

What I have come to be

Außenwelt und Binnenraum
bei William H. Gass



Christoph Bode *1952

**Professor für Englische Literatur in
Kiel, jetzt in Bamberg. Veröffentlichungen über Literaturtheorie,
Lyrik, Romantik, Moderne u.a.
Bücher über Huxley und
Wordsworth. Zuletzt erschienen:
»Den Text? Die Haut retten!«**

1 Das Gemeine außen/das gemeine Außen: »Mrs. Mean«

Er sitzt auf seiner Veranda und beobachtet die Nachbarn, stundenlang, vor allem die laute, kreischende, rutenschwingende, kinderprätzelnde, ewig wirbelnde Frau von gegenüber, deren Familienleben so penetrant öffentlich ist (man kann nicht die Ohren schließen), die er für sich, ihren wirklichen Namen nicht kennend. »Mrs. Mean« nennt, das, was an ihr greifbar und konkret ordinär und gemein ist, allegorisch auffassend: Sie ist die verkörperte Niedertracht, raumgreifende Rohheit, das schlechthin Gemeine.

Er dagegen, in sich gekehrt, zurückgenommen, sitzt und schaut – doch nur äußerlich untätig, denn nichts entgeht seinem Blick, und was auch sein Auge vorgeblich kühl erfäßt, wird *verarbeitet*, ihm zum *Material*, zum transformierbaren Rohstoff: »[F]or I have chosen to be idle, as I said, to surround myself with scenes and pictures; to conjecture, to rest my life upon a web of theory – as ready as the spider is to mend or suck dry intruders. [...] I sail my boats on their seas. I rest my stories on their backs. [...] I take their souls away – I know it – and I play with them; I puppet them up to something; I march them through strange crowds and passions; I snuffle at their roots.«

Es ist dieser besitzergreifende Blick des Nur-Schauenden, der den Menschen unheimlich ist, den sie fürchten – und der sie auf Distanz hält, während eben jene Distanz dem Blick erst den Raum eröffnet, in dem sich eine Machtbeziehung etablieren kann: Nur gesehen zu werden konstituiert mich als »Subjekt als Objekt« – der Blick des Anderen fixiert mich als sein Anderes. Miteinander zu sprechen wird, da eine Form des *Austauschs*, tunlichst vermieden. Die Beziehung muß asymmetrisch bleiben – der anhaltende Blick definiert: Ich schaue – du wirst beobachtet. Subjekt – Objekt. Gerade, weil er sich abwenden *könnte*, ist sein Verweilen so dominierend. Als bloß Erblickter habe ich keine Chance.

Mit dem Blick will sich der Beobachter andere vom Leibe halten – und wie leibhaftig kommen sie daher, etwa Mr. Wallace, vom Tode gezeichnet, rasselnder Atem, tiefende Augen, rissige Lippen, faulige Zähne, die Glieder steif. Füße wund, kahlwerdend und von schlaffem Fleisch. Er *nähert sich* – der größte Horror: Man HÖRT ihn kommen! Der Beobachter flüchtet »hinein«, fürchtet, von so viel unentrinnbarer, hörbarer, riechbarer, greifbarer Körperlichkeit *verschlungen zu werden*, wie Jona vom Wal.

Kann ich das Andere nicht auf Distanz halten, »außen vor«, droht es, mich sich einzuverleiben. Kann ich das Andere nicht außen halten, wird es für mich nur noch innen geben.

Der Beobachter wird das zu verhindern wissen, indem er zu Ahab wird, zu David angesichts des Goliath – mit einer Harpune wird er sich verschlucken lassen und beizeiten das Außen von innen erledigen.

Und Mrs. Mean? Sie stellt ein ganz anderes, ungleich schwereres Problem dar. Sie nimmt den Beobachter nicht als etwas von Bedeutung wahr, ignoriert ihn und entgeht gerade deshalb der Macht seines Blickes, schlimmer noch: negiert ihn als Subjekt, da er doch nichts als der erblickte Beobachtende ist, sich seine Existenz auf den (an-)erkennenden Rück-Blick gründet: »I feel I have succeeded to the idleness of God. Except in the case of Mrs. Mean. I am no representative of preternatural power. I am no image, on my porch – no symbol. I don't exist.«

Existieren hieße, in Bezug auf andere zu sein, d.h. zu bedeuten.

Ist Mr. Wallace sein körperliches *memento mori*, so Mrs. Mean sein psychisch-existentielles: Vor dem Verschlungenwerden flüchtend, wird ihn sein Begehren nach Rück-Blick verzehren.

Er braucht das Andere, um Ich zu sein.

Kein Mensch beschäftigt ihn so wie sie, die laut fluchende, unbändige, unmögliche Person, die fleischgewordene Peinlichkeit, Schrecken der Nachbarschaft, eine dumm-dumpfe Tyrannin, die Widerstand braucht, um ihn zu brechen, Ungehorsam, um Anlaß zum Schlagen zu haben, das Schreien ihrer Kinder noch Beweis ihrer Macht über sie – eine absurde Figur, die unermüdlich Löwenzahn ausmerzt und noch die Samen der Pustelblumen aus dem Garten des Nachbarspärchens, das pflicht-, weil selbstvergessen in Liebe das Unkraut wuchern ließ, gnadenlos verfolgt, mit einer Geduld, Hingabe und Hartnäckigkeit, die schon wieder etwas Faszinierendes hat.

Keiner beschäftigt ihn so wie sie, die den Rück-Blick verweigert, und ihre ekelhaften vier Blagen, dumm, fies, niederträchtig und gemein wie sie sind – obwohl sie ihm aus dem Weg gehen: »Maybe she's warned them. No. She wouldn't. I don't exist.«

Keiner so wie sie: Das Außenleben der Means vor Augen, ist ihm das Innenleben kein Geheimnis. Obgleich er nie drinnen war, glaubt er ihr Haus ganz genau zu kennen, malt es sich aus in all seiner billigen Miefig- und Spießigkeit, mit kitschigem Plunder und religiösen Wandsprüchen, die das Jüngste Gericht beschwören: »The Means are Calvinists, I'm certain. They may be unsure of heaven but hell is real.« Und aus dieser Enge der Selbstverachtung und vermeintlichen Schuld rührt die eigentliche: ihre Gemeinheit – Opfer der Verhältnisse sind sie allemal: »They are fly-beleagured bears in a poor zoo with nothing to claw but each other and a dead trunk and no one to hate but themselves, their flies, and the bare, hot, peanuts-potted ground.«

