

Elisabeth Sophie Maubach

**Ästhetisch-konsumtorisches Kreativsubjekt
der Postmoderne:
Explorationen in englischsprachiger Erzählliteratur**

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um eine Inauguraldissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie der Universität Mannheim

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	4
2. Ein Abriss des Kreativitätsdispositivs: <i>The Buddha of Suburbia</i> – Am Anbruch einer neuen Subjektkultur.....	8
2.1 Sex, Drugs and Rock‘n‘Roll – zwischen Lust und Frust – in Abgrenzung zur Angestelltenkultur.....	12
2.2 Kreativität und Selbstentfaltung – die Prämisse der <i>self growth psychology</i> und das Kollektiv als Ermöglichungsraum.....	19
2.3 Postmoderne Beziehungen und Formen der Intimität – zwischen Lust- und Lebensbejahung einerseits und dem Benutzen und Wegwerfen andererseits.....	26
2.4 You go, girl! You cry, boy! – Anpassung der Geschlechterdifferenzen im Kreativitätsdispositiv.....	35
2.5 Das Subjekt im Spannungsfeld zwischen Authentizität und Performativität.....	40
2.6 Postmoderne Praktiken der Arbeit und Formen des Theaters im Roman.....	51
2.7 I need you to see me – Validierung des Subjekts durch ein Publikum.....	58
2.8 The place to be – die kulturorientierte Stadt.....	62
2.9 <i>The Buddha of Suburbia</i> als imaginative Phänomenologie des postmodernen Subjekts – abschließende Bemerkungen.....	65
3. Geschlechterspezifische Schwierigkeiten im Prozess der Angleichung von Geschlechterdifferenzen.....	68
3.1 Hanif Kureishis <i>Intimacy</i> – männliches Scheitern an der postmodernen Intimitätskultur?.....	70
3.1.1 Immer noch Lust und Frust – Jays Unbehagen in der postmodernen Subjektkultur.....	72
3.1.2 Jays innere Ausrichtung am Lustprinzip.....	76
3.1.3 Jays mid-life crisis – Schwierigkeiten mit dem Code der Jugendlichkeit.....	80
3.1.4 Jays misslungene Abgrenzung.....	82
3.1.5 Jays Orientierungslosigkeit auf dem Feld der Männlichkeit.....	85
3.1.6 Jays Vermeidung von Intimität – die Beziehung mit Susan unter Gesichtspunkten der postmodernen Intimitätskultur.....	92
3.1.7 Jays Frauenfeindlichkeit – Frauenfiguren als Projektionsfläche seiner Unzulänglichkeiten.....	97
3.1.8 Jays ambivalentes Verhältnis zum Ideal des <i>self-growth</i>	101
3.2 Siri Hustvedts <i>The Blazing World</i> – der Kampf einer Frau gegen die patriarchalen Strukturen in der Kunstwelt.....	105
3.2.1 Ein Spiel mit Metaebenen und philosophischen Referenzen.....	106
3.2.2 Die ökonomisierte Kunstwelt und die Bedeutung von <i>celebrity culture</i>	108
3.2.3 Das Spiel mit Masken und der automatisierten Wahrnehmung.....	113
3.2.4 Prägung durch die Eltern und die Psyche als Motivation und Ressource.....	117
3.2.5 Eine Verhandlung von Feminismen und Harriets Abrechnung mit dem Patriarchat.....	120
3.2.6 Das Spielen mit Gender und das Genderspiel mit Rune.....	125
3.2.7 Harriet‘s Scheitern und ihr Weg zu einem anderen Verständnis von Kreativität.....	131
3.3 Vergleichende Zusammenfassung von <i>Intimacy</i> und <i>The Blazing World</i>	136
4. Das ethische Subjekt am Ort der unbegrenzten Möglichkeiten – urbaner Raum und Grenzen des Konsumtorischen in Penelope Livelys <i>City of the Mind</i>	140
4.1 Matthew als Kreativsubjekt.....	141
4.2 London als kreative Stadt.....	144

4.2.1	The city's system of rebirth – Stadtplanung und Architektur.....	146
4.2.2	The city speaks in tongues – kreative Sprache im urbanen Raum.....	149
4.2.3	Das kreativ-konsumtorische Subjekt im urbanen Raum – die Kunst des sich affizieren Lassens.....	151
4.3	Die Kreativität des Erinnerns.....	153
4.3.1	Matthew als erinnerndes Kreativsubjekt.....	154
4.3.2	Erinnern als kreative Strategie des Überdauerns.....	157
4.4	Subjektivität im Spannungsverhältnis zwischen Ethik und Konsum.....	161
4.4.1	Mastered enslavement of time – die veraltete Idee des unumstößlichen Subjekts.....	162
4.4.2	Der spielerische Umgang mit Subjekt- und Objektstatus.....	165
4.5	Zusammenfassung.....	169
5.	Eine Generation zwischen massenmedialem Starsystem und Konsumkultur – Zadie Smiths <i>The Autograph Man</i>	171
5.1	Starkult(ur) und dessen Überstilisierung zur Ersatzreligion.....	172
5.2	Auswirkungen eines exzessiven Medienkonsums.....	177
5.3	Ausgrenzung von Tod in der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur.....	179
5.4	Konsumkultur in die Mangel genommen.....	182
5.5	Abschließende Zusammenfassung.....	187
6.	Fazit.....	189
	Literaturverzeichnis.....	195
	Primärliteratur.....	195
	Sekundärliteratur.....	195

Liste der Abkürzungen:

BS	Hanif Kureishi. <i>The Buddha of Suburbia</i> . London: Faber and Faber, 1990. 1. Auflage Peterson Buchimport, 1999.
I	Hanif Kureishi. <i>Intimacy</i> . London: Faber and Faber, 1998.
BW	Siri Hustvedt. <i>The Blazing World</i> . New York: Simon & Schuster, 2014.
CM	Penelope Lively. <i>City of the Mind</i> . London: Penguin Books, 1992.
AM	Zadie Smith. <i>The Autograph Man</i> . New York: Random House, 2002.
HS	Andreas Reckwitz. <i>Das hybride Subjekt: Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne</i> . Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2006.
EK	Andreas Reckwitz. <i>Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung</i> . Berlin: Suhrkamp, 2012.

1. Einleitung

Auf Plattformen wie YouTube, Instagram und Facebook teilen sich täglich Millionen von Menschen einer schwer greifbaren Öffentlichkeit mit. Es gibt unzählige Videos und Bilder, in denen Menschen sich selbst präsentieren, zeigen, was sie essen, wie sie wohnen, wie sie sich kleiden und schminken, was sie in Super- und Drogeriemärkten kaufen, wie sie kochen, backen und basteln, wie sie lieben und leben. Es scheint einen schier unstillbaren Mitteilungsdrang zu geben, eine Flutwelle der flehenden Bitte „Sieh, wer ich bin!“. Und es wird gesehen – angeklickt, geliket und kommentiert. Manche sind mit ihrer Selbstpräsentation so erfolgreich, dass sie sogar ihren Lebensunterhalt damit bestreiten können, sogenannte „Influencer“ werden, Vorbilder für ihre „Follower“. Wenn der Soziologe Andreas Reckwitz eine „Hegemonie der Subjektkultur eines ›konsumtorischen Kreativsubjekts‹ [...], [das] Arbeit, Intimsphäre und Selbstpraktiken kreuzt und in dem sich spezifische ästhetisch-expressive und ökonomisch-marktförmige Dispositionen kombinieren“ (HS 442) diagnostiziert, dann klingt das vor diesem Hintergrund durchaus stimmig. Auch die Leitmotive dieser postmodernen Subjektkultur nach Reckwitz – kreativer Ausdruck eines authentischen Selbst, Individualität, ein Schwerpunkt auf Performanz und Vermarktbarkeit, inneres Selbstwachstum, Orientierung am ästhetisch Neuen, Emotionalität, eine Haltung der Wahl und eine positive Einstellung zu Kontingenz – dürften den meisten Menschen der westlichen Welt, die in den 1980er Jahren geboren oder sozialisiert wurden, in gewisser Weise vertraut vorkommen und ihnen eine Identifikationsfläche bieten.

Wenn wir davon ausgehen, dass es Reckwitz gelungen ist, die postmoderne Subjektkultur und ihre Genese treffend zu beschreiben, so stellt sich die Frage, was wir von einem Import dieser Theorie als ‚travelling concept‘ in die Literatur- und Kulturwissenschaften erwarten können. Denn zunächst fällt ein Gegensatz auf: Reckwitz arbeitet deskriptiv, seiner Profession als Soziologe entsprechend bemüht er sich um eine möglichst allgemeine, umfassende Beschreibung. Zudem ist er einer kulturalistisch-konstruktivistischen Denkrichtung verhaftet. ‚Individualität‘ ist für ihn ein leerer Signifikant, der lediglich von der Kultur mit Bedeutung aufgeladen und zur Leitidee stilisiert wird (vgl. HS 604). Literatur hingegen erzählt Geschichten, und zwar in erster Linie Geschichten von Individuen. Sie schafft mit ihrem immanenten Verständnis von Individualität einen Gegenpol zu Reckwitz‘ Position. Es ist genau dieser erste, augenscheinliche bzw. vermeintliche Widerspruch, der ein wechselseitiges

Austauschverhältnis zwischen Theorie und Literatur so spannend macht. Reckwitz' Ansatz, so meine These, hält großes Potential für die Analyse von fiktionalen Figuren bereit. Durch ihren Fokus auf Praktiken der Lebensgestaltung und des Selbstbezugs sehe ich die Theorie als vielversprechenden Ansatz, um ein tieferes Verständnis für die Handlungen, Äußerungen und Emotionen fiktionaler Figuren zu entwickeln. Damit eröffnet sich ein Weg aus dem Dilemma der Postmoderne, in der nur zu oft die Unmöglichkeit definierbarer Bedeutung attestiert oder Bedeutung auf ein endloses, schlussendlich willkürliches Spiel mit Signifikaten und Signifikanten reduziert wurde. Während auch dieses Spiel und sein theoretisch-philosophischer Hintergrund ihre Legitimation haben, birgt dieser Ansatz doch ein hohes Frustrationspotential, da er dem menschlichen Grundbedürfnis nach Sinnstiftung nicht gerecht wird. Darüberhinaus möchte ich nachzeichnen, wie sich in literarischen Texten Reckwitz' Ansatz des kreativ-konsumtorischen Subjekts in Form fiktionaler Lebenswelten konkretisiert. Literatur hat somit eine Brückenfunktion zwischen Theorie und Praxis, ihre „besondere Stärke liegt [...] auch darin, daß sie auf haupt- oder subtextueller Ebene gesellschaftlich wahrgenommene Phänomene zum Ausdruck bringt, noch *bevor* diese ins Bewußtsein der Öffentlichkeit rücken“ (Horlacher 115, Hervorhebung im Original). Damit eröffnet sich uns die Möglichkeit einer Beobachtung zweiter Ordnung, die auch kritische Rückschlüsse und das Aufdecken blinder Flecken in der theoretischen Perspektive zulässt. Methodisch schließt sich meine Dissertation somit an die Denkrichtung des New Historicism an, der die kulturelle Verankerung des Textes revitalisiert und literarische Texte grundsätzlich als Knotenpunkte diverser gesellschaftlicher Diskurse versteht. Wie wirkt sich also die Verstrickung von Ästhetisierung und Ökonomisierung auf fiktionale Figuren aus? Bergen die notwendigen Dispositionen des konsumtorischen Kreativsubjekts eher Potentiale der Selbstverwirklichung oder des Scheiterns? Wie wird die Breitenwirkung des Kreativitätsdispositivs wahrgenommen und welche textimmanenten Wertungen lassen sich finden und nachweisen?

Anstelle eines separaten Theoriekapitels verbinde ich die detaillierte Darstellung des Reckwitzschen Ansatzes mit der Lektüre und Interpretation des Romans *The Buddha of Suburbia* von Hanif Kureishi. Dieser Roman kann zweifelsfrei zum Kanon der britischen Gegenwartsliteratur gezählt werden und hat im Rahmen des postkolonialen Diskurses schon sehr viel Beachtung gefunden. Eine Betrachtung des Romans unter den Vorzeichen der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur erschließt jedoch eine ganz neue Perspektive auf die Figuren und eine Umbewertung ihres

Verhaltens. Darüber hinaus ist geradezu verblüffend, wie sich alle von Reckwitz genannten Kernaspekte im Roman wiederfinden und erläutern lassen, sodass sich gar von einer Phänomenologie der postmodernen Subjektkultur sprechen lässt.

Auf dieser Grundlage aufbauend möchte ich anschließend einzelne Aspekte des konsumtorischen Kreativsubjekts vertiefend analysieren. Im Rahmen seiner Untersuchung der postmodernen Intimitätskultur diagnostiziert Reckwitz beispielsweise eine fortschreitende Anpassung der Geschlechterdifferenzen. Während sich diese Tendenz in der postmodernen Subjektkultur sicherlich beobachten lässt, stellt sich dennoch die Frage, inwieweit Gender-Unterschiede sich tatsächlich durch das Spiel mit weiblich und männlich codierten Attributen unterwandern lassen, und ob die kreativ-konsumtorische Subjektkultur nicht doch Gender-spezifische Schwierigkeiten und Bruchstellen beinhaltet. Dementsprechend möchte ich zunächst einen weiteren und später erschienenen Roman von Kureishi, *Intimacy*, unter Berücksichtigung von Stefan Horlachers Überlegungen zum New Man darauf hingehend untersuchen, ob der Hauptcharakter Jay an der Verbindung von tradierten Männlichkeitsbildern mit den Anforderungen der postmodernen Intimitätskultur an seine Subjekte scheitert. Um die weibliche Seite zu betrachten, möchte ich Siri Hustvedts *The Blazing World* heranziehen. Dabei gilt es, sowohl die patriarchal-kapitalistischen Strukturen als auch das Spiel mit Gender-Subjektpositionen zu beleuchten, da die Hauptfigur als weibliche Künstlerin keine Anerkennung findet und sich deshalb dazu entschließt, sich männliche Partner aus der Kunstwelt zu suchen und diese als ‚Masken‘ zu verwenden.

Natürlich wird im Internet nicht nur gelikt, im Gegenteil. Wir beobachten momentan einen erschreckenden Rechtsruck, der sich in besonders starkem Maße in Hassbereitschaft und politischer Radikalisierung gerade im Internet ausdrückt. Die unbeschwerte ‚feel-good‘-Attitüde vieler Influencer steht in einem krassen Gegensatz zu den Folgen unseres Konsumverhaltens, die z.B. in Form der Plastikverschmutzung der Meere und Kritik am existierenden Wirtschafts- und Finanzsystem immer mehr ins Bewusstsein der Allgemeinheit drängen. Umweltpolitische und kapitalismuskritische Überlegungen finden wir bei Reckwitz jedoch nicht, durchaus aber in den Wahrnehmungs- und Denkangeboten der Literatur. Mit Penelope Livelys *City of the Mind* lässt sich die veränderte Wahrnehmung und der konstruktive Wandel des urbanen Raums in der postmodernen Subjektkultur beobachten und gleichzeitig eine Reflexion der ethischen Dimension miteinbeziehen. Spannend an diesem Roman ist, wie die individuelle Wahrnehmung der Stadt London durch die Hauptfigur Matthew mit seinem

ethischen Selbstverständnis verknüpft ist. Seine verinnerlichte, konkretisierte Ethik steht dabei im Einklang mit Kreativität und Expressivität, aber auch in Abgrenzung zu Aspekten des Konsumtorischen. Sie folgt dabei keinem von außen an ihn herangetragenen Prinzipienbewusstsein, sondern dient ihm als individuelle Bereicherung seiner Lebenswelt, führt zu einem bewussten Umgang mit seiner Umwelt und setzt seinem Hedonismus Grenzen, ohne die in der postmodernen Subjektkultur inhärente Lust- und Begehrensbetontheit zu negieren.

Zadie Smiths Roman *The Autograph Man* schließlich bietet die Möglichkeit, sich sowohl mit den Implikationen des massenmedialen Starsystems in der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur auseinanderzusetzen, als auch die Gefahren eines unreflektierten Konsums zu beleuchten. Zudem verhandelt der Roman diese Themen über die Figur Alex, der zu einer konstruktiven Verarbeitung des frühen Todes seines Vaters finden muss. Damit untersucht *The Autograph Man* ein Sujet, das von der postmodernen Subjektkultur tendenziell ausgegrenzt wird. Der Roman ist in meiner Auswahl der kapitalismuskritischste und zeigt auf, wie schmerzhaft und gefährlich das strikte Befolgen einer gnadenlosen Verwertungslogik für das Subjekt sein kann. Gerade in einer Zeit, in der die Forderungen nach Erneuerung und Umdenken immer lauter werden, ist es notwendig, unsere von Ästhetisierung und Ökonomisierung gleichermaßen geprägte Subjektkultur kritisch zu hinterfragen und ihre Vor- und Nachteile zu beleuchten. Ich muss es Reckwitz als deskriptivem Soziologen methodisch nachsehen, dass er seine Ausführungen zu den möglichen Dissonanzen der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur auf die kulturimmanenten Friktionen beschränkt und sich nicht auf eine metakritische Ebene begibt. Schlussendlich unterstreicht dies die Bedeutung von Literatur, die sich immer wieder als ein solcher Reflexionsraum anbietet.

2. Ein Abriss des Kreativitätsdispositivs: *The Buddha of Suburbia* – Am Anbruch einer neuen Subjektkultur

Hanif Kureishis viel beachteter Roman *The Buddha of Suburbia* eignet sich unter anderem auch deshalb so gut zu einer Darlegung der Grundstruktur des Kreativitätsdispositivs und seines kreativ-konsumtorischen Subjekts, weil er zeitlich in den Anfängen und der Entstehungsphase dieser Subjektkultur verankert ist. 1990 erschienen, spielt der Roman in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre und erzählt in der Tradition eines (sozialen) Realismus (vgl. Moore-Gilbert 109 und Winkgens „Cultural Hybridity“ 229) und des Bildungsromans (vgl. Schoene 119) die Geschichte des jungen Ich-Erzählers Karim, der in der Umbruchphase der *counter culture* nicht nur in sein eigenes Erwachsenenleben, sondern eben auch in die postmoderne Kultur des kreativ-konsumtorischen Subjekts hineinwächst. In Einklang mit der historischen Situation und den Traditionen der fiktionalen Autobiographie befindet sich Karim in einer Aufbruchsstimmung, die eine intrinsische Motivation zur Gestaltung seines Lebens und seiner Entwicklung vorauswirft:

Sometimes I felt the whole world converging on this little room. And as I became more intoxicated and frustrated I'd throw open the bedroom window as the dawn came up, and look across the gardens, lawns, greenhouses, sheds and curtained windows. I wanted my life to begin now, at this instant, just when I was ready for it. (BS 62)

Schoene sieht die klassische Erzählstruktur des Bildungsromans, in der ein Erzählerprotagonist in die Gesellschaft initiiert wird und mit sich selbst im Grunde identisch bleibt, also kein Anderer wird, durch die postkoloniale Situation gebrochen (vgl. Schoene 1998, 119). Denn Karim wehrt sich, so Schoene, gegen jegliche Restriktionen der Bildung und vorgegebener Identitätsschemen: „The alienating impositions of perception are precariously replaced by a liberating measure of proprioception, laying the difficult task of identification entirely in the hands of the authoritative individual self.“ (119) Für Reckwitz gilt, dass die „Postmoderne“ [...] nicht als bloßer Prozess der sozial-kulturellen Freisetzung oder Fragmentierung, sondern als Wechsel der kulturellen Leitcodes und ihrer sozialen Praxis zu verstehen [ist]“ (HS 588), und somit Liberalisierung und Disziplinierung bzw. Unterwerfung und Unterworfenheit als Doppeldeutigkeit des Subjekts „nicht [...] zwei distinkte, in der Regel gegenläufige Kräfte, sondern [...] zwei Seiten des gleichen Prozesses“ (HS 10) sind. Nichtsdestotrotz finden in den Umbruchphasen Abgrenzungen zum

Vorhergegangenen, Reaktivierungen und Reintegrationen des zuvor Verdrängten statt, die eine „spezifische *Hybridität*“ (HS 15, Hervorhebung im Original), ein „kombinatorisches Arrangement verschiedener Sinnmuster“ (ibid) entstehen lassen. Die Gegenkultur der 1960er und 70er Jahre betont „Lebendigkeit, spielerische Offenheit, das noch nicht unterdrückte Begehren und die unbefangene Suche nach erfüllten Momenten und Grenzerfahrungen“ (HS 452), welche sie als „eigentliche Subjekthaftigkeit“ (ibid) naturalisiert. Auf diese Weise bereitet sie „die neue Hegemonie der Subjektkultur eines ›konsumtorischen Kreativsubjekts‹ [vor], die Arbeit, Intimsphäre und Selbstpraktiken kreuzt und in dem sich spezifische ästhetisch-expressive und ökonomisch-marktförmige Dispositionen kombinieren“ (HS 442). Um wieder an Schoene anzuknüpfen, beschreibt sich tatsächlich das

Spiel des Subjekts des ästhetischen Postmodernismus [...] selbst als ›Emanzipation‹ aus der repressiven Bedeutungs- und Subjektfixierung der Angestelltengesellschaft und ihrer bürgerlichen Vorgänger; es liefert zugleich einen neuen Subjektanforderungskatalog, der die Fähigkeit und Bereitschaft zur beständigen Dekonstruktion von Grenzen sowie die Kompetenz zur ästhetischen Sensibilisierung der gesamten Alltagswelt dekretiert. (HS 473)

Erweiterung erfährt dieses Postulat in Koppelung an die Verstrickung oben genannter ästhetischer und ökonomischer Dispositionen um eine Reihe von Leitcodes, die dem konsumtorischen Kreativsubjekt eingeschrieben sind: Individualität und der kreative Ausdruck eines authentischen Selbst, das Ziel des eigenen inneren Wachstums (*self-growth*), eine Orientierung am ästhetisch Neuen, eine Haltung der Wahl sowie ein Fokus auf die eigene Wählbarkeit durch andere, emotionale Affizierbarkeit und eine positiv-konstruktive Haltung gegenüber Kontingenz.

Diese Leitcodes und Anforderungen lassen sich in Karims Identitätsbildungs- und Erkenntnisprozessen wiederfinden, z.B. wenn er seine eigene Emanzipation von seinem Vater Haroon beschreibt: „I'd also begun to see Dad not as my father but as a separate person with characteristics that were contingent. He was part of the world now, not the source of it; in one way, to my distress, he was just another individual.“ (BS 193) Und auch Karims Selbstreflexion am Ende des Romans spiegelt eine bejahende Anerkennung der Fluidität seiner Identität¹ und der Emotionalität seiner Wahrnehmung wider:

1 Die Diagnose einer fluiden, dynamischen Selbstkonstruktion wird nicht nur von mir im Zuge meiner Interpretation unter Bezugnahme auf die Reckwitz'sche Subjekttheorie gestellt. Auch im postkolonialen Diskurs und dem Feld der masculinity studies kommen Interpretatoren zu dieser Schlussfolgerung. Vgl. dazu Schoene und Winkgens (2004).

I could think about the past and what I'd been through as I'd struggled to locate myself and learn what the heart is. Perhaps in the future I would live more deeply.

And so I sat in the centre of this old city that I loved, which itself sat at the bottom of a tiny island. I was surrounded by people I loved, and I felt happy and miserable at the same time. (BS 283 f.)

Im Folgenden möchte ich nun den Roman unter den Vorzeichen von Reckwitz' Kultur des konsumtorischen Kreativsubjekts in ihren einzelnen Aspekten der oben genannten Kreuzung von Arbeit, Intimsphäre und Selbstpraktiken untersuchen. Nachdem ich die Wirkung der Gegenkultur in Abgrenzung zur Angestelltenkultur thematisiere, untersuche ich in Kapitel 2.2, wie der Roman die Schlagworte Kreativität und Selbstverwirklichung verhandelt. Anschließend widme ich mich einer Analyse der im Roman dargestellten Beziehungen unter den Vorzeichen postmoderner Intimität, um danach die These einer postmodernen Anpassung der Geschlechterdifferenzen zu überprüfen. In Kapitel 2.5 gehe ich auf das Spannungsverhältnis zwischen Authentizität und Kontingenz bzw. Performativität ein. Im Anschluss betrachte ich postmoderne Formen der Arbeit im Allgemeinen und Karims Arbeit im Theater als spezielle Form. Mit der Notwendigkeit eines validierenden Publikums für das kreative Subjekt beschäftigt sich Kapitel 2.7. Im darauf folgenden Kapitel gehe ich auf die Stadt London als kreatives Zentrum ein, bevor ich ein abschließendes Résumé zu *The Buddha of Suburbia* als frühe, imaginative Phänomenologie der postmodernen Subjektkultur ziehe. Meine auf der Reckwitzschen Theorie des kreativ-konsumtorischen Subjekts basierende Lesart wird neue Perspektiven auf die Figuren eröffnen, die teilweise stark von der bisher in der postkolonialen Debatte etablierten Lesart abweichen. Jedoch will ich in keiner Weise die Ergebnisse dieser Debatte diskreditieren, vielmehr möchte ich deren Erkenntnisse durch den neuen Fokus und eine klare Akzentuierung der postmodernen Subjektkultur kommentieren und erweitern. Postkoloniale Interpretationen von Kureishis Roman als 'die' postkoloniale Perspektive zu bezeichnen, wäre natürlich eine Verkürzung; auch diese Interpretationen setzen unterschiedliche Schwerpunkte, kommen zu unterschiedlichen Schlussfolgerungen und sind von Diversität geprägt, so wie auch postkoloniale Theorie weniger einen einheitlichen Ansatz als ein diskursives Feld bezeichnet. Dennoch lassen sich inhaltliche Gemeinsamkeiten feststellen, die Schoene mit folgenden Worten zusammenfasst: „The main emphasis of current postcolonial debates resides with the appraisal of newly emergent postcolonial identities, which have either successfully emancipated themselves from colonial

hegemonies or tend to problematically emulate them.“ (Schoene 111) Für Kenneth Kaleta sind die zentralen Motive des Romans „initiation, identity, the outsider looking in, and racial conflict“ (Kaleta 68). Er sieht Karim als eine Weiterentwicklung von Kureishis „characteristic immigrant figure“ (Kaleta 16), „taking a place in the world, with both hope and resentment“ (ibid). Für Mark Stein ist es Karims Verwurzelung in zwei Kulturen, die er als zwei Teile seiner Identität liest, „[which] raises the question of how these halves interact, how they feed upon each other, and in how far they remain unreconciled to each other.“ (Stein 129) Aus postkolonialer Perspektive stehen also Fragen nach Identität bzw. Möglichkeiten der Identitätsbildung im Mittelpunkt, denn:

Für jede *Subkultur und Minoritätengruppe* ist die Repräsentation ihrer Identität schwierig, weil sie sich innerhalb von symbolischen Ordnungen äußern muß, die entscheidend vom Diskurs der dominanten Kulturen und der jeweiligen *mainstreams* geprägt sind. (Bronfen/Marius 12, Hervorhebungen im Original)

Susie Thomas führt diesen Ansatz weiter, indem sie den Fokus von dem persönlichen Scheitern auf ein gesellschaftliches Versagen verlagert:

Despite the fact that there is no coherent English identity to assimilate into, *The Buddha* shows that immigrants are still not accepted. With their love of England and desire to be part of it, Haroon and Changez epitomize not a failure to assimilate, but England's failure to change its very narrow definitions of national identity. (Thomas 66)

Kritik an den Prozessen nationaler wie individueller Identitätsbildung ist ein wichtiger Teil der Aufarbeitung der Kolonialzeit und ihrer Folgen, der durch meine Analyse in keiner Weise in Frage gestellt werden soll. Jedoch finden wir bei Schoene eine Argumentation pro einer Fokusverschiebung von Identität auf Subjektivität in Bezug auf Kureishis *The Buddha of Suburbia*:

Any prepackaged identity or definite self-image are rejected as encumbrances obstructive to the free realization of his individuality, which is essentially protean, dynamic, in flux. The traditional concept of 'identity' has become impractical to Karim. As a normative imposition, suggesting coherence and consistency as indispensable constituents of personhood, 'identity' fails to capture the overwhelmingly chaotic diversity of his life experiences. 'Identity' falls short of the complexity of Karim's subjectivity; (Schoene 120)

Meine Analyse wird deutlich machen, dass die Frage nach akzeptablem Verhalten einzelner Figuren unter postkolonialen Vorzeichen ganz anders beantwortet werden kann als unter den Vorzeichen der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur. So wird beispielsweise Haroon im postkolonialen Diskurs als ‚Fake‘ bezeichnet (vgl. Moore-Gilbert 123), während er im Licht der postmodernen Subjektkultur als ausgesprochen

erfolgreiches Kreativsubjekt identifiziert werden kann, wie ich im weiteren Verlauf darlegen werde. Auf Differenzen zwischen postkolonial geprägten Lesarten und meiner an Reckwitz' Subjekttheorie orientierten Analyse werde ich im Verlauf der Arbeit an passender Stelle exemplarisch hinweisen. Grundsätzlich muss im Vorhinein noch betont werden, dass die Erzählung durch die ästhetische Struktur einer fiktionalen Autobiographie geprägt und somit perspektivisch gebrochen ist. Karims Wertungen sind immer auch Produkt seiner Binnendifferenzierungen und seiner Beziehungen zu den Figuren.

2.1 Sex, Drugs and Rock'n'Roll – zwischen Lust und Frust – in Abgrenzung zur Angestelltenkultur

Wie bereits erwähnt konstruiert sich die neue Subjektivität in Abgrenzung zum Vorangegangenen, und dies tut sie aufgrund einer Unzufriedenheit, eines subjektiv wahrgenommenen Mangels. Die Gegenkultur „richtet sich gegen drei miteinander verknüpfte Strukturmerkmale organisiert-moderner Gesellschaft: technische Rationalität; normalistische soziale Kontrolle und ereignisarme Routinisiertheit“ (HS 456). Aus der Ablehnung bzw. Auflehnung gegen diese Strukturmerkmale sollte natürlich kein Vakuum entstehen, die neue Subjektkultur muss diesen Mängeln etwas entgegensetzen:

Das gegenkulturelle Subjekt konstruiert sich vor dem Hintergrund eines Codes, der sich um die Leitvorstellungen eines grundlegenden, aber inhaltlich offenen Begehrens, eines Lustprinzips im Innern des Subjekts und der Struktur eines ›Spiels‹ im Verhältnis des Subjekts zur Welt gruppiert. In diesem Kontext zielt die kulturelle Teleologie auf eine Sensibilisierung des Empfindens für den Körper sowie für die Variationsmöglichkeiten der ›sinnlichen‹ Wahrnehmung und der affektiven Akte ab, sie trainiert das Subjekt in der Momenthaftigkeit intensiven Erlebens und liminaler Erfahrungen [...] (HS 459 f.)

Im Roman hat Karim schon zu Anfang eine Epiphanie, in der er die Leitcodes der Gegenkultur als seine persönlichen Ideale formuliert. Auch das Setting dazu ist stimmig: Nachdem er sich in Charlies Zimmer mit ihm über Musik unterhalten hat, die beiden Musik hören und sich dem Konsum von Marihuana hingeben, sucht Karim in einem Zustand von sinnlicher Anregung und mentaler Aufregung (vgl. BS 14) die Toilette auf:

As I sat there with my trousers down, taking it all in, I had an extraordinary revelation. I could see my life clearly for the first time: the future and what I wanted to do. I wanted to live always this intensely: mysticism, alcohol, sexual

promise, clever people and drugs. I hadn't come upon it all like this before, and now I wanted nothing else. The door to the future had opened: I could see which way to go. (BS 15)

Karim zählt auf, was für ihn persönlich wie auch für die Gegenkultur und später die daraus entstehende Kultur des konsumtorischen Kreativsubjekt als Quelle für außergewöhnliche Anregungsmomente² gelten soll, um sich „in den Zustand einer körperlich-affektiv-mentalenen Bewegtheit [zu] versetzen, der gleichzeitig das zweckrationale Handeln und die kognitive Reflexion stillstellt.“ (HS 474) Ebenso äußert er den Wunsch, diese „Erweiterung und Intensivierung der subjektiven Möglichkeiten der Perzeption und des Erlebens seiner selbst“ (ibid) auf Dauer zu stellen, was ein entscheidendes und wiederkehrendes Moment der neuen Subjektkultur ist (vgl. HS 482, 536, 540, 545).

Interessanter- und schlüssiger Weise – handelt es sich dabei doch um einen Raum, der eng mit dem Persönlichen und Intimen verknüpft ist – ist es wiederum Evas Badezimmer, in dem Karim seine Zwiespaltenheit äußert: „It was confusing: such self-attention repelled me, and yet it represented a world of sensuality, of smell and touch, of indulgence and feeling, which aroused me like an unexpected caress [...]“ (BS 92). Auf der einen Seite fühlt er sich angezogen von der postmodernen Betonung des Sinnlichen, auf der anderen Seite ist ihm die für die Gegenkultur und das Kreativitätsdispositiv typische Innenorientierung des Subjekts (vgl. HS 446, 463) noch suspekt und unbehaglich – man bedenke seine implizite Selbstcharakterisierung in der Eröffnungspassage des Romans: „Anyway, why search the inner room when it's enough to say that I was looking for trouble, any kind of movement, action and sexual interest I could find [...]“ (BS 3). Jedoch lässt sich dieses anfängliche Unbehagen sicherlich eher als die Unsicherheit eines pubertierenden Jugendlichen denn als eine romanimmanente Kritik an der Innenorientierung der postmodernen Subjektkultur lesen.

Die Codierung des Subjekts als ein von einem inneren Lustprinzip motiviertes betreibt eine „neue Essentialisierung des Subjekts als im Kern libidinös“ (HS 463). Mit der Fokussierung des Begehrens geht eine Aufwertung der körperlichen Erfahrbarkeit einher. „Das gegenkulturelle Subjekt versteht sich als ›Leib-Ich‹.“ (HS 464) Dieser

2 Der Konsum psychedelischer Drogen spielt für Reckwitz nur in der Gegenkultur der 1960er und 70er Jahre eine Rolle. In der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur scheint dieser, Reckwitz' Analyse folgend, von der „Instituierung einer körperliche[n] Sorge, die sowohl auf eine ›ganzheitliche‹, ›körperbewusste‹ Erfahrungserweiterung des Leibes als auch auf eine souveräne Stabilisierung der körperlichen ›Fitness‹ abzielt“ (HS 568) nahezu gänzlich verdrängt. Ein etwas anderes Bild entsteht aus literarischer Sicht. Sowohl in *Intimacy* als auch in *The Autograph Man* finden wir eine Thematisierung und Darstellung von Drogenkonsum vor.

Paradigmenwechsel lässt sich beispielhaft an Evas Reaktion auf die Premiere von Karims Theaterproduktion mit Pyke nachvollziehen: „It made the hair on the back of my neck stand up. That's how I knew it was good. I judge all art by its effect on my neck.“ (BS 228 f.) Eva spiegelt mit ihrer zuversichtlichen, wenn auch idiosynkratischen, Aussