auratisierte, die differenzlose Stadt“¹⁹⁸ sei „keine 'Stadt'“¹⁹⁹, haltbar ist. Zwar ist durchaus eine Tendenz zur Bildung einer „global-urbane[n] 'Stadtlandschaft'“²⁰⁰ festzustellen, doch ob dies tatsächlich das Ende jeglicher Stadt-Land-Dichotomie und stadtspezifischer Identität bedeutet, ist fraglich.

193 Pye, S 5.

194 Mahler, S 35.

195 Mahler, S 35.

196 Mahler, S 35.

197 Mahler, S 35.

198 Mahler, S 36.

199 Mahler, S 36.

200 Mahler, S 36.

François Combe, Georges Simenons Protagonist, ist fremd in New York, fremd sogar in seiner eigenen Wohnung – bereits die Anfangspassage von *Trois chambres à Manhattan* macht das deutlich:

Il s'était relevé brusquement, excédé, à trois heures du matin, s'était rhabillé, avait failli sortir sans cravate, en pantoufles, le col du pardessus relevé, comme certaines gens qui promènent leur chien le soir ou le matin de bonne heure. Puis, une fois dans la cour de cette maison qu'il ne parvenait pas, après deux mois, à considérer comme une vraie maison, il s'était aperçu, en levant machinalement la tête, qu'il avait oublié d'éteindre sa lumière, mais il n'avait pas eu le courage de remonter.²⁰¹

Seit einigen Monaten hält François sich in New York auf, ohne beruflich an seine erfolgreiche Schauspieler-Karriere in Frankreich anknüpfen zu können oder über viele private Sozialkontakte zu verfügen. Er kennt den Tagesablauf seiner Nachbarn auswendig, doch die räumliche Nähe in den großstädtischen Wohnhäusern geht mit emotionaler Distanz einher. Combe hat einige Bekannte, mit deren Hilfe er halbherzig immer noch versucht, sich in den USA als Schauspieler zu etablieren, doch insgesamt wirkt er resigniert.

Dass es sich beim Schauplatz des Romans um Manhattan handelt, macht sehr schnell einerseits der Titel und andererseits die Bemerkung, dass François in Greenwich Village wohnt, klar. Genau wie in *Der gute Gott von Manhattan* steht der Stadtteil Manhattan hier geradezu prototypisch für New York, die Handlung spielt sich in Manhattan ab. Simenons New York ist ein New York der alltäglichen Orte: Geschildert werden die Straßen, durch die François und Kay sich fortbewegen, Bars, Hotels – und stets die Menschen, die sich an diesen Orten aufhalten. So etwa als das Paar mit dem Taxi durch Greenwich Village fährt:

Ce n'était plus le New-York bruyant et anonyme qu'ils venaient de quitter, mais, dans la ville même, un quartier qui ressemblait à une petite ville telle qu'on en peut trouver dans n'importe quel pays du monde.

Les trottoirs étaient déserts, les boutiques rares. Un couple sortait d'une rue transversale et c'était l'homme qui poussait avec gaucherie une voiture d'enfant.²⁰²

201 *Trois chambres à Manhattan*, S 11.

202 *Trois chambres à Manhattan*, S 26.

Auch das in Simenons Roman gezeichnete New-York-Bild ist nach Mahler als „partialer Typ“²⁰³ einzustufen. Dabei ist anzumerken, dass es in allen drei in der vorliegenden Arbeit behandelten Texten zwar nicht an der Nennung „prototypischer Teilreferenzen“²⁰⁴ von New York mangelt, aber dennoch – abgesehen vom Blick des guten Gottes auf diese Großstadt – kein panoramatischer Blick auf die Stadt entworfen wird. Vielmehr ist es die Stadt, die die ProtagonistInnen beherrscht.

Es steht, wie schon im Zusammenhang mit Bachmanns Text, auch hier die Frage im Raum, ob New York in diesem Roman eine beliebige Kulisse oder ein mit Bedeutung aufgeladener Schauplatz ist. Nicholas Hewitt sieht Simenons in Amerika entstandene Texte als eine Fortsetzung seines französischen Schaffens, nahezu unabhängig von Amerika selbst: „Simenon's American writing [...] is undertaken largely independently from America itself.“²⁰⁵ Er identifiziert starke zeitgeschichtliche sowie autobiographische Bezüge der amerikanischen Texte und folgert daraus:

Simenon's major concern in America is to produce fiction which is either still firmly rooted in France and in a French framework which is familiar to him and to his readers, or directed at the evocation and resolution of dilemmas and preoccupations which relate to his own past.²⁰⁶

In jenen in Amerika entstandenen Romanen Simenons, die auch in den USA spielen, ist Amerika laut Hewitt nichts als bloßer Dekor:

even when the novels are set in the United States, their preoccupations are rarely exclusively or, indeed, particularly, American. Their American credentials are underwritten by a careful attention to decor, which explains why they tend to cluster around areas which Simenon knew well: New York [...], Arizona [...], and New England, though even this decor wears thin in places: Simenon is fascinated by the names of American bars, but tends to use a very small variety of names, like *The Little Cottage*, which are sown indiscriminately in each novel.²⁰⁷

Weiters weist Hewitt darauf hin, dass Simenons kunstvoll aufgebaute und detailverliebte Amerika-Kulissen für sich selbst stehen, ihnen keine tiefere Bedeutung inhärent ist – vielmehr wenden sich die ProtagonistInnen ab vom Amerikanischen:

203 Mahler, S 24.

204 Mahler, S 24.

205 Hewitt, Nicholas: The American Writing of Simenon. In: *New Comparison: A Journal of Comparative and General Literary Studies*, 10, 1990, Autumn, S 102 – 113, S 108.

206 Hewitt, S 109.

207 Hewitt, S 110.

Nor, once the decor is established, does it have a significant role: indeed, the characters take flight from the exotism of the decor into either their inherent Frenchness, as in the case of the protagonist of *Trois Chambres à Manhattan*, the actor François Combe, or into a world of universal tribulation where national specificity is irrelevant.²⁰⁸

New York in seiner Anonymität ist mit Sicherheit ein passender Schauplatz für die Darstellung der Isolation und der Einsamkeit von François und Kay. Dennoch hat Hewitt recht, wenn er behauptet: „for all of Simenon's undoubted skill in evoking a setting, the essential meaning of the work lies elsewhere“²⁰⁹. Er bezieht sich dabei auf *L'Horloger d'Everton*, dessen Filmadaption in Lyon spielt, doch gilt dies in gewissem Maße ebenso für *Trois chambres à Manhattan*. Die Handlung des Romans wäre auch an einem anderen Ort vorstellbar, und doch kommt Manhattan hier eine Bedeutung zu, und die Rezipierenden erhalten durchaus eine Vorstellung davon, wie diese Stadt aussieht, verwendet der Roman doch Einiges darauf, ein realitätsnahes und genaues Bild von New York zu zeichnen – was im Gegensatz zu Bachmanns Text steht, der wenig Interesse an präzisen Beschreibungen des tatsächlichen New York zeigt. Simenon selbst bezeichnet in seinen *Mémoires intimes* New York als „en définitive le principal personnage“²¹⁰ von *Trois chambres à Manhattan*.

Das Thema von Einsamkeit, Liebe und Neuanfang könnte durchaus auch in einer anderen Großstadt behandelt werden. New York mag nicht der einzig vorstellbare Schauplatz für die Handlung des Romans sein, aber an dieser Stelle kommt abermals die Bedeutung New Yorks als Metastadt der Moderne, als *die* westliche Metropole des 20. Jahrhunderts, zum Tragen. François' und Kays Geschichte könnte sich natürlich in jeder beliebigen anonymen Großstadt abspielen – aber keine andere Großstadt würde sowohl bei den Protagonisten als auch bei den Rezipierenden derartig starke und vielfältige Assoziationen wecken wie New York – die Stadt, in die Menschen von nah und fern ziehen, um ihre Träume zu verwirklichen und häufig sehen zu müssen, wie diese Träume zerbrechen.

New York ist für die beiden Protagonisten von *Trois chambres à Manhattan* konnotiert mit der Krise, und letzten Endes bedeutet die Liebe den Aufbruch aus bekannten

208 Hewitt, S 110.

209 Hewitt, S 110f.

210 Simenon, Georges: *Mémoires intimes*. Paris: Presses de la Cité 1981, S 189.

Räumen. In dem Moment, in dem den beiden klar wird, dass sie zusammenbleiben werden, dass ihre Liebe sie aus ihrer Krise führen wird, überkommt sie auch Aufbruchstimmung – sie wissen noch nicht, wohin sie gehen werden, aber dass sie Manhattan, den Ort ihrer Einsamkeit und des Beginns ihrer Liebe, verlassen werden, scheint offensichtlich. Nicht hier werden sie ihre Liebe leben.

Ihre Liebe befreit die beiden Protagonisten also sowohl von ihrer inneren Isolation und Einsamkeit als auch von den Räumen, in denen sie diese erlebt haben:

Ce n'était pas leur place, cette nuit-là. [...] Car demain l'aube se lèverait et il serait temps d'entrer dans la vie tous les deux, pour toujours. [...] Il n'y aurait plus de chambre à Manhattan. Il n'en était plus besoin. Ils pouvaient aller n'importe où désormais [...]. Demain serait un nouveau jour et ce jour-là allait commencer à se lever, on entendait déjà dans le lointain les premiers bruits d'une ville qui se réveille.