Der Beobachter hat sie klassifiziert, etikettiert, unter Kontrolle. Gerade, daß er keinerlei Kontakt mit »Mrs. Mean« hat, ermöglicht es ihm, »ihr« einen festen Platz in seiner Welt-Sicht zuzuweisen. Ungern würde er sich von der Wirklichkeit eines besseren belehren lassen: »My wife maintains that Mrs. Mean is an immaculate house-

keeper and that her home is always cool and dry and airy. She's very likely correct as far as mere appearance goes but my description is emotionally right, metaphysically appropriate.« Da er das Wesen der Means erkannt hat, kann ihn der Anschein nicht täuschen. Seine Frau, gar zu einfühlsam und nachsichtig, würde eine *Beziehung* herstellen: »[She] would strike up friendships, too, and so, as she says, find out; but that must be blocked. It would destroy my transcendence. It would entangle me mortally in illusion.«

Die Wahrheit der Means ist eine, die sich nicht empirisch überprüfen läßt. Die Wahrheit der Means ist die Funktion, die sie für den Beobachter haben. Das Gemeine ist außen, das Außen ist gemein. Doch diese Funktion des distanzierenden »die da« ist tückisch, man wird sehn.

Mr. Wallace war letztlich leicht zu erledigen. Zwar stellt er durch seine verschlingende Distanzlosigkeit eine Gefahr dar, doch von innen ist der Wal verletzlich: Mr. Wallace glaubt inbrünstig an schlimme Vorzeichen, Omen. Das Böse ist immer und überall, erkennbar für den, der die Zeichen zu deuten versteht – und er ist ein bessener Semiotiker.

Der Beobachter macht sich selbst zum harpunetragenden Köder – gibt dem Affen Zucker – lenkt das Gespräch raffiniert auf Leberflecke und ihre tiefere Bedeutung: »...signs without are only symbols of the world within.«

Mr. Wallace hat angebissen. Der Beobachter wird ihm Leine lassen, dann anziehen, ihn dazu bringen, über die Leberflecke seiner Frau zu sprechen, ihren Körper zu untersuchen – er schickt ihn zurück: sind etwa Haare auf ihren Leberflecken? Das könnte die Deutung entscheidend verändern. Der Beobachter weidet sich lustvoll-erschauernd an der Ekelhaftigkeit der Situation – »Even now I dare not let my mind look upon that picture of that pair peering beneath her lifted skirts. How infernally lewd! How majestically revolting! In worry she watches him. What does it all mean? Can they say for certain that hair grows there; that it does not?« – und läßt ihn dann lachend auflaufen: Ob er nicht wüßte, daß all das absurder Aberglauben sei – Leberflecke bedeuten NICHTS. Nichts ist ein Zeichen *per se*. Kein Schluß folgt aus dem Außen auf das Innen.

Mr. Wallace wird ihm nie wieder zu nahe kommen. Der Beobachter ist *gemein* gewesen, hat dazu den Tattergreis in die Arme der Means getrieben – die deuten Leberflecke besser oder, schöner noch, möglicherweise überhaupt nicht – *les extrêmes se touchent*.

Mrs. Mean aber. Die unerledigte Provokation. Verkörperung all dessen, was er haßt und sich vom Leibe halten möchte. Hat sich seiner bemächtigt. Ist seine Obsession geworden. Er verläßt seine Veranda. Umschleicht im Schutze der einbrechenden Dunkelheit ihr Haus. Könnte von Kindern oder der Nachbarin leicht entdeckt werden. Peinlich. Zu spät: »I have fallen into the circle of my own spell.« Der Drang ist unbeherrschbar, die Versuchung zu groß. Er

geht weiter, zu weit. »I realize that I have breached the fortress, yet in doing so I lost all feeling for the Means and sensed only myself, fearful, hiding from a child.«

Der Gang hintüber wird zur Begegnung mit sich selbst.

Aber der Besessene kennt sich nicht wieder, ist sich fremd – das ist nicht mehr »seine« Realität: »Indeed I am not myself. This is not the world. I have gone too far. It is the way fairy tales begin – with a sudden slip over the rim of reality.«

Der Ausflug hinterläßt ihn erschöpft. Doch der Wiederholungszwang ist stärker. Abend für Abend steht er nun hinter dem Haus, getrieben von dem Begehren einzudringen, hineinzukommen, *drin zu sein, zu verschmelzen – sie zu sein*.

Er kennt sich selbst genug, um zu wissen: »the time is only days before I shall squeeze through the back screen of the Means' house and be inside.«

Das Begehren richtet sich auf Ent-grenzung. Der, der nur Distanz wollte, will nun nur noch die völlige Aufhebung dieser Distanz; der das Verschlungenwerden fürchtete, möchte nichts dringender, als drinnen zu sein; das Drinnensein wird aber als Einverleibung phantasiert; der sich »die da« fernhalten wollte, ist ganz von ihr besessen. Sie hat von ihm Besitz ergriffen, sie hat sich »ihm einverleibt«.

Jona ist selbst ein Wal, verzehrt sich vor Begehren.

Die Innen-/Außen-Dichotomie kollabiert. Kein Binnenraum, der nicht vom »Außen« okkupiert wäre, kein Außenraum, der nicht vollständig eine Besetzung des Innenraums wäre.

Er hält sich die Augen zu, um nicht gesehen zu werden.

»Mrs. Mean« zeigt den selbst-induzierten Kollaps eines psychischen Systems, das versuchte, Identität und Stabilität per Ausgrenzung des »Anderen« zu erzielen.

II Wer im Wintergarten sitzt

Abends. A und B sitzen in den bequemen Korbsesseln eines Wintergartens. Stille. A gießt trockenen Rotwein ein und beginnt.

A: Ein merkwürdiger Text von Gass, »Mrs. Mean«. Schon der Titel ist ja ein *misnomer*.

B: Inwiefern?

A: Na, es geht ja nie um Mrs. Mean, in Wirklichkeit. Es geht ja eigentlich bloß um ein Bewußtsein, das sich höchst absonderlich auf seine Umwelt einläßt – oder eben gerade nicht und dadurch

»abstürzt«. Die »wirkliche« Mrs. Mean lernen wir ja nie kennen.

B: Eben. Deshalb heißt das Ganze ja auch »Mrs. Mean«, das ist nicht ihr »wirklicher« Name, der den »Beobachter« gar nicht interessiert, sondern nur das Etikett, das er ihr gibt.

A: Gut, dann paßt der Titel ja doch. Not the thing itself, but thoughts about the thing.

B: Words! Gass wäre da sehr genau.

A: Gibt es »Mrs. Mean« oder die andere, die eigentliche, also gar nicht?

B: Unsinnige Frage. Wir haben bloß Wörter auf einer Seite – und rekonstruieren daraus eine besondere Weise, die Welt zu sehen, zu verarbeiten – eine ziemlich extreme, obsessive Weise. Es geht nicht um irgendwelche »Inhalte«, sondern um Verfahren, Prozesse, Prozeduren.

A: Wir rekonstruieren das Bewußtsein dieser Kunstfigur, des »Beobachters«. Warum dann nicht auch die Figur einer »Mrs. Mean«?

B: Weil die uns bloß durch sein Bewußtsein gegeben ist, an dem wir nicht vorbeikommen. *Kleine Pause*.

A: Trotzdem fragt man sich, was er vorfinden wird, wenn er schließlich in das Haus der Means eindringt, nicht?

B: Was meinst du denn?

A: No – schwer zu sagen. Was zeigt ein Spiegel, der genau parallel gegenüber einem anderen, gleichgroßen steht?

B: Nichts?

A: Nichts – oder den Spiegel B, wie der den Spiegel A spiegelt, wie der den Spiegel B spiegelt, wie der den Spiegel A spiegelt, wie der... also die Unendlichkeit.

B: Alles oder nichts?

A: Alles oder nichts. Oder was denkst du? Was wird der Beobachter finden?

B: Er wird nie reingehen.

A: ?

B: Er wird nie reingehn, weil der Text hier zu Ende ist. Prost.

A: Billig.

B: Nein, alles andere ist »How many children had Lady Macbeth«-Spekulation. It's not in the text. Basta.

A: Komm, sei nicht rigide – spekulier doch ruhig mal.

B: Na gut. *Pause*. Er kann wirklich nie hineinkommen, weil all das schon innen ist. Verstehst du? Diese Außenwelt ist seine Innenwelt. Das Haus der Means ist der innerste Bereich, das »Andere«, gegen das er sich definiert, das verdrängt Andere.

A: Das dann wiederkehrt?
B: Schon wiedergekehrt ist. Er steht da und kennt sich nicht wieder, weil er sich so nicht gekannt hat.

A: Es gibt kein »echtes« Außen, an dem er sich korrigieren könnte?
B: Im Text?

A: Nein, in der Wirklichkeit!
B: Puh! Schwierig. *Pause. Tiefer Schluck.* »In Wirklichkeit« geht er rein und findet einen anderen Wandspruch vor.

A: Nämlich?
B: »Erkenne dich selbst!«

A: Das Motto des Orakels von Delphi. Erste Voraussetzung: ein Sinn für Doppelsinn. Und das bei den Means an der Wand?!
B: Nu sei mal nicht so elitär. Es geht um die Means in uns allen.

A: Der Wein scheint etwas stark zu sein.
B: *In vino veritas.* Prost. *Pause.* Was machen eigentlich deine Studien zur Autobiographie?

A: Dämpeln so. Aber Gass mit seinem Innen-Außen-Spiel hat etwas weitergeholfen.
B: Ich soll jetzt wohl den Watson machen und dumme Fragen stellen, damit du klug soliloquieren kannst?!

A: Why not, for a change? Würdest du aber ja doch nicht lange durchhalten... Also: Gass führt, sagen wir, mit Wörtern vor, wie ein bestimmtes Bewußtsein mit Realität verfährt, eine Art mentalen Algorithmus, aber eben konkret inszeniert, nicht abstrakt vorgestellt. Am Ende kollabiert das System, weil es »falsch« eingestellt war.
B: Ich sehe überhaupt keinen Zusammenhang.

A: Gemach. Kommt noch. In so einem Text ist alles Außen nur als Innen präsent, insofern als es Bewußtseinsinhalt ist. Das wär natürlich genau so, wenn »der Beobachter« ein völlig anderer Typ wär – es geht mir um die Weise der Vermittlung.

B: Ist aber doch alles kalter Kaffee, *stream of consciousness*-Technik, Reflektorfigur und so – welche Erleuchtung bietet das denn für die Autobiographie?

A: Auch in der Autobiographie sind die äußerlichen »Fakten« nur insofern präsent, als sie für die Entwicklungsgeschichte des Ich relevant gewesen sind, sich niedergeschlagen haben.

B: Kaum bestreitbar. Aber was folgt daraus schon? Viel produktiver als dieser Innen-Außen-Schmu, zu dem jeder Luhmannianer auf Knopfdruck Bände absondern kann, ist doch, daß Autobiographie allemal *erzählt*. Erstmal wird aus der Fülle der Erlebnisse, Ereignisse und Personen *ausgewählt*, das was »wichtig« scheint, und zwar für den Schreiber, also subjektiv, den Schreiber, der sich selbst als *Produkt* begreift...

A: Das nenne ich den Niederschlag des Außen im Innen.
B: Meinetwegen. Dann muß sich aber aus diesen Daten auch etwas ergeben, eine Gestalt, ein sinnvoller Zusammenhang, eine Erzählung eben. Rückblickend läßt sich das leicht machen, stellt sich beinahe automatisch ein, Dilthey sagt Gutes dazu. Jedes Ereignis ist bei seinem Eintreten unvorhersehbar und scheint zufällig, im Rückblick werden Zusammenhänge und Verknüpfungen rausgefiltert, und man bekommt es auf einmal mit notwendiger, »schicksalhafter« Bedingtheit zu tun. Das Grundprinzip des Erzählens: die Konversion von Kontingenz in narrative, d.h. vorgetäuschte Notwendigkeit. Es *mußte* so kommen. Ein Taschenspielertrick.

A: Klar. Am tollsten dann der *loop* zur autobiographischen Teleologie. Der retrospektiv erkannte »Sinn« wird als präexistent ausgegeben, d.h. es war vorherbestimmt, daß sich alles auf dieses Ziel hin entwickeln mußte.

B: Und wo bleibt »dein« Innen und Außen?

A: Gleich, gleich. Ist dir aufgefallen, daß alle klassischen Autobiographien nach dem Muster von Hegels *Phänomenologie des Geistes* geschrieben sind, als Geschichte der Bildung des Bewußtseins? Endpunkt ist der sich selbst durchsichtig gewordene Geist, der durch er-innernde Nachzeichnung seines Entwicklungsprozesses sich selbst erkennt und so zu sich kommt – *finis*.

B: Mmh. Er-innernde Nachzeichnung, gut. Also wäre die klassische Autobiographie immer ein Bewußtseins-Roman, geschrieben im Geiste des deutschen Idealismus?

A: Nicely put. Solche Autobiographie ist immer »meine Geschichte« – im Doppelsinn von *story* und *history* –, und zwar vom Ende her entworfen. »Der Anfang liegt im Ende«, sagt Pascal.

B: Pascal? Ich denke T. S. Eliot.

A: Roy Pascal. Neben Dilthey und Georges Gusdorf noch der hilfreichste der älteren Experten. Also retrospektiv wird dem ganzen, aber auch dem einzelnen Ereignis ein Sinn verliehen. Aber eben *verliehen*. Würde der Autobiograph sich umwenden, sähe er sich mit der unabstellbaren Kontingenz der Gegenwart konfrontiert – und mit der unvorhersehbaren Kontingenz der Zukunft.

B: Mit dem Zufälligen, aus dessen Addition sich ja höchstens zufällig was Sinnvolles ergeben kann.

A: Eben. Es sei denn, man glaubt. Das Leben – um diesen hartnäckigen Anglizismus zu gebrauchen – »macht« keinen Sinn. Es ist der Mensch, der ein drängendes Verlangen nach Sinn hat und deshalb das Vergangene einer Interpretation unterwirft und dadurch jene Einheit des Lebens, jenen Zusammenhang, von dem Dilthey immer wieder spricht, erst *herstellt*. Ohne dies wäre es bloße Kontinuität der Augenblicke. Autobiographie ist Fiktion. Autobiographie ist Suche, *recherche*.

B: *Du temps perdu?*

A: Nein, der verbliebenen, oder besser: der gebliebenen. Also

nicht im Sinne von »Rest-Zeit«, sondern eher: Was bleibt? Norddeutsch: Was bleibt »nach«? Was war wichtig? Was ist noch wichtig, heute?

B: Gegenwartig. Die Gegenwart der Vergangenheit.

A: Die Gegenwart der Vergangenheit. Und das kann nie Vergangenheit »an sich« sein. Es ist die *jetzt* er-innerte Zeit, der Niederschlag des Vergangenen *in mir – jetzt*. Deshalb sagt Renza etwas provozierend: Autobiographie ist die Erhellung der Gegenwart mittels der Vergangenheit – das ist eine instrumentelle Beziehung, aber auch eine selbst-konstituierende.

B: Das Ich vergewissert sich schreibend, wo es herkommt – wie es wurde, was es ist – und bringt sich so selbst hervor ?!

A: Ja. Autobiographie ist nicht nur deshalb ein literarisches Genre, weil es eine Fiktion entwirft, sondern weil über diese fiktive Erzählung überhaupt erst das Subjekt und damit der Gegenstand des Schreibens konstituiert wird. Im Akt des Schreibens stellt sich das Subjekt her als selbst-reflexive Vermittlung von Gegenwart und erfahrener Vergangenheit, es begreift sich als Einheit im selben Maße, wie es sein So-sein als Notwendigkeit verstehen kann.

B: Wieder Hegel!

A: Es entwickelt sich, es erzählt »sich«.

B: Aber nun mal halt. Das Subjekt als *Effekt* einer Erzählung, als Ergebnis »narrativer Arbeit« sozusagen? Stellt das nicht deinen geliebten Dilthey völlig auf den Kopf, für den doch das Leben selbst die Hälfte dieser Arbeit besorgt?

A: Jein. (*Dann in züierendem Ton*): »Wohin wir blicken, arbeitet unser Bewußtsein, um mit dem Leben fertig zu werden«.

B: Auch Dilthey?

A: Dilthey.

B: Und die Gegenwart der Vergangenheit?

A: Alles da. Er war ja einfach so guuuut. (*Zückt wie eine miserable Hochhuth-Figur den passenden Zitatzettel*): Hab ich »zufällig« dabei: »[...] und jetzt, da ich zurückdenke, erhält auch von dem, was mir noch reproduzierbar ist, nur dasjenige eine Stellung im Zusammenhange meines Lebens, was eine Bedeutung hat für dieses, wie ich es heute ansehe. Eben durch diese meine jetzige Auffassung des Lebens erhält jeder Teil desselben, der bedeutsam ist, im Lichte dieser Auffassung die Gestalt, in der er heute von mir aufgefaßt wird. Er erhält den Bezug zu anderen bedeutsamen Teilen von hier aus; er gehört einem Zusammenhang an, der durch die Beziehungen der bedeutsamen Momente des Lebens zu meiner jetzigen Deutung desselben bestimmt ist.«

B: Und ich dachte, du wärst mal originell gewesen.

A: Oh, he's a tough act to follow. Aber hör erstmal dies. (*Zieht einen anderen Zettel*): »Aber da nun die Gegenwart niemals ist, sondern auch der kleinste Teil des kontinuierlichen Fortrückens in

der Zeit Gegenwart und Erinnerung an das, was eben gegenwärtig war, in sich schließt, so ergibt sich hieraus, daß das Gegenwärtige als solches niemals erfahrbar ist. Hierzu kommt, daß der Zusammenhang des Erinnerten mit dem Gegenwärtigen, der Fortbestand der qualitativ bestimmten Realität, das Fortwirken im Vergangenen als Kraft in der Gegenwart dem Erinnerten einen eigenen Charakter von Präsenz mitteilt.«

B: Die Gegenwart ist niemals – die Vergangenheit aber nur als Funktion der Gegenwart? Und auf diesen Treibsand setzt er seine Stele von der Selbstbiographie als höchster Form des Verstehens des Lebens? Und macht sie dann gar zum Modell des Verstehens von Geschichte? Ja, zum Modell der Verfahrensweise der Geisteswissenschaften überhaupt? Gewagt, gewagt. Er *muß* doch, einmal so weit gegangen, das Subjekt als *Konstrukt* durchschaut haben! Antwort! mir geschwinde!

A: (*momentan zettellos*): Die Frage ist, ob die Kategorie der Bedeutung hintergebar ist. Verstehst du: Sinn mag hergestellt sein, Bedeutung mag projiziert sein – aber es ist die unabstellbare Weise, auf die wir existieren als Menschen: verstehend – oder um Verständnis bemüht. Wir können nicht anders. Heidegger nennt es ein »Existential«.

B: Aber all das doch mit dem Rücken zur Wand, dem Rücken zur Zukunft, zu dem, was – *jetzt!* (*haut auf den Rattanisch*) – unerwartet geschieht. Erst wenn ich den Zufall, die Kontingenz narrativ transformiert habe, gibt es »mich« als Identität von Subjekt und Objekt. Erst dann. Und Leute wie Lacan würden selbst das noch bestreiten. Ein Skandalon ersten Grades. Das Leben muß durch die Schleuse der Erzählung, damit »Ich« entsteht!

A: (*seinen vorerst letzten Zettel aus dem Hendsärmel ziehend*): »Nie werden wir mit dem fertig, was wir Zufall nennen: das, was bedeutsam für unser Leben wurde als herrlich oder als furchtbar, scheint immer durch die Tür des Zufalls einzutreten.«

B: Dilthey?

A: Du sagst es.

B: Aber dann kann man sich seiner selbst nie gewiß sein.

A: Das dürfte das Ungewisseste sein – und zugleich das einzige, was wir haben.

B: Du bist mir eine Antwort schuldig geblieben.

A: Nicht daß ich wüßte.

B: Was hat Cass' Innen-Außen-Spiel mit alldem zu tun?

A *lacht*: Ach so. *Schenkt langsam nach*. Es heißt doch, daß sich in der Autobiographie das Ich in seinen und durch seine Beziehungen zur Umwelt darstellt, weil es überhaupt nur durch seine Beziehungen zur Außenwelt *wurde* – diese reflektiert es nun und bringt sich so zum Bewußtsein seiner selbst, also erst eigentlich hervor. Aber dieses Außen ist nur als Innen gegenwärtig, das Vergangene als Er-innertes präsent. Was man hat, ist nicht die Sache »an

sich«, sondern das Verfahren, die Prozedur des Sich-in-Beziehung-Setzens. Der Text ist das Substrat der Konversion von Außen in Innen, von Vergangenheit in Gegenwart. Er ist der Abdruck eines Verfahrens, eines Algorithmus, einer Eigen-Art des *processing* – Starobinski nennt es den »Stil«, das Merkmal der Beziehung zwischen dem Schreiber und seiner Vergangenheit. Es ist die *Weise* der Selbstdarstellung mehr als ihr vermeintlicher »Inhalt«.

B: So wie der Gegenstand von »Mrs. Mean« das Bewußtsein des »Beobachters« ist?

A: Exakt. Zugleich ist jeder Kunsttext – also auch die Autobiographie – eine Entäußerung, eine Objektivation, deren »Wahrheit« für den Lesenden gerade darin besteht, ihn als Allegorie eines spezifischen Sinnbemühens auffassen zu können.

B (*beugt sich vor, hebt einen herabgefallenen Zettel auf und liest stumm. Pause*): Du zitierst ungenau: »D'où la nécessité d'une critique seconde qui, au lieu de vérifier la correction matérielle du récit ou de mettre en lumière sa valeur artistique, s'efforce d'en dégager la signification intime et personnelle, en le considérant comme le symbole, en quelque sorte, ou la parabole, d'un conscience en quête de sa propre vérité.« Georges Gusdorf.

A (*leicht errötend*): Ich bleibe bei »Allegorie«, weil die konkret vorliegende Verfahrensweise des Textes das faßlich gegebene Beispiel eines Sinnbemühens ist, seine Entäußerung eben.

B: Die zurückzuübersetzen wäre?

A: Die nachvollzogen sein will. Der Text ist die allegorische Entäußerung des zuvor Verinnerlichten. In dieser Doppelbewegung entsteht die Signatur eines Bewußtseins. Die Landschaft der Autobiographie ist *inscape* – reingeholt, dann rausgestülpt.

B (*leert das Glas. Summt dann nach der Melodie von »Spinning Wheel«*): What goes in, must come out... *Spielt mit dem Farn zu seiner Linken*. Jeder Text ein Wintergarten.

III Was ist aus mir geworden? Ein Nest / in Midwest: »In the Heart of the Heart of the Country«

Lokalpatrioten der Regionalpresse begrüßten das Erscheinen: »Mr. Gass is a Middle Westerner, a North Dakotan who now teaches at Purdue University; he writes of the Middle West with an authority and feeling not unlike that with which Faulkner wrote of the South.« (*Greensboro Daily News*). Der *Indianapolis Star* bündig: »Purdue Professor Depicts Midwest.« Die *Minneapolis Tribune*: »Fargo Native Is Faulkner of Midwest.« *South Bend Tribune*: »Purdue Writer's Stories Examine Midwest.«

Selbst die Verschnupften und Pikierten waren dies nur, weil sie sich erkannt haben wollten, sich gemeint fühlten: »«Harsh Indictment of Midwest »Heart««. (*Cleveland Press*). »In these stories the Midwest has been analyzed with enough perceptoin [sic] to make any Midwesterner wonder if he has been deaf, dumb and blind.« (*Minneapolis Tribune*, 8 Monate nach der Ersteinlassung).

Gass erhält begeisterte Briefe – und schäumt: »There's a whole world of people out there waiting like sharks to devour this sort of stuff. Our town. How horrible. I don't get a lot of mail, but every once in a while somebody will write me from Texas or Iowa, places quite different from this little Indiana town, I should imagine, and they write to tell me that their town is the same. I don't worry about readers when I'm writing, but it does annoy me, because apparently what they do when they are reading the story – and what must move them – is to put themselves in the narrator's place. They say: »Gee whiz, this is what it's like to live in this shitty little town: this is the way my shitty little life is«, and so forth, and on, and on, and on. This means that they are not paying attention to themselves. If the story were an account of how it is or was to live in Brookston, Indiana, it would have to be much more extensive and much different. But of course the story isn't about that at all. It's about a mind with very severe limitations, about a psyche whose feelings are full of self-pity, about an eye that's been driven back in.«

War das Mißverständnis vermeidbar? Gass insistiert immer wieder: Wenn Wörter literarisch verwendet werden, vollzieht sich eine ontologische Transformation: – sie weisen nicht mehr von sich weg, auf etwas Außersprachliches, sondern verweisen auf sich selbst. Der literarische Text spiegelt nicht Wirklichkeit wider, er ist *Konstruktion*, *Hinzufügung* zur Wirklichkeit.

Das transformierte Wort: Eine Karotte im Gesicht eines Schneemanns ist eine Nase, der Topf ein Hut, die Kohlestückchen in der oberen Schneekugel sind Augen, die in der mittleren Knöpfe (wie der Kontext die Bedeutung definiert!). Kinderleicht. Wer darauf besteht, daß die Karotte eine Karotte ist, hat den Schneemann nicht verstanden. So einfach. Wer darauf besteht, daß »In the Heart of the Heart of the Country« vom amerikanischen Mittelwesten handelt, beharrt darauf, daß eine Karotte eine Karotte ist – er hat den Text nicht als literarischen erkannt, leugnet den Schneemann. Spielverderber. Die Kinder meinen, er soll nicht mehr mitspielen.

Der Text nimmt ein Kaff im Mittelwesten als Metapher. Metapher wofür? Man braucht, um das zu erfahren, *nichts* von Gass' Ästhetik zu wissen. Nur wach zu lesen – mit offenen Augen und Ohren. Der erste Satz:

»So I have sailed the seas and come . . .
to B . . .
a small town fastened to a field in Indiana.«

Eine Anspielung auf William Butler Yeats' Gedicht »Sailing to Byzantium«, wo es heißt:

»And therefore I have sailed the seas and come
To the holy city of Byzantium.«

Byzanz ist bei Yeats kein Ort, sondern ein (ersehnter) Zustand, ein Dasein-in-Kunst, eine Entrückung. Muß man das wissen, um zu verstehen? Noch nicht einmal das. Bloß hören:

»So I have sailed the seas and come . . .
to B . . .
a small town fastened to a field in Indiana.«

Die zweimal drei Punkte zwingen zum Innehalten – paß auf!! Und hör einer an: »So I have come ... to be ... a small town«. Der Schlüssel. Man ist auf richtige Weise hineingekommen (Heidegger). Dieses Nest auf dem absteigenden Ast, wo sich nichts tut, dieses Kaff, »right in the middle of nowhere«, dessen »vital data« nur seine völlige Durchschnittlichkeit, Profillosigkeit und Hinfälligkeit dokumentieren, ist *Bild* einer inneren Verfassung. Provinz als mentaler Zustand. Oder besser, da ja der Ort »vehicle« der metaphorischen Beziehung ist: eine psychische Verfassung, vorgestellt als Kleinstadt.

Also B in Indiana als »objektives Korrelat« (T.S. Eliot), gegenständliche Entsprechung, eines Bewußtseins-Zustandes, das Leben im Mittelwesten als elaborierte Metapher – damit Allegorie – eines »Innen«? Nicht ganz, nicht so einfach. Denn wieder ist es nicht »der« Mittelwesten »an sich«, sondern die Art, wie die Stimme »ihren« Mittelwesten umschreibt, ihn sich anverwandelt, die den *stance* dieses Bewußtseins vorführt. Also doppelt kein Grund, beleidigt zu sein. Der Text zeigt ein Bewußtsein – Gass: »limited, full of fatal flaws« – anhand seiner Art, sein »Außen« zu erfassen. B ist also eher »subjektives Korrelat« eines Bewußtseins, mithin aber wieder allegorische Entäußerung. Die Landschaft von »In the Heart of the Heart of the Country« ist in der Tat *inscape*. Eine Art *paysage moralisé*. Die Augen des Erzählers sind nach innen gerichtet.

Das emblematische »vehicle« bringt den »tenor« der metaphorischen Beziehung erst hervor. Erst in der *Doppelbewegung* von Außen-Innen-Außen entfaltet sich, inszeniert sich ein Modus des Existierens und Begreifens. Da hat sich einer die Welt nach seinem Bilde gemacht – es ist eine provinzielle Hölle. Der ganze Text ist eine Trope, verspielterweise eine topologische. Gass andernorts: *Fiction* zeigt »Leben« unabstellbar *figurativ*, bildlich gewendet, eben nicht mimetisch 1:1 abgebildet, sondern als metaphorisches Modell. In Übersetzung (*meta-pherein*). In Analogie der Prozesse – nicht der »Inhalte«.

Da hat also einer festgemacht. Wurde von seinem Mädchen, seiner Geliebten, seiner Muse verlassen und steht nun mit überschüssiger, überflüssiger Liebe da. Auf sich selbst zurückgeworfen. Braucht doch den Verkehr mit seinem »inside lover«, um ejakulieren zu können: Wörter, Sperma. Stattdessen: Er als sein Haus als seine Festung – der Blick hinaus durch 41 Fenster, analog – darf man vermuten? – zu seinen Lebensjahren. Hinaus auf seinen holzklaubenden Nachbarn, Billy Holsclaw, der die Fenster seines Hauses vernagelt im selben Maße wie er am Star erblindet. Ein *alter ego*, wie angedeutet wird: »Seine« Abschnitte – vier von 36 – sind wie folgt

überschrieben: »A Person«, »The Same Person«, »That Same Person« und dann »The First Person«: hinreichend motiviert, weil zuvor »Another Person« (Uncle Halley) eingeführt worden war, aber eben auch: *the first person = I*.

Das Haus, der Ort, ein Körper. The heart of the country – die Landschaft als Körper, warum also nicht der Körper als Landschaft? Die Gesellschaft als Körper (*body politic*), warum also nicht der Körper als Gesellschaft? Metaphern sind bei Gass keine Einbahnstraßen. »Vehicle« wird »tenor«, »tenor« »vehicle«. Der Punkt ist die *Bewegung des Überganges, des Wechsels*. Die metaphorische Überblendung. Dies als das. »For that is poetry: to bring within about, to change.«

Wenn aber die Bilder überhandnehmen, einen ausfüllen (»this country takes me over in the way I occupy myself when I am well«)? Der Erzähler reißt sich zusammen. »I must stop making up things. I must give myself to life; let it mold me.« Das Leben auf dem Lande etwa?! Diese Lüge der Dichter, »a lie of old poetry«? Bilder *verstellen* die Wirklichkeit, festen Grund bietet allein – nicht wahr? – die Wurzel des Erlebens, *körperliche* Erfahrung: »I'm inclined to say you [Billy Holsclaw] aren't half the cripple I am, for there is nothing left of me but mouth. However, I resist the impulse. It is another lie of poetry. My organs are all there, though it's there where I fail – at the roots of my experience. Poet of the spiritual, Rilke, weren't you? yet that's what you said. Poetry, like love, is – in and out – a physical caress. I can't tolerate any more of my sophistries about spirit, mind, and breath. Body equals being, and if your weight goes down, you are the less.« Doch die Sicherheit dieser körperlichen Fundierung der Erfahrung wird signifikanterweise am textlichen, strukturell hervorgehobenen Höhepunkt des Textes als trügerisch erwiesen:

Die 36 Abschnitte von »In the Heart of the Heart of the Country« tragen Überschriften wie »A Place«, »Weather«, »My House«, »A Person«, »Wires«, »The Church«, »Politics«, »People«, »Vital Data«, Education« und »Business«, Überschriften, die sich völlig unverändert oder leicht variiert (»My House«, »My House, This Place and Body«, »My House, My Cat, My Company«, »My House, My Breath and Window«) in einem gewissen Muster wiederholen, das aber schon deshalb nicht – wie ein »Experte« wild behauptet – den 36 Zeilen von Yeats' Byzanz-Gedicht entspricht, weil dies nur 32 zählt. Alle Titel tauchen mindestens dreimal auf, mit Ausnahme von »Wires« (zweimal) – die Telegraphendrähte, die aber für den Erzähler nicht die Verbindung in die Ferne signalisieren, sondern ihn beengend binden, wie weiland Gulliver (für die Lilliputaner auch ein Körper als Landschaft...) – und »Church« (ebenfalls zweimal), wobei gerade hier deutlich wird, daß die Komposition alles andere als willkürlich ist: Im zweiten »Church«-Teil wird nichts als ein Basketballspiel beschrieben, also Gottesdienst als Basketballspiel oder, wie man will, Basketball als Gottesdienst. Keine Metapher des Textes ist gewagter, *weiter hergeholt*, aber auch kein Abstand zwischen wiederholten Titeln größer (Nr. 6 – Nr. 35)! Häufiger als dreimal treten nur »Person« (Billy Holsclaw/Uncle Halley) und »House« (I) auf, was wohl hinreichend

deutlich macht, wo das *central consciousness* liegt.

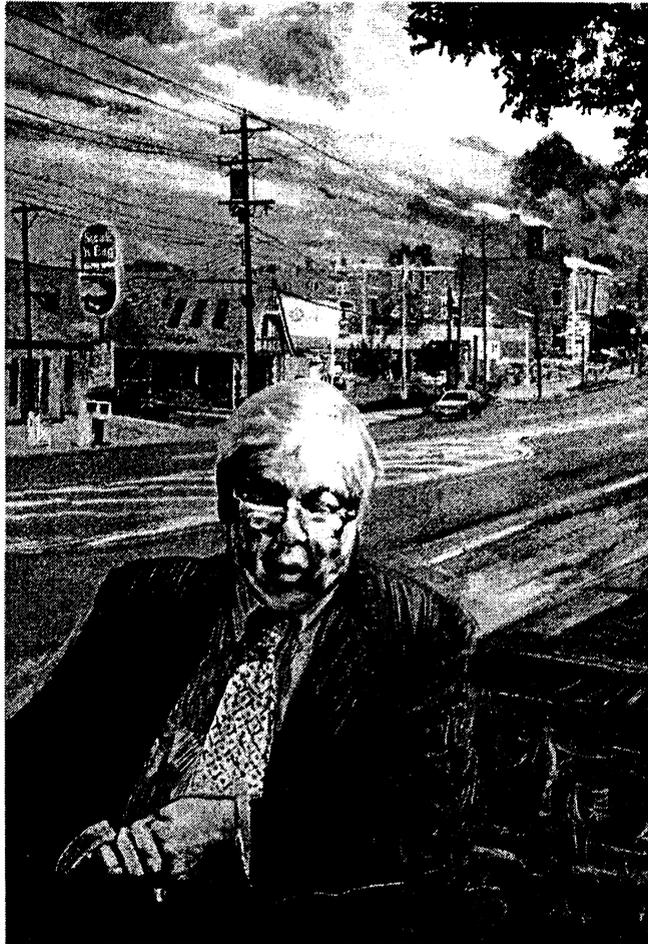
Eine einzige Überschrift ist es nun, die völlig aus dem Rahmen fällt, weil sie nur einmal erscheint: Nr. 34, »Household Apples«. In dieser ins Auge stechenden Singularität wird eine extreme körperliche Erfahrung des Erzählers geschildert, direkt im Anschluß an sein Diktum »body equals being«: In drei Paragraphen, deren Auf-takte lauten

– I knew nothing about apples. Why should I? My country came in my childhood.

– My childhood came in the country.

– The country became my childhood, beschreibt der Erzähler, wie einst sich Myriaden von Fliegen und anderen Insekten über das süßlich-verfaulende Fallobst hermachten, das er, ein Junge noch, aufzulesen versäumt hatte. Der Schluß der letzten Passage ist von geradezu körperlicher Intensität:

»...kneeling under the branches, I began to gather remains. Deep in the strong rich smell of the fruit. I began to hum myself. The fruit caved in at the touch. Glistening red apples, my lifting disclosed, had families of beetles, flies and bugs, devouring their rotten undersides. There were streams of flies; there were lakes and cataracts and rivers of flies, seas and oceans. The hum was heavier, higher, than the hum of the bees when they came to the blooms in the spring, though the bees were there, among the flies, ignoring me – ignoring everyone. As my work went on and juice covered my hands and arms, they would form a sleeve, black and moving, like knotty wool. No caress could have been more indifferently complete. Still I rose fearfully, ramming my head in the branches, apples bumping against me before falling, bursting with bugs. I'd snap my hand sharply but the flies would cling to the sweet. I could toss a whole cluster into a basket from several feet. As the pear of apple lit, they would explosively rise, like monads for a moment, windowless, certainly, with respect to one another, sugar their harmony.



William H. Gass – Illustration Dirk Görler

turiert und einen seiner »fatal flaws« exponieren will. Als Erinnerung, Hilfe für den Leser, dieses Bewußtsein als idiosynkratisches zu durchschauen.

Der Mann steht an seinem Fenster, dem Wind-Auge seines Hauses, und schaut. Der Rahmen des Fensters begrenzt sein Blickfeld. Nur wenn er seinen Standpunkt veränderte, würde er auch anderes sehen. »What is life but the angle of vision?« (Ralph Waldo Emerson, von Gass zitiert). Die Glasscheibe erlaubt den Durchblick. Und trennt zugleich Innen von Außen. Die Scheibe ist die Öffnung und die Grenze. Herein kommt nur, was sich erblicken läßt. »My window is a grave, and all that lies within it's dead.« *Within*: gerahmt. *Within*: hier drinnen. *Within*: begraben. Hinter dem Glas der Aquariums-Ausschnitt eines Ozeans – Bilder. »Beneath this sea lies sea: god rest it ... rest the world beyond my window, me in front of my reflection, above this page, my shade.«

I had to admit, though, despite my distaste, that my arm had never been more alive, oftener or more gently kissed. Those hundreds of feet were light. In washing them off, I pretended the hose was a pump.«

Nie erfuhr er sich körperlich *direkter* – und doch ist die *Erinnerung* daran *durch und durch Poesie!* Lebendig, weil *Bild auf Bild* folgt! Er merkt es selbst, sich bei der *Konstruktion* ertappend: »What have I missed? Childhood is a lie of poetry.«

Keine Wahrheit außerhalb der Sprache, keine Wahrheit außerhalb der Bilder der Sprache. Seine Tragik: sie außerhalb zu suchen. Erinnern wir die Stunde der wahren Empfindung, erinnern wir ihren sprachlichen Abzug, das Bild, die Aufnahme. Das andere ist vergangen, *passé*. Es führt kein Weg zurück, außer durch die »lügenhaften« Bilder, zu einer gegenwärtigen Erinnerung.

Daß dieser Teil isoliert steht, verweist auf eine konstruierende Instanz, die *hinter* dem Erzähler den Stoff struk-

Die Glasscheibe spiegelt nun: Der Blick hinaus zeigt mich. Die Scheibe als Spiegel wirft mich zurück auf mich selbst, wie die beschriebene Seite, mein Schatten. Atemhauch schlägt sich nieder, hüllt das Land in Nebel, mein Spiegel-Bild in Dunst. Es zeigt sich: die Landschaft meines Gesichtes als Grund, über den sich das Außen legt, die Straße als Kinnkerbe, die Kirchturmspitze als grotesker Hexenhut: »Ah, my friend, your face is pale, the weather cloudy; a street has been felled through your chin, bare trees do nothing, houses take root in their rectangles, a steeple stands up in your head.« Ich bin per Reflexion nach außen gekippt, in Richtung meines Blickes, und so wird das Außen Umgebung und Überlagerung dessen, was »innen«, diesseits der Scheibe ist.

Die transparente, doch spiegelnde Scheibe als *Metapher der Metapher*: Dies *als* das, das *als* dies. Die Reflexionsfläche als Konversions-Ebene – zugleich aber kalt und hart den Sich-Nähernden auf sich selbst verweisend: »You speak of loving; then give me a kiss. The pane is cold.« Der Schmerz – pain – wohl auch, die Ehrlichkeit sowieso.

Die spiegelnde Scheibe projiziert mich nach draußen – *die Selbst-Reflexion als Entäußerung* – und über-legt mich mit Außen.

Der Wabash kippt die Welt um eine andere Achse und läßt die Platanen an seinem Ufer nach unten wachsen: »Magically, the world tips.« So schreibt er's *nieder*, um sich *aufzurichten*. »[...] and what I write, I hold, whatever I really know. My every word's inverted, or reversed – or I am.«

Die *Verkehrung* ist das Prinzip der Spiegelung – wie auch das der *Metapher*; die Reflexion das Medium der Selbst-Erkenntnis – aber auch der Selbst-Bespiegelung und Täuschung. Oben – unten: Die Achse scheidet nur, definiert nicht: »I held you, too, that way. You were so utterly provisional, subject to my change.« *Subject to?* Agent oder Unterworfenen, treibende Kraft oder abhängige. Innen – außen. Die Achse scheidet nur, definiert nicht: »I could inflate your bossom with a kiss, disperse your skin with gentleness, enter your vagina from within, and make my love emerge like a fresh sex. The pane is cold. Honesty is cold, my inside lover.«

Die Achse, wo die Umkehrung sich ereignet, der Treffpunkt des Einen mit dem Anderen: »We meet on this window, the world and I, inelegantly, swimmers of the glass; and swung wrong way round to one another, the world seems in. The world – how grand, how monumental, grave and deadly, that word is: the world, my house and poetry.« Die »Wahrheit« liegt *in der Figur, der Bewegung des Umschlagens*: »For that is poetry: to bring within about, to change.«

»In the Heart of the Heart of the Country« ist, wie Gass erläutert, »an inverted emblem for man's imagination«, eine beengstige Inszenierung eines Falles ihrer Limitierung, Restriktion und Armut – aber gerade in dieser Inszenierung eines zum Provinzkaff gewordenen Bewußtseins zelebriert der Text ihren Triumph, den

Reichtum einer Metapher der Armut. Was ist aus mir geworden? Ein Nest / in Midwest.

Ganz am Ende deutet der Text einen Ausweg aus der Gefahr des solipsistischen In-sich-selbst-Kreisens an, die immer gegeben ist, wenn das Außen als gegenständliche Entsprechung des Innen, das Innen als Akkumulation der Außenwelt vorgestellt wird: Der Erzähler steht an einem Abend der Weihnachtswoche allein in der entsprechend herausgeputzten Einkaufsstraße des Ortes: »There's a speaker perched in the tower, and through the boughs of falling snow and over the vacant streets, it drapes the twisted and metallic strains of a tune that can barely be distinguished – yes, I believe it's one of the jolly ones, it's ›Joy to the World‹. There's no one to hear the music but myself, and though I'm listening, I'm no longer certain. Perhaps the record's playing something else.« Das ist der letzte Satz von Gass' »In the Heart of the Heart of the Country«. Des Erzählers Situation ist die des isolierten Individuums, das auf sich alleine gestellt ist, wenn es darum geht, die »Melodie« auszumachen, die vernommenen Töne zu einer Gestalt zu ordnen. Die eingeräumte Möglichkeit, es könne auch eine andere sein, eröffnet emblematisch ein neues Feld, neue Aufgaben: Andere Melodien, andere Konfigurationen sind möglich. Die Komposition meines Lebens-Bildes ist prinzipiell offen, es kann umgedeutet werden.

Nein, erklärt Gass, B liegt *nicht* in Indiana (und setzt auf einen *pun* einen zweiten: »the narrator came to B in a pun«), und nichts, was er je geschrieben habe, sei weniger autobiographisch als dieser Text. Aber auch, meine ich, keiner mehr, führt er doch den Algorithmus der Autobiographie vor: die Konstruktion des Ich in der Doppelbewegung von spezifischer Aufnahme des Außen ins Innen und umkehrender, rück-führender, ent-äußernder Re-Konversion durch selbst-objektivierende Reflexion. »In the Heart of the Heart of the Country« kann gelesen werden als eine *Metapher der Autobiographie*.

Ich, das ist der von mir durchlaufene Raum.

Ich, das ist die in mir sedimentierte Zeit (»I am, right now, all my ages.«)

Ich, das ist das Subjekt und das Ende meiner Erzählung.

Ich, das ist die entäußerte Erinnerung.

What I have come to be: Der Gestus der Wiedergabe.

IV Coda im Wintergarten

AB erhebt sich, sein Glas Rotwein in der Hand. Schaut hinaus in die Nacht. Die Scheibe hat die leeren Korbstühle auf den Rasen gestellt, ihn dazwischen. Er hebt das Glas, prostet sich zu und leert es: Wieder mal spät geworden.