Pourquoi se seraient-ils pressés? Ce jour-là était à eux, et tous les autres qui suivraient, et la ville, celle-là ou une autre, n'était plus capable de leur faire peur.²¹¹

Die Liebe der beiden Protagonisten ist nicht nur stärker als New York, sondern auch als alle anderen Städte, die vielleicht in der Lage gewesen wären, François und Kay Angst zu machen. Hier wird deutlich, dass New York nur einer von vielen Orten ist, die einen einsamen Menschen ängstigen und in eine krisenhafte emotionale Situation bringen können. Die Übermacht des Urbanen wird gebrochen durch das Gefühl der Liebe, und die Großstadt wird klar als Ort der Krise konnotiert, der – steht man nicht unter dem Schutz der Liebe – „capable de [...] faire peur“²¹² ist. Die Liebe entmachtet New York und alle anderen furchterregenden Städte, sie ist ein Aufbruch in neue Räume, der völlig frei von Angst ist.

3.3. Verräumlichungen: Zum Umgang der Texte mit dem Raum

Auf den ersten Blick ist in Saul Bellows *Seize the Day* die Verbindung zwischen Tommy Wilhelms Innenleben und der Stadt, durch die er sich bewegt – wobei er sich kaum wirklich bewegt –, nicht sehr dominant. Zwar gibt er New York eine nicht

211 Trois chambres à Manhattan, S 141.

212 Trois chambres à Manhattan, S 141.

unerhebliche Mitschuld an seiner Identitätskrise, doch zugleich wird den Rezipierenden klar, dass es gerade die Großstadt New York ist, die Wilhelm zwei intensive Verbundenheitsmomente mit all seinen Mitmenschen beschert. Diese wurden in Hinblick auf die Identitätskrise des Protagonisten bereits im ersten Kapitel erschöpfend analysiert. Doch muss darauf hingewiesen werden, dass Wilhelm sich gerade an solchen Orten den fremden anderen New Yorkern verbunden fühlt, die eigentlich symbolisch für all das stehen könnten, was er an seiner Heimatstadt ablehnt: Anonymisierung, Menschenmassen, Isolation. Wilhelm fühlt sich von seinen Mitmenschen seelisch und sprachlich abgeschnitten, doch zugleich ist ihm klar:

There is a larger body, and from this you cannot be separated. [...] There truth for everybody may be found, and confusion is only – only temporary, thought Wilhelm.

The idea of this larger body had been planted in him a few days ago beneath Times Square [...]. He was going through an underground corridor, a place he had always hated and hated more than ever now.²¹³

Ausgerechnet als Wilhelms Hass auf New York sich auf dem Höhepunkt befindet, schlägt dieser in Liebe zu den New Yorkern um – nicht zu speziellen New Yorkern, nicht einmal zu jemandem, den Wilhelm wirklich kennt, sondern zur Menschenmasse, mit der er durch die Unterführung geht. In gewisser Weise ist es gerade die ihm verhasste Anonymität, die ihm die Möglichkeit dieses positiven Gefühls gibt, das von Wilhelm zwar gleich darauf relativiert und banalisiert wird – „It was only another one of those subway things. Like having a hard-on at random.“²¹⁴ –, doch zugleich spürt er die große positive Kraft, die aus genau dieser auf ihn 'beliebig' wirkenden Liebe zu schöpfen wäre, er denkt: „I must go back to that. That's the right clue and may do me the most good. Something very big. Truth, like.“²¹⁵

An dieses Erlebnis erinnert Wilhelm sich, als er an der Börse dabei ist, seine letzten Ersparnisse zu verlieren. Doch auch an dem Tag selbst, an dem die Novelle spielt, durchlebt Wilhelm diese innige Verbundenheit mit seinen Mitmenschen – und das, als seine Situation sich bereits immer mehr zugespitzt hat. Als Tommy Wilhelm sich unter die Menschenmenge auf dem Broadway mischt, beschreibt die Novelle New Yorks

213 Seize the Day, S 84.

214 Seize the Day, S 85.

215 Seize the Day, S 85.

Bewohner als so vielfältig wie nur möglich:

And the great, great crowd, the inexhaustible current of millions of every race and kind pouring out, pressing round, of every age, of every genius, possessors of every human secret, antique and future, in every face the refinement of one particular morive or essence – *I labor, I spend, I strive, I design, I love, I cling, I uphold, I give way, I envy, I long, I scorn, I die, I hide, I want*. Faster, much faster than any man could make the tally. The sidewalks were wider than any causeway; the street itself was immense, and it quaked and gleamed and it seemed to Wilhelm to throb at the last limit of endurance. And although the sunlight appeared like a broad tissue, its actual weight made him feel like a drunkard.²¹⁶

Wilhelm nimmt diese vielfältige Menschenmenge zunächst nicht als positiv wahr. Doch als er im weiteren Verlauf der Handlung zufällig auf die Beerdigung eines ihm völlig fremden Mannes gerät, kann er all seinen Gefühlen freien Lauf lassen – geschützt durch die Anonymität der Großstadt. Diese positive Konnotation der Großstadt wird Wilhelm im Verlauf der gesamten Novelle nie ganz bewusst.

Eine direkte Verräumlichung von Wilhelms Krise findet nicht statt, und doch spiegeln die Räume, in denen er lebt, seinen Seelenzustand wider. Dr. Adler ist geradezu angewidert von Wilhelms Hotelzimmer:

Only once – and never again, he swore – had he visited his [Wilhelm's] room. Wilhelm, in pajamas and stockings had sat on his bed, drinking gin from a coffee mug and rooting for the Dodgers on television. [...] He came down on the mattress – bam! The bed looked kicked to pieces. Then he drank the gin as though it were tea, and urged his team on with his fist. The smell of dirty clothes was outrageous. By the bedside lay a quart bottle and foolish magazines and mystery stories for the hours of insomnia. Wilhelm lived in worse filth than a savage.²¹⁷

Wilhelms Erklärungsversuch, er habe eben „no wife to look after my things“²¹⁸, zeigt, wie sehr er sich und sein Wohlergehen vom Eingreifen anderer Menschen abhängig macht. Nicht nur erhofft er sich neben emotionaler auch finanzielle Unterstützung von seinem Vater, er sieht sich auch außer Stande, sein Hotelzimmer in gepflegtem Zustand zu halten.

216 Seize the Day, S 115.

217 Seize the Day, S 36f.

218 Seize the Day, S 37.

Ebenso vernachlässigt Wilhelm sein Auto: „The upholstery of his Pontiac was filthy with grease and ashes. One cigarette burned in thr ashtray, another in his hand, a third on the floor with maps and other waste paper and Coca-Cola bottles.“²¹⁹ Und sogar sein Fahrstil ist nachlässig, er „traveled for miles in second gear; he was seldom in the right lane and he neither gave signals nor watched for lights. [...] He dreamed at the wheel or argued and gestured, and therefore the old doctor would not ride with him.“²²⁰

Wilhelms seelische Verwahrlosung setzt sich also fort in seinem Handeln und dabei auch in seinem Umgang mit dem Raum, was vor allem in seinen eigenen Räumen, seinem – vorübergehenden – Zuhause, Konsequenzen zeigt.

Die auffälligste Korrelation zwischen Raum und Seelenzustand ist vielleicht die, dass Wilhelm im Hotel Gloriana wohnt. Wie in *Der gute Gott von Manhattan* ist auch in Bellows Roman das Hotel kein Ort, an dem man länger bliebe. Doch da die meisten Hotelgäste „past the age of retirement“²²¹ sind, ziehen sie vermutlich aus, wenn sie sterben. Bellows Roman stellt das Hotel als einen Ort dar, an dem alte Menschen auf möglichst angenehme Art und Weise auf ihren Tod warten: „After breakfast the old guests sat down on the green leather armchairs and sofas in the lobby and began to gossip and look into the papers; they had nothing to do but wait out the day.“²²² Im europäisch geführten Restaurant gibt es köstliches Gebäck, und Dr. Adler schwärmt geradezu von den Badeanlagen:

„Well, you know the Gloriana has one of the finest pools in New York. Eighty feet, blue tile. It's a beauty. [...] You ought to investigate the Russian and Turkish baths, and the sunlamps and massage. I don't hold with sunlamps. But the massage does a world of good [...].“²²³

Inmitten all dieser Lebensabend-Behaglichkeit fühlt Wilhelm sich völlig fehl am Platz: „Among these old people at the Gloriana, Wilhelm felt out of place. He was comparatively young, in his middle forties, large and blond, with big shoulders; his back

219 Seize the Day, S 33f.

220 Seize the Day, S 33f.

221 Seize the Day, S 4.

222 Seize the Day, S 4.

223 Seize the Day, S 43f.

was heavy and strong, if already a little stooped or thickened.“²²⁴ Er fühlt sich zu jung, um sich zur Ruhe zu setzen, vielmehr will er sein aktives Berufsleben weiterführen, versucht, trotz seiner Arbeitslosigkeit eine gewisse Routine aufrecht zu erhalten:

Wilhelm was used to an active life and liked to go out energetically in the morning. And for several months, because he had no position, he had kept up his morale by rising early [...]. After breakfast – out, out, out to attend to business. The getting out had in itself become the chief business.²²⁵

Doch der Tag, den die Novelle beschreibt, ist der erste, an dem diese Routine beginnt zu zerbrechen. Wilhelm spürt, dass ein Riss in seiner Fassade entstanden ist:

But he had realized that he could not keep this up much longer, and today he was afraid. He was aware that his routine was about to break up and he sensed that a huge trouble long presaged but till now formless was due. Before evening, he'd know.²²⁶

Wilhelm hält sich zurück, als Dr. Adler und Mr. Perls sich über Dr. Tamkins angebliche Erfindungen lustig machen. Zwar hält auch er den – vermeintlichen – Psychologen nicht für vertrauenerweckend, aber er hat im Gegensatz zu den beiden alten Männern großes Verständnis für Tamkins Drang, etwas zu erfinden, zu erschaffen: „I get funny ideas myself. Everybody wants to make something. Any American does.“²²⁷ Im Umfeld des Hotels Gloriana sind Wilhelm und Dr. Tamkin wohl die einzigen Menschen, die noch den *American Dream* wenn auch nicht verfolgen, so doch verstehen können. Die anderen Hotelgäste, allen voran Dr. Adler, sind bereits zu desillusioniert dafür und sehen in Ideen wie der eines

electrical device for truck drivers to wear in their caps [t]o wake them with a shock when they begin to be drowsy at the wheel. It's triggered by the change in blood-pressure when they start to doze.²²⁸

nichts als eine absurde und lächerliche Vorstellung eines wahrscheinlich Verrückten. Wilhelm ist zu jung, zu idealistisch, vielleicht auch zu naiv für das Hotel Gloriana. Sein Zuhause ist nicht nur ein Provisorium, sondern auch noch nicht seinem Alter entsprechend.

224 Seize the Day, S 4.

225 Seize the Day, S 4.

226 Seize the Day, S 4.

227 Seize the Day, S 41.

228 Seize the Day, S 41.

Auch Dr. Adler bemerkt dies, und Wilhelm spürt, dass sein Vater ihm innerlich vorwirft, nicht einem gängigen Lebensentwurf zu entsprechen. Dr. Adler wünscht sich einen Sohn, dessen Lebenswandel ihn vor seinen Bekannten gut dastehen lässt, doch wenn er von Wilhelm erzählt, sieht er sich gezwungen, zu übertreiben und zu beschönigen. Folgende Erinnerung Wilhelms illustriert, wie sein Vater – der stets freundlich zu sein bemüht ist – sich distanzieren will von den Problemen seines erwachsenen Sohns:

Not long ago his father had said to him in his usual affable, pleasant way, „Well, Wilky, here we are under the same roof again, after all these years.“

Wilhelm was glad for an instant. At last they would talk over old times. But he was also on guard against insinuations. Wasn't his father saying, „Why are you here in a hotel with me and not at home in Brooklyn with your wife and two boys? You're neither a widower nor a bachelor. You have brought me all your confusions. What do you expect me to do with them?“²²⁹

Wilhelm lebt also nicht nur – seiner Meinung nach – fälschlicherweise in der Stadt. Auch innerhalb New Yorks sind die Räume, in denen er wohnt, Provisorien, die weder seinem Alter noch den Wünschen, die er ans Leben hat, entsprechen. Auch wenn in der Novelle die Verflechtung zwischen dem Raum und dem Inneren des Protagonisten keineswegs so dominant wie in *Der gute Gott von Manhattan* ist, so spiegelt sich auf diese Weise doch Wilhelms Lebenssituation und Identitätskrise im Raum, vor allem seinem Zuhause, wider.

In *Trois chambres à Manhattan* ist das Gehen als gemeinsame Aktivität von François und Kay elementar. Den Beginn ihrer zunächst überaus fragilen Beziehung markiert ein Losgehen, als das Paar die Bar verlässt, in der es sich kennengelernt hat:

Elle ne proposa pas de prendre un taxi. Elle marcha, suivit naturellement un trottoir, comme si ce trottoir devait la conduire quelque part.

Et, alors qu'ils avaient parcouru une centaine de mètres, après qu'elle eut buté une fois ou deux, à cause de ses talons trop hauts, elle accrocha sa main au bras de son compagnon, comme s'ils eussent, de tout temps, marché ainsi dans les rues de New-York, à cinq heures du matin.²³⁰

Nach und nach wird das Gehen zu der gemeinsamen Aktivität, die die Verbindung zwischen François und Kay konstituiert. Das gemeinsame Gehen, bei dem sie in jedem

229 Seize the Day, S 27.

230 Trois chambres à Manhattan, S 16f.

Moment getrennte Wege einschlagen könnten, spiegelt die Fragilität ihrer Beziehung, die noch gar keine ist, wider:

Il ne connaissait pas son adresse, n'osait pas la lui demander. C'était une sensation étrange de marcher ainsi dans la ville immense, sans avoir la moindre idée de l'endroit où ils allaient, de leur avenir le plus immédiat.²³¹

Von den drei behandelten Texten ist dieser hier wohl derjenige, in dem am meisten Bewegung durch die Stadt stattfindet. François und Kay besuchen – wie Jan und Jennifer auch – viele verschiedene Bars und gehen durch viele verschiedene Straßen, meist in der Gegend von Broadway und Greenwich Village. Keller beobachtet, dass dieses gemeinsame Gehen von großer Bedeutung für die Beziehung von François und Kay ist und zugleich eine Vormacht der Außenräume bedeutet, während Simenons europäische Romane tendenziell eher in Innenräumen spielten:

[I]n marked contrast to many of his novels set in Europe, very often in enclosed, indoor spaces, the American novels move outdoors. The first one, an outsider book whose central character is French, takes place for the most part, and in spite of the title, out of doors, on the streets of New York City. *Trois chambres à Manhattan* [...] is the story of a pair of lovers who meet by chance and spend most of their time walking, from Greenwich Village to Broadway, and back, and back again. When they stop walking, they lose the natural rhythms of their fast-growing relationship.²³²

Ob Keller recht damit hat, die Rolle der Innenräume in Simenons Roman als nahezu bedeutungslos darzustellen, ist fraglich – ist es doch bezeichnend, dass die Räume, die François und Kay bewohnen, ebenso provisorisch sind wie ihr Status in New York. Wie in *Seize the Day* spiegelt sich die krisenhafte Situation der Hauptfiguren in den Orten, an denen sie leben, wider. Kay muss ihre Wohnung überstürzt verlassen. Seine erste gemeinsame Nacht verbringt das Paar in einem Hotel. Und als François Kay schließlich in sein Zimmer einlädt, fühlt er sich, als lade er sie ein „à entrer dans sa vie“²³³ – und die Einsamkeit dieses Lebens lässt sich am Zimmer ablesen:

Le calme de la chambre, où la lampe allumée les accueillait, avait quelque chose de fantomatique. Il avait cru que c'était sordide et voilà que c'était tragique, tragique de solitude, d'abandon.

Ce lit défait, avec encore la forme d'une tête, en creux, dans l'oreiller; ces

231 *Trois chambres à Manhattan*, S 17.

232 Keller, S 165.

233 *Trois chambres à Manhattan*, S 47.

draps fripés qui sentaient l'insomnie; ce pyjama, ces pantoufles, ces vêtements vides et mous sur les chaises...

Et, sur la table, à côté d'un livre ouvert, ces restes d'un repas froid, d'un triste repas d'homme seul!²³⁴

Dennoch hat Keller recht, wenn sie die Bedeutung der Bewegung durch die Großstadt herausstreicht. Das Paar schreibt sich durch das Gehen in die Stadt ein, in gewisser Weise konstituieren sie dadurch sich selbst als Gemeinschaft. Dass dem Gehen im Roman diese elementare Rolle zukommt, lässt an Michel de Certeaus Konzept vom Gehen als Schreiben eines Stadt-Texts denken. De Certeau war Historiker, Soziologe und Kulturphilosoph und beschäftigt sich in *Kunst des Handelns* mit den Alltagspraktiken der Menschen. Dabei spielt die Stadt natürlich eine zentrale Rolle, ist sie doch ein Ort, an dem viele verschiedene Menschen leben und ihre unterschiedlichen Handlungen im Alltag aufeinandertreffen. De Certeau beobachtet verschiedene Praktiken im Raum und konstatiert in der Stadt „Äußerungen von Fußgängern“²³⁵, die durch den Akt des Gehens getätigt werden. Diese bilden, von einem erhöhten Punkt aus betrachtet, „einen Text, den man vor sich unter den Augen hat“²³⁶. Der/die Betrachtende befindet sich völlig abgehoben von der Alltagswelt, „die einen behexte und von der man 'besessen' war“²³⁷, und wird zum reinen „Blickpunkt“: „Ausschließlich dieser Blickpunkt zu sein, das ist die Fiktion des Wissens.“²³⁸ Technischer Fortschritt und Wolkenkratzer – de Certeau nennt als konkretes Beispiel das World Trade Center in New York – erschaffen eine „Fiktion, die Leser schafft, indem sie die Komplexität der Stadt lesbar macht und ihre undurchsichtige Mobilität zu einem transparenten Text gerinnen lässt“²³⁹. Warum aber spricht er von einer „Fiktion“? Weil der/die übliche StadtbetrachterIn nur für kurze Zeit der Menge enthoben ist, während er/sie eigentlich ein Teil von ihr ist:

Der Voyeur-Gott, der diese Fiktion schafft [...], muß sich aus den undurchschaubaren Verflechtungen des alltäglichen Tuns heraushalten und ihm fremd werden.

234 Trois chambres à Manhattan, S 47.

235 De Certeau, Michel: Kunst des Handelns. Übers. v. Ronald Vouillie. Berlin: Merve Verlag 1988, S 189.

236 De Certeau, S 180.

237 De Certeau, S 180.

238 De Certeau, S 180.

239 De Certeau, S 181.

Die gewöhnlichen Benutzer der Stadt aber leben „unten“ (*down*), jenseits der Schwellen, wo die Sichtbarkeit aufhört. Die Elementarform dieser Erfahrung bilden die Fußgänger [...], deren Körper dem mehr oder weniger deutlichen Schriftbild eines städtischen „Textes“ folgen, den sie schreiben, ohne ihn lesen zu können.²⁴⁰

Das Dechiffrieren des von den Fußgängern in die Stadt eingeschriebenen Texts muss also eine Fantasie bleiben: „Die Wege, auf denen man sich in dieser Verflechtung trifft – die unbewußten Dichtungen, bei denen jeder Körper ein von vielen anderen Körpern gezeichnetes Element ist – entziehen sich der Lesbarkeit.“²⁴¹

In *Trois chambres à Manhattan* spielen also sowohl die bereits im Titel evozierten Innenräume als auch die Außenräume, die von François und Kay im Gehen durchmessen werden, eine bedeutende Rolle. Ein starkes Übergewicht von Innen- oder Außenraum ist nicht erkennbar. Vielmehr ist es der gesamte Stadtraum New Yorks bzw. Manhattans, in dem sie zuerst isoliert voneinander ein einsames Leben führen und schließlich zueinander finden – zugleich aber auch aus der Stadt heraus. In dieser Hinsicht unterscheidet sich der Roman von *Der gute Gott von Manhattan* und ähnelt eher *Seize the Day*.

Das Gleichgewicht zwischen Innen- und Außenräumen in diesen beiden Texten hängt mit Sicherheit auch mit deren erzählendem Charakter zusammen. Barrière weist auf die Akustizität des Mediums Hörspiel hin und erklärt, dass in *Der gute Gott von Manhattan* durch Töne und Stimmen ein Raum erschaffen wird.²⁴² Die Welt wird damit als klingendes Phänomen begriffen²⁴³, und dass ein New York, das durch Klänge gemalt wird, sich von der eher visuell dargestellten Stadt eines Romans oder einer Novelle unterscheidet, ist klar. Gerade durch die monotonen und gesichtslosen Stimmen, die immer wieder im Hintergrund auftauchen, wird New York bzw. Manhattan zum akustischen Phänomen. Dementsprechend gibt es kaum Stadtbeschreibungen, die als objektiv gelten könnten – wenn die Rezipierenden etwas über New York erfahren, dann aus dem Mund einer der Figuren, vor allem des guten Gottes. Die monotonen und gesichtslosen Stimmen hingegen können, wie bereits erwähnt, als Stimmen der

240 De Certeau, S 181f.

241 De Certeau, S 182.

242 Vgl. Barrière, S 85.

243 Vgl. Barrière, S 86.

großstädtischen Gesellschaft, vielleicht sogar als Stimme der Großstadt selbst, wahrgenommen werden. Nicht einmal scheinbare Objektivität ist also beim Blick auf die Stadt New York im Hörspiel möglich. In Bellows Novelle und Simenons Roman hingegen finden sich durchaus Stadtbeschreibungen. In *Seize the Day* wird etwa das Hotel Ansonia genau beschrieben²⁴⁴:

The Ansonia, the neighborhood's great landmark, was built by Stanford White. It looks like a baroque palace from Prague or Munich enlarged a hundred times, with towers, domes, huge swells and bubbles of metal gone green from exposure, iron fretwork and festoons. Black television antennae are densely planted on its round summits. Under the changes of weather it may look like marble or like sea water, black as slate in the fog, white as tufa in sunlight.²⁴⁵

Und auch *Trois chambres à Manhattan* bietet viele detaillierte Stadtbeschreibungen, etwa bevor François die Bar betritt, in der er Kay kennenlernen wird:

Une station de *subway*, toute noire, métallique, au milieu du carrefour. Un taxi jaune qui s'arrêtait enfin au bord du trottoir et que dix clients assaillaient en grappe. Le taxi, non sans peine, repartait à vide. Sans doute, les gens n'allaient-ils pas de son côté?

Deux larges avenues à peu près vides, avec, le long des trottoirs, comme des guirlandes de boules lumineuses.²⁴⁶

Der Fokus von Simenons Roman liegt dabei stets auf den Menschen, den Bewohnern der Großstadt.

In Bachmanns Hörspiel hingegen erfahren die Rezipierenden den Raum auf akustische Weise, New York wird einerseits durch die Stimmen symbolisiert, die situationsabhängige Botschaften skandieren, und andererseits von Figuren – vor allem dem guten Gott – beschrieben.

3.4. Liebe in New York

In *Seize the Day* spielen Liebesbeziehungen auf den ersten Blick eine untergeordnete

244 Und irrtümlicherweise dem Architekten Stanford White zugeschrieben. Tatsächlich war Paul E. DuBois der Architekt des Gebäudes. (Vgl. National Register of Historic Places, http://nrhp.focus.nps.gov/natreg/docs/All_Data.html, zuletzt aufgerufen am 09.06.2012).

245 *Seize the Day*, S 5.

246 *Trois chambres à Manhattan*, S 13.

Rolle. Wilhelms Ehe ist gescheitert, und weil seine Frau sich nicht von ihm scheiden lassen will, kann er nicht mit seiner Geliebten Olive zusammenleben. Für Wilhelm steht seine gescheiterte Ehe in einer Reihe mit anderen Problemfeldern seiner Identitätskrise. Romantische Liebe stellt sich als nicht mehr dar als einer von mehreren Lebensbereichen, in denen Wilhelm versagt zu haben glaubt. Sieht man jedoch genauer hin, so ist erkennbar, dass seine Sehnsucht nach Liebe sowie das Gefühl eines Mangels an Liebe treibende Kräfte für Wilhelms gesamtes Verhalten sind. Ein weiterer Aspekt des Liebesmotivs in der Novelle ist die Liebe zu einem Gefühl – dem Leiden.

Wilhelm fühlt sich von seinem Vater Dr. Adler nicht ausreichend geliebt, und so wird sein ganzes Handeln bestimmt von der Sehnsucht nach Zuwendung:

It made Wilhelm profoundly bitter that his father should speak to him with such detachment about his welfare. Dr. Adler liked to appear affable. Affable! His own son, his one and only son, could not speak his mind or ease his heart to him.²⁴⁷

Im unzuverlässigen, aber an ihm interessierten Dr. Tamkin findet er eine Vaterfigur, die sich scheinbar um ihn kümmert: „That the doctor cared about him pleased him. This was what he craved, that someone should care about him, wish him well. Kindness, mercy, he wanted.“²⁴⁸ Dr. Tamkin jedoch legt Wilhelms letztes Geld an der Börse an und verliert es, woraufhin er von der Bildfläche verschwindet. Dass Dr. Tamkin keine vertrauenswürdige Person ist, hatte Wilhelm schon früher unter anderem sein Vater gesagt, auch er selbst ist eigentlich nicht überrascht über den Ausgang ihrer 'gemeinsamen' Investition, in der letztendlich ausschließlich Wilhelm Geld verloren hat. Er gibt jedoch indirekt seinem Vater die Schuld daran, dass er sich Tamkin zugewandt hat: „I wouldn't turn to Tamkin, he thought, if I could turn to him. At least Tamkin sympathizes with me and tries to give me a hand, whereas Dad doesn't want to be disturbed.“²⁴⁹ Wilhelm kann also keinen adäquaten Ersatz für die fehlende väterliche Liebe finden.²⁵⁰

247 Seize the Day, S 10.

248 Seize the Day, S 73.

249 Seize the Day, S 10f.

250 Bei Dr. Tamkin und Wilhelms Beziehung zu ihm setzt viel Sekundärliteratur ein. Vgl. etwa Bakker, Jan: Fiction as survival strategy. a comparative study of the major works of Ernest Hemingway and

Ebensowenig schafft er es, sich selbst zu lieben. Stattdessen beschimpft er sich regelmäßig selbst, etwa nach dem Gespräch mit seinem Vater beim Frühstück:

Ass! Idiot! Wild boar! Dumb mule! Slave! Lousy, wallowing hippopotamus! Wilhelm called himself as his bending legs carried him from the dining room. His pride! His inflamed feelings! His begging and feebleness! [...] Oh, how poor, contemptible, and ridiculous he was!²⁵¹

Nicht Liebe, dafür aber der Mangel daran beherrscht Bellows Novelle. Wilhelms gesamtes Verhalten ist geprägt von einer starken Sehnsucht nach Liebe bzw. dem Geliebtwerden.

Auffällig ist, dass die Novelle eine Verknüpfung zwischen Liebe und Poesie herstellt. Unvermittelt erinnert er sich an den letzten Vers von William Shakespeares 73. Sonett: „To love that well, which thou must leave ere long.“²⁵² Diese unfreiwillige Erinnerung an seine Studienzeit fasst Wilhelm als Aufforderung auf: „At first he thought it referred to his father, but then he understood that it was for himself, rather. *He* should love that well.“²⁵³ Dass Bellows Protagonist Shakespeares Sonett, das vom Vergehen der Jugend und dem Tod handelt, zunächst auf seinen Vater bezieht, ist naheliegend, fürchtet dieser sich doch vor dem Tod und verdrängt jeden Gedanken daran. Doch dann erkennt er sich selbst als Angesprochenen des Gedichts, fühlt, dass er das, was er hinter sich gelassen hat, im Bewusstsein dieses Verlusts umso stärker lieben muss. In Zeiten der Identitätskrise ist es literarische Bildung, die Wilhelm Trost bietet:

He didn't like to think about his college days, but if there was one course that now made sense it was Literature I. The textbook was Lieder and Lovett's *British Poetry and Prose*, a black heavy book with thin pages. Did I read that? he asked himself. Yes, he had read it and there was one accomplishment at least he could recall with pleasure.²⁵⁴

Direkt danach kommt Wilhelm John Miltons *Lycidas* in den Sinn: „Sunk though he be

Saul Bellow. Amsterdam: Rodopi 1983 sowie Kulshrestha, Chirontan: Saul Bellow: The Problem of Affirmation. New-Delhi: Arnold-Heinemann 1978.
251 Seize the Day, S 55.
252 Shakespeare, William: Sonnet 73. In: Duncan-Jones, Katherine (Hg.): Shakespeare's Sonnets. London: Arden Shakespeare 2007, S 256 – 257, S 257, V 14.
253 Seize the Day, S 12.
254 Seize the Day, S 12f.

beneath the watry floar²⁵⁵. Zwar wirkt diese spontane Erinnerung an einen Vers aus einem Gedicht, das die Trauer um einen ertrunkenen Freund ausdrückt, vor allem im ersten Augenblick recht willkürlich. Doch sicher ist, dass Wilhelm sich selbst in vielerlei Hinsicht wie ein Ertrinkender fühlt, und so ist es nicht unwahrscheinlich, dass er diese Worte auf sich selbst bezieht. Er findet die Sprache der Poesie sowohl schön als auch mächtig: „How pure this was to say! It was beautiful. [...] Such things had always swayed him, and now the power of such words was far, far greater.“²⁵⁶

Ein weiterer Aspekt des Motivs der Liebe in *Seize the Day* ist der der Liebe zum Leiden. Dr. Tamkin beschreibt Wilhelms Beziehung zum Leiden wie eine Ehe und stellt sie damit geradezu auf eine Stufe mit romantischer Liebe – oder, wenn mit de Rougemont romantische Liebe nie mit der Ehe einhergehen kann, doch zumindest in Konkurrenz zur romantischen Liebe. Dennoch handelt es sich natürlich um einen völlig anderen Aspekt dieses Gefühls, der Begriff 'Liebe' wird hier sehr abstrakt interpretiert. Dr. Tamkin warnt Wilhelm wie bereits erwähnt davor, das Leiden zu heiraten, und so sehr wie Wilhelm sich mit dem Leiden identifiziert, kann auch wirklich von einer Liebe zu diesem Gefühl gesprochen werden. Wilhelm sieht sich gewissermaßen als Opfer seiner selbst bzw. seiner (falschen) Entscheidungen:

This was typical of Wilhelm. After much thought and hesitation and debate he invariably took the course he had rejected innumerable times. Ten such decisions made up the history of his life. He had decided that it would be a bad mistake to go to Hollywood, and then he went. He had made up his mind not to marry his wife, but ran off and got married. He had resolved not to invest money with Tamkin, and then had given him a check.²⁵⁷

Infolgedessen bemitleidet Tommy sich intensiv selbst. Dass auch er selbst sein eigener Befreier aus der Identitätskrise sein könnte, erkennt er nicht. Er sehnt sich nach der Zuwendung anderer Menschen, erhofft sich etwa finanzielle Hilfe von seinem Vater, die dieser ihm nicht gewährt. Wilhelm erkennt nicht, dass er, will er seine Identitätskrise überwinden, mit sich selbst ins Reine kommen und lernen muss, sich selbst zu lieben.

255 Milton, John: *Lycidas*. In: Darbishire, Helen (Hg.): *The Poems of John Milton*. London: Oxford University Press 1961, S 38 – 42, S 42, V 167.

256 *Seize the Day*, S 13.

257 *Seize the Day*, S 23.

Das Ende der Novelle, an dem er sich selbst seinen Gefühlen überlässt, ist zwar weiterhin von Selbstmitleid geprägt, kann aber vielleicht als der Anfang von Wilhelms Selbstliebe gelesen werden – indem er seine Gemeinsamkeiten und Gemeinschaften mit allen anderen Sterblichen annimmt, sich ihrer bewusst wird und ein Gefühl der Liebe allen Menschen gegenüber verspürt, beginnt er auch, sich selbst zu akzeptieren und zu lieben. Dies ist – vielleicht – der erste Schritt zur Überwindung seiner Identitätskrise.

In Simenons *Trois chambres à Manhattan* ist die Liebe wie in Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan* eng mit der Identitätskrise verknüpft, allerdings ist ihre Bedeutung hier gerade umgekehrt im Vergleich zu Bachmanns Hörspiel: Die Liebe stellt hier den einzigen Ausweg aus der Krise dar. François und auch Kay sind einsam, solange sie nicht die Liebe zueinander gefunden haben. Beide sind – anders als Jan und Jennifer in *Der gute Gott von Manhattan* – im mittleren Alter, eher wie Tommy Wilhelm in *Seize the Day*. Sie waren bereits verheiratet, haben Kinder und erleben kein so allumfassendes und extremes Gefühl mit Absolutheitsanspruch wie Jan und Jennifer. Vielmehr sind ihre Liebe und ihre Beziehung zunächst ausgesprochen fragil. Bei François und Kay führt die Liebe keineswegs in die Katastrophe, sondern gerade aus ihr hinaus, die Liebe gibt den beiden die Möglichkeit, ihre Identitätskrise zu überwinden und noch einmal neu anzufangen:

Car demain l'aube se lèverait et il serait temps d'entrer dans la vie tous les deux, pour toujours.

Demain ils ne seraient plus seuls, ils ne seraient plus jamais seuls, et quand elle eut soudain un frisson, quand il sentit, presque en même temps, comme une vieille angoisse oubliée au fond de sa gorge, ils comprirent tous les deux qu'ils venaient, au même instant, sans le vouloir, de jeter un dernier regard sur leur ancienne solitude.²⁵⁸

Die Liebe ist es, die François und Kay ein *happy end* bereitet, den Weg aus der Krise heraus deutet und das Paar damit auch von Manhattan löst: „Il n'y aurait plus de chambre à Manhattan. Il n'en était plus besoin. Ils pouvaient aller n'importe où désormais, et plus besoin n'était non plus d'un disque dans un petit bar.“²⁵⁹ Ihre Liebe

258 *Trois chambres à Manhattan*, S 141.

259 *Trois chambres à Manhattan*, S 141.

erhebt sie über die Verbindlichkeiten des Raums, macht François und Kay frei. In gewisser Weise ähnelt ihre Liebe in diesem Punkt der von Jan und Jennifer: Auch François und Kay sind nun nicht mehr derart der gesellschaftlichen Ordnung verpflichtet wie zuvor, sie spüren eine Freiheit und Gelöstheit, die nicht so extrem ist wie die völlige Abkoppelung von der Gesellschaft in *Der gute Gott von Manhattan*, aber dennoch als eine Art Bündnis gegen die Außenwelt wirkt.

Es ist nicht die absolute Liebe, die François und Kay finden, aber es ist eine Liebe, die ihnen hilft, ihre Einsamkeit und Isolation zu überwinden und einen gemeinsamen Neuanfang zu wagen. In dieser Hinsicht ist der Roman sicherlich der optimistischste der drei Texte. Bezeichnend ist, dass also nicht die Liebe als Passion dabei hilft, im alltäglichen Leben zu bestehen – diese macht eine Integration in die Gesellschaft eher unmöglich und endet bei Bachmann in einer Katastrophe. Stattdessen ist es eine 'abgeschwächte' Liebe, die es François und Kay ermöglicht, ihre Einsamkeit zu verlassen und – wenn auch nicht in New York, so doch an einem anderen Ort – einen Neuanfang innerhalb der Gesellschaft zu erleben. Die Botschaft von Simenons Roman scheint zu sein: Die urbane Identitätskrise kann überwunden werden, und zwar mit Hilfe der Liebe.

Insgesamt ist die Liebesgeschichte von François und Kay viel weniger exemplarisch angelegt als die von Jan und Jennifer. Während Ingeborg Bachmanns Text die Frage nach der Möglichkeit der Verwirklichung absoluter Werte in der menschlichen Gesellschaft am Beispiel der Liebe abarbeitet, erzählt Simenons Roman eine Liebesgeschichte, die sich zwischen individuellen Personen entwickelt und nicht mit den 'großen' Liebesgeschichten der Literaturgeschichte in eine Reihe gesetzt wird. Während also die Liebesgeschichte in *Trois chambres à Manhattan* eine durchaus 'realistische' Geschichte über die Einsamkeit zweier Europäer in Manhattan und ihren gemeinsamen Ausweg daraus ist, ist die Liebe in *Der gute Gott von Manhattan* lediglich ein Beispiel dafür, dass es unmöglich ist, dass absolute Werte in unserer Gesellschaft bestehen. Ingeborg Bachmann sagt in ihrer Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden:

Es ist auch mir gewiß, daß wir in der Ordnung bleiben müssen, daß es den Austritt aus der Gesellschaft nicht gibt und wir uns aneinander prüfen müssen. Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe. Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten.²⁶⁰

In gewisser Weise zeigt *Der gute Gott von Manhattan* also das Scheitern der reinen Größe Liebe, während *Trois chambres à Manhattan* das Gelingen einer weniger radikalen Form der Liebe im von Bachmann angesprochenen „Spannungsverhältnis, an dem wir wachsen,“²⁶¹ zeigt.

3.5. Die Bedeutung und Rolle von Heterotopien

In Saul Bellows Novelle und Georges Simenons Roman sind ganz unterschiedliche Orte heterotop aufgeladen. Während für Tommy Wilhelm in diesem Zusammenhang vor allem Roxbury als vermeintlich reale Utopie von Bedeutung ist, sind es in *Trois chambres à Manhattan* – ähnlich wie in *Der gute Gott von Manhattan* – New York und seine Hotelzimmer, die in erster Linie als Heterotopien fungieren.

Wie bereits ausgeführt, ist New York in *Seize the Day* Teil einer Stadt-Land-Dichotomie, die der Protagonist aufbaut. Während New York für ihn die Wurzel seiner Identitätskrise ist, sehnt Tommy Wilhelm sich zurück nach Roxbury, wobei er sein dortiges Leben in Gedanken überhöht. Während er Roxbury mit dem ruhigen und einfachen Landleben, seiner Berufstätigkeit sowie mit seiner Geliebten Olive assoziiert, bleibt New York für Wilhelm die Stadt seines Vaters. Er ist zwar selbst hier aufgewachsen, doch gerade das ist der Grund dafür, dass Wilhelm in New York immer der Sohn seines Vaters bleiben wird. Schon als er als junger Mann sein Studium abbricht und nach Los Angeles geht, um Schauspieler zu werden – ein Unterfangen, von dem Wilhelm eigentlich weiß, dass es scheitern wird –, entfernt er sich geographisch von seinem Vater, um sich unabhängig zu fühlen, ein eigenes Leben zu führen.

260 Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar, S 76.

261 Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar, S 76.

Ausgerechnet Roxbury scheint der Höhepunkt dieses Abnabelungsprozesses zu sein – hier ist Wilhelm beruflich wie privat erfolgreich. Als Handelsvertreter ist er sogar so erfolgreich, dass Dr. Adler – freilich etwas aufpoliert – mit seinen Erfolgen vor seinen Bekannten angibt:

His father was ashamed of him.

But he had heard the old man bragging to another old man, saying, „My son is a sales executive. He didn't have the patience to finish school. But he does all right for himself. His income is up in the five figures somewhere.“²⁶²

Roxbury ist also der Ort, an dem Wilhelm bisher dem Menschen am ähnlichsten war, der er gerne wäre. Dabei weist es einige Merkmale einer Heterotopie auf. Zunächst steht es abseits der Orte, mit denen Wilhelm mehr oder weniger komplizierte zwischenmenschliche Beziehungen verbinden, also vor allem abseits New Yorks, wo in Manhattan Dr. Adler und in Brooklyn Wilhelms Frau Margaret leben. Weiters bildet insbesondere Wilhelms Zwei-Zimmer-Wohnung in Roxbury für ihn einen privaten Rückzugsort. In Roxbury steht Wilhelm vermeintlich außerhalb jener zwischenmenschlichen Strukturen, die ihn belasten, und erlebt dafür mit Olive eine – vor allem im Rückblick – unbeschwertere Liebe. Im Sinne Foucaults handelt es sich um eine kompensatorische Heterotopie, in der Wilhelm sich ein scheinbar geordnetes Leben schafft – wie fragil diese Ordnung ist, zeigt sich spätestens, als er seinen Arbeitsplatz verliert, Olive ihn verlässt, weil sie nicht länger auf seine Scheidung warten will und er gezwungen ist, Roxbury zu verlassen und zu seinem Vater nach New York zu ziehen. Es ist nicht nur so, dass „that time had had its troubles, too“²⁶³ – vielmehr ist es nicht möglich, dauerhaft zwischen dem Leben und den Problemen Roxburys und jenen New Yorks zu trennen. Wilhelm, dem Selbstmitleid näher liegt als Problemlösungen, wird von seinem eigenen Leben eingeholt. In dieser Hinsicht ist Roxbury keine absolute Heterotopie, da es nicht in so hohem Maße von den übrigen realen Orten getrennt ist, dass Wilhelm dort dauerhaft eine Zuflucht vor seinen Problemen der Alltagswelt finden könnte. Vielmehr kommt Roxbury vor allem in Wilhelms Empfindungen und Gedanken diese Rolle zu – so wie Wilhelm selbst New York zu dem extrem krisenbehafteten Ort macht, als den er es wahrnimmt, so ist es auch er selbst, der die Heterotopie Roxbury

262 Seize the Day, S 13.

263 Seize the Day, S 43.

erschafft.

Auf einer anderen Ebene kann auch New York für *Seize the Day* als Heterotopie bezeichnet werden, allerdings ist die Großstadt für Wilhelm weniger wie eine reale Utopie als vielmehr eine Wirklichkeit gewordene Dystopie. Dabei ist ganz offensichtlich, dass Wilhelm sich nicht mit seiner Heimatstadt identifiziert, sondern New York stark als Stadt seines Vaters wahrnimmt. Geprägt ist New York für ihn von seiner Residenz, dem Hotel Gloriana – da dieses vor allem von alten Menschen bewohnt wird, erinnert es stark an eine weitere typische Foucault'sche Heterotopie – das Altenheim.

Auch François in *Trois chambres à Manhattan* kommt mit seiner eigenen Geschichte nach New York. Was er sich von Amerika erwartet, kann als eine Art kompensatorischer Heterotopie bezeichnet werden: Nachdem in Frankreich sein Privatleben in eine Krise geraten ist, will er in der 'neuen Welt' einen Neuanfang wagen, sowohl beruflich als auch privat erfolgreich sein. Doch in den USA gelingt es ihm weder, an seine erfolgreiche Schauspielkarriere anzuknüpfen, noch privaten Anschluss zu finden. Und so wird New York für François erst recht zum Ort der Identitätskrise. New York ist in Simenons Roman wie in *Der gute Gott von Manhattan* eine Stadt, in der die beiden Protagonisten fremd sind. François flüchtet geradezu aus Hollywood, als er realisiert, dass er dort keine Karriere machen wird und die Filmschaffenden dort „[f]ort poliment“²⁶⁴ mit ihm umgehen, „mais sans me proposer le moindre travail“²⁶⁵, und landet in New York: „J'ai préféré venir à New-York. D'ailleurs, les contrats se décrochent aussi bien ici qu'en Californie.“²⁶⁶ Genau wie in *Der gute Gott von Manhattan* wird auch hier die Grand Central Station als Ort des Verlassens und des Betretens der Stadt thematisiert. Jedoch ist sie der Ort, an dem Kay François verlässt, um zu ihrer kranken Tochter zu fahren, kein emblematischer Ort der Begegnung des Paares. New York ist vor allem für François eine Art Insel, die abseits steht von seinem bisherigen Leben, sowohl geographisch als auch hinsichtlich seiner

264 *Trois chambres à Manhattan*, S 55.

265 *Trois chambres à Manhattan*, S 55.

266 *Trois chambres à Manhattan*, S 55.

zwischenmenschlichen Kontakte und seiner beruflichen Tätigkeit. Manhattan wird in gewisser Weise zur Heterotopie, die illusorisch für alle großen Städte, die von Anonymität und Isolation geprägt sind, steht. Die heterotope Funktion der Stadt ist nicht derart symbolisch aufgeladen wie in *Der gute Gott von Manhattan*, dennoch weist New York auch hier einige Merkmale der Heterotopie auf. Es steht – zumindest für die beiden Protagonisten – isoliert von den anderen realen Orten. Und innerhalb des Romans kommt ihm eine spezifische Funktion zu – es ist der Ort der Identitätskrise, in dieser Hinsicht geradezu eine Krisenheterotopie im Foucault'schen Sinn, wird der Ort doch nach Überwindung der Krise verlassen. François und Kay zieht es in ihrer Identitätskrise nach New York, und nachdem sie diese dort durchlebt und in ihrer Liebe ein Mittel, sie zu überwinden, gefunden haben, sind sie bereit, aufzubrechen, diese Großstadt zu verlassen.

Dem Hotelzimmer, in dem die beiden ihre erste gemeinsame Nacht verbringen, sowie François' – und in weniger präsentem Maße auch Kays – Zimmer kommt eine ähnliche Rolle zu. So einsam wie sie sich fühlen, so wirken auch ihre Wohnungen. Und der provisorische Zustand sowohl ihrer beginnenden Liebe als auch ihres Lebens in New York spiegelt sich in den Räumen, in denen sie sich aufhalten, wider. Als sie sich kennenlernen, ist ihre Beziehung fragil, François fühlt sich noch nicht in der Lage, Kay seine Wohnung und damit sein Leben zu zeigen:

Il ne pouvait pas la conduire chez lui, dans cette baraque qu'il détestait, dans cette chambre dont le ménage n'était pas fait depuis plus de huit jours et dont le lit était en désordre.

Ils marchèrent à nouveau, et, maintenant qu'elle lui avait avoué qu'elle n'avait même pas de domicile, il avait peur de la perdre.²⁶⁷

In diesen Gedanken François' spiegelt sich einerseits die Fragilität seiner Beziehung zu Kay, andererseits das Provisorium ihres Status in New York wider. Kay hat nicht einmal mehr eine Wohnung, das Hotelzimmer beziehen die beiden nur für eine Nacht – sie sind beide mehr oder weniger ohne Bindungen in dieser Großstadt, und das merkt man auch ihren Räumen bzw. ihrem Umgang mit dem Raum an. Sie schaffen sich kein langfristig

267 *Trois chambres à Manhattan*, S 19.

angelegtes Heim in dieser Großstadt, vielmehr bleiben sie während ihres gesamten Aufenthalts auch hinsichtlich ihrer Wohnsituation Durchreisende.

Insgesamt ist das Thema der Heterotopie in Simenons Text im Vergleich zu den beiden anderen behandelten Texten unterrepräsentiert. Zwar sind sowohl Manhattan als auch die Innenräume, in denen François und Kay sich vorwiegend aufhalten, durchaus leicht heterotop aufgeladen. Doch sie sind bei weitem keine vollständigen Heterotopien, und der Fokus des Romans liegt auf anderen Aspekten der Stadt New York – dem Sich-Einschreiben in den Stadt-Text etwa, indem das Paar durch die Straßen Manhattans geht. New York ist in Simenons Text zwar auch ein isolierter Ort, vor allem aber ein Ort der Isolation.

4. Zusammenfassende Schlussbemerkung

Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan* verhandelt die Frage nach der Möglichkeit von absoluten Werten innerhalb der menschlichen Gesellschaft am Beispiel der Liebe. Es wird deutlich, dass das Leben absoluter Liebe zum Scheitern verurteilt ist. New York ist für das Hörspiel mehr als lediglich eine Kulisse. Vielmehr verkörpert es einerseits die fortschrittsorientierte westliche Gesellschaft mit ihren technischen und auch architektonischen Errungenschaften, andererseits steht die Liebe der beiden Protagonisten im Zusammenhang mit einem vorzivilisatorischen Aspekt der Insel Manhattan, der, gefühls- und instinktbetont, der Großstadt und ihrem Treiben diametral entgegensteht. Die absolute Liebe geht für Jan und Jennifer mit einem Identitätsverlust bzw. mit einem Wunsch danach, die eigene Identität ganz im absoluten Gefühl zueinander aufgehen zu lassen, einher. Geprägt ist der Text von einer Art 'Verrat der Großstadt' – während sowohl die vertikale Architektur der Großstadt, ihre allgemeinen und privaten Heterotopien und die Eichhörnchen sich scheinbar als 'Agenten' der Liebe ausgeben, führen sie alle doch nur nach und nach in die Katastrophe. Auffällig ist, dass nur Jennifer zum Opfer des guten Gotts wird – Jan kehrt rechtzeitig in 'reale' Zeit und Räume zurück und entgeht so dem Attentat. Die Identitätskrise ist also eine männlich konnotierte und wird am Ende überwunden, während die Identität der Frau im Tod völlig ausgelöscht wird.

Auch die anderen beiden Texte von Saul Bellow und Georges Simenon thematisieren die Identitätskrise in der Großstadt New York. Bellow's Novelle beschreibt einen Tag im Leben von Tommy Wilhelm, in dem seine Krise sich einerseits – vor allem finanziell – verschlimmert, andererseits aber einige wenige Passagen Anlass zur Hoffnung geben, Wilhelm könnte seine Krise letztlich doch überwinden. An diesem Tag verliert er seine letzten Ersparnisse, weil Dr. Tamkin, ein unzuverlässiger, vielleicht selbst ernannter, Psychologe, ihn zu Spekulationen an der Börse überredet hat. Wilhelm wohnt wie sein Vater, Dr. Adler, und Dr. Tamkin im Hotel Gloriana, dessen Bewohner überwiegend im Ruhestand sind, und in dem Wilhelm sich fehl am Platz fühlt. Er sieht in New York die

Wurzel seiner Identitätskrise und überhöht in seinen Gedanken Roxbury, den Ort, an dem er zuvor als Handelsvertreter gewohnt hat. Wilhelm baut eine starke Stadt-Land-Dichotomie auf, in der New York stets so schlecht wie nur möglich abschneidet – dass er dabei Roxbury über- und New York unterschätzt, fällt ihm ebenso wenig auf wie die Tatsache, dass nur er selbst sich aus seiner Identitätskrise erretten könnte.

In Simenons Roman finden zwei Europäer – Kay und François – in New York zueinander und erleben, dass die Liebe der einzige Ausweg aus Isolation und Identitätskrise ist. Dass die Liebe hier ein Mittel, sich in der menschlichen Gesellschaft zurechtzufinden, ist, während sie in *Der gute Gott von Manhattan* ein Leben innerhalb der Gesellschaft völlig unmöglich macht, mag mehrere Gründe haben. Einerseits sind François und Kay viel älter als Jan und Jennifer, sie sind beide geschieden und haben bereits Kinder. Noch viel stärker ist allerdings der Grund, dass es sich um zwei völlig unterschiedliche Liebeskonzepte handelt: Bachmann beschreibt die absolute Liebe, die in diesem Fall fast schon mehr ein Wert als ein Gefühl ist, ein „anderer Zustand“ außerhalb jeglichen Alltags. Dahingegen mag die Liebe, die Simenon schildert, schwächer sein – jedenfalls ist sie kein absolutes Gefühl. Vielmehr leben Kay und François eine Liebe, mit der womöglich auch der gute Gott einverstanden wäre:

Aber wer wird sich mit Menschen beschäftigen, die nach einem anfänglichen Seitensprung in die Freiheit ohnehin Instinkt bewiesen haben. Die das bißchen anfängliche Glut zähmten, in die Hand nahmen und ein Heilmittelunternehmen gegen die Einsamkeit draus machten, eine Kameradschaft und wirtschaftliche Interessengemeinschaft. Ein annehmbarer Status innerhalb der Gesellschaft ist geschaffen. Alles im Gleichgewicht und in der Ordnung.²⁶⁸

Abschließend lässt sich sagen, dass die drei Texte unterschiedliche Perspektiven auf den Aspekt der Identitätskrise in New York eröffnen. Stets ist New York als Ort der Krise konnotiert, und doch gehen die Werke unterschiedlich mit der Großstadt um – während *Der gute Gott von Manhattan* neben dem hyperzivilisierten Manhattan der Wolkenkratzer der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts eine weit zurückliegende Vergangenheit der Insel heraufbeschwört, die symbolisch mit der absoluten Liebe im Bunde ist, sieht Saul Bellows Protagonist, obwohl er selbst New Yorker ist, in New York die Wurzel all seiner Übel. Auch für François und Kay aus *Trois chambres à*

268 *Der gute Gott von Manhattan*, S 75.

Manhattan bleibt Manhattan der Ort ihrer Isolation und Einsamkeit – in dem Moment, in dem sie zueinander finden, finden sie auch aus der Großstadt heraus, sie brechen auf in ein gemeinsames Leben abseits der Stadt, in der sie ihre Identitätskrise erlebt haben.

In der Analyse dieser drei so unterschiedlichen Texte zeigt sich deutlich, wie lohnenswert die raumtheoretische Analyse literarischer Werke sein kann und sich gerade im Verhältnis von Innen- und Außenräumen, letztere paradigmatisch verdichtet in der Stadt der Moderne, New York, spannende neue Blickwinkel eröffnen. Dass es zur Zeit der Entstehung dieser Romane kein Zufall ist, dass sie in New York spielen, dass New York mehr ist als bloße Kulisse, wird deutlich. New York wird zum emblematischen Ort der Identitätskrise, in dem sich das als krisenhaft empfundene Potential der Großstadt verdichtet.

5. Bibliographie

5.1. Primärliteratur

Bachmann, Ingeborg: *Der gute Gott von Manhattan*. München: R. Piper & Co. 1960.

Bellow, Saul: *Seize the Day*. London: Penguin Books 2001.

Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2011.

Goethe, Johann Wolfgang: *Selige Sehnsucht*. In: Goethe, Johann Wolfgang: *West-östlicher Divan*. München: Carl Hanser Verlag 1998.

Milton, John: *Lycidas*. In: Darbishire, Helen (Hg.): *The Poems of John Milton*. London: Oxford University Press 1961, S 38 – 42.

Shakespeare, William: *Sonnet 73*. In: Duncan-Jones, Katherine (Hg.): *Shakespeare's Sonnets*. London: Arden Shakespeare 2007, S 256 – 257.

Simenon, Georges: *Trois chambres à Manhattan. Lettre à mon juge. Tante Jeanne*. Paris: Collection Trio Presses de la cité 1946.

Whitman, Walt: *Leaves of Grass. 'Death-bed edition'*. Mannahatta. In: Whitman, Walt: *Leaves of Grass. First and 'Death-bed' editions*. New York: Barnes & Noble 2004, S 635.

5.2. Sekundärliteratur

Agnese, Barbara: *Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*. Wien: Passagen Verlag 1996.

Bachmann, Ingeborg: *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*. In: Bachmann, Ingeborg: *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Essays, Reden, Kleinere Schriften*. München: Piper 2003, S 75 – 77.

Bakker, Jan: *Fiction as survival strategy. a comparative study of the major works of Ernest Hemingway and Saul Bellow*. Amsterdam: Rodopi 1983.

Barrière, Hélène: *La mise en espace de l'amour dans *Der gute Gott von Manhattan* d'Ingeborg Bachmann*. In: Götze, Karl Heinz, Wimmer, Katja (Hg.): *Liebe in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. L'amour au présent. Histoires d'amour de 1945 à nos jours. Festschrift für Ingrid Haag. Mélanges en l'honneur d'Ingrid Haag*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2010, S 85 – 104.

Barthes, Roland: *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Éditions du Seuil 1977.

Bär, Gerald: *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*. Amsterdam, New York: Rodopi 2005 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 84).

Bergsten, Gunilla: *Liebe als Grenzübertritt: Eine Studie über Ingeborg Bachmanns Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan**. In: Jonas, Klaus W. (Hg.): *Deutsche Weltliteratur. Von Goethe bis Ingeborg Bachmann. Festgabe für J. Alan Pfeffer*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1972, S 277 - 289.

Beutner, Eduard, Tanzer, Ulrike: *Vorwort*. In: Beutner, Eduard, Tanzer, Ulrike (Hg.): *Literatur als Geschichte des Ich*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S 8 – 10.

Burns, Rick: Einführung. Stadt der Sehnsüchte. In: Burns, Rick und James Sanders (Hg.): New York. Die illustrierte Geschichte von 1609 bis heute. Übers. v. Marion Pausch, Dagmar Ahrens-Thiele, Beatrice le Coutre-Bick, Heike Brühl und Eva Dempewolf. München: Frederking & Thaler 2002.

De Certeau, Michel: Kunst des Handelns. Übers. v. Ronald Vouillie. Berlin: Merve Verlag 1988.

De Rougemont, Denis: L'Amour et l'Occident. Paris: Plon 1939.

Dünne, Jörg, Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main Suhrkamp 2007.

Ensberg, Peter: Das Bild New Yorks in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1988.

Foucault, Michel: Des espaces autres. In: Foucault, Michel: Dits et écrits 1954 – 1988. Paris: Gallimard 1994, S 752 – 762.

Hewitt, Nicholas: The American Writing of Simenon. In: New Comparison: A Journal of Comparative and General Literary Studies 10, 1990, Autumn, S 102 – 113.

Keller, Jane Eblen: Crossing the Line: The American Novels of Georges Simenon. In: Kaplan, Steven, Wright, Will (Hg.): The Image of the Frontier in Literature, the Media, and Society. Kein Ort: Society for the Interdisciplinary Study of Social Imagery 1997, S 162 – 169.

Kulshrestha, Chirontan: Saul Bellow: The Problem of Affirmation. New-Delhi: Arnold-Heinemann 1978.

Lennox, Sara: Representing Femininity in Ingeborg Bachmann's *Der gute Gott von Manhattan*. In: Cocalis, Susan L., Obermeier, Karin (Hg.): *Thalia's Daughters. German Women Dramatists from the Eighteenth Century to the Present*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag 1996, S 191 – 220.

Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

Mahler, Andreas: *Stadttex-te – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution*. In: Mahler, Andreas (Hg.): *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg: Winter 1999, S 11 – 36.

Panchyk, Richard: *New York City Skyscrapers*. Charleston: Arcadia Publishing 2010.

Pye, Michael: *Maximum City: The Biography of New York*. London: Picador 1991.

Rétif, Françoise: *Konstruktion und Dekonstruktion der Geschlechterdifferenzen als Kulturkonflikte bei Ingeborg Bachmann*. In: Valentin, Jean-Marie (Hg.): *Jahrbuch für Internationale Germanistik. Band 86. Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005 „Germanistik im Konflikt der Kulturen“*. Band 10. Bern: Peter Lang 2007, S 65 – 70.

Simenon, Georges: *Mémoires intimes*. Paris: Presses de la Cité 1981.

Simmel, Georg: *Die Großstädte und das Geistesleben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Strutz, Josef: *Ein Platz, würdig des Lebens und Sterbens. Ingeborg Bachmanns „Guter Gott von Manhattan“ und Robert Musils „Reise ins Paradies“*. In: *Österreich in Geschichte und Literatur* 29/6, 1985, S 376 – 388.

Tunner, Erika: Von der Zikadeninsel nach Manhattan. Die „Orte für Zufälle“ in Ingeborg Bachmanns Hörspielen. In: Agnese, Barbara, Pichl, Robert (Hg.): Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Internationales Symposium Wien 2006. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S 69 – 76.

Von Ertzdorff, Xenja: Liebe, Ehe, Ehebruch und Tod in Gottfrieds 'Tristan'. In: von Ertzdorff, Xenja und Wynn, Marianne (Hg.): Liebe – Ehe – Ehebruch in der Literatur des Mittelalters. Giessen: Schmitz 1984. (Beiträge zur deutschen Philologie 58), S. 88 – 98.

Zaremba, Jutta: New York und Tokio in der Medienkunst: urbane Mythen zwischen Musealisierung und Mediatisierung. Bielefeld: transcript Verlag 2006.

5.3. Internetquellen

Holloway, Marguerite: Urban Tactics. I'll take Mannahatta. In: The New York Times 16.05.2004. Zitiert nach: <http://www.nytimes.com/2004/05/16/nyregion/urban-tactics-i-ll-take-mannahatta.html?src=pm>, zuletzt eingesehen am 15.03.2012.

National Register of Historic Places,
http://nrhp.focus.nps.gov/natreg/docs/All_Data.html, zuletzt aufgerufen am 09.06.2012.

6. Anhang

6.1. Abstract

Die Großstadt als Ort der Moderne fasziniert und inspiriert – sowohl zu literarischen Texten als auch zu theoretischen Reflexionen über das Phänomen Stadt und seine Beziehung zum Individuum. Dabei ist in der Literatur eine Tendenz zur Darstellung der Großstadt als Ort der Identitätskrise festzumachen. In der Anonymisierung, Spezialisierung und Technologisierung der Großstadt fehlt es dem einzelnen Menschen an Identifikationsmöglichkeiten. Da New York in vielerlei Hinsicht wohl die bedeutendste westliche Großstadt des (frühen) 20. Jahrhunderts ist, bietet es sich an, die Darstellung der literarischen Identitätskrise in dieser Stadt zu untersuchen.

Die vorliegende Diplomarbeit analysiert, wie die Identitätskrise in New York in Ingeborg Bachmanns Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* aus dem Jahr 1957 die Identitätskrise in New York zeichnet. Bachmanns Text arbeitet die Frage nach dem Bestehen absoluter Werte in der menschlichen Gesellschaft am Beispiel der Liebe ab. Die Antwort, die der Text bietet, ist: Absolute Liebe kann nicht innerhalb der gesellschaftlichen Strukturen existieren, und so ist sie zum Scheitern verurteilt. Das absolute Liebesgefühl geht in *Der gute Gott von Manhattan* einher mit dem Wunsch der Liebenden nach Identitätsauflösung in der Liebe. Anschließend widmet die Arbeit sich einer vergleichenden Interpretation von Saul Bellows 1956 erstmals erschienener Novelle *Seize the Day* und Georges Simenons Roman *Trois chambres à Manhattan* aus dem Jahr 1946. Auch diese beiden Texte thematisieren die literarische Identitätskrise in New York – Bellows *Seize the Day* in Form einer *midlife crisis* eines in privater wie beruflicher Hinsicht gescheiterten New Yorkers, Simenons Roman hingegen als großstädtisches Phänomen der Anonymität und Einsamkeit, das durch die Liebe überwunden werden kann.

6.2. Lebenslauf

Persönliche Daten

Magdalena Engel

geboren am 26. November 1986 in Katowice (Polen)

deutsche Staatsbürgerschaft

Ausbildung

2006 – 2012 Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien und der Université Paris-Est Créteil Val de Marne (Frankreich)

2006 Abitur am Willibald-Gluck-Gymnasium (Wirtschafts- und Sozialwissenschaftlicher Zweig) in Neumarkt in der Oberpfalz (Deutschland)

Praktische Erfahrungen

Wintersemester 2011/2012 Tutorin der Lehrveranstaltung „Milan Kundera oder der Kampf des Romans gegen Kitsch und Storytelling“ (Dr. Fausto de Michele) am Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Wien

08/2010 – 09/2010 Praktikantin im Referat Wissenschaftsmanagement & Marketing des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg (Deutschland)

06/2010 – 07/2010 Praktikantin in der Kommunikationsabteilung und Pressestelle des Staatstheaters Nürnberg (Deutschland)

Sprachkenntnisse

Deutsch (Muttersprache), Polnisch (zweite Muttersprache), Englisch (fließend), Französisch (fließend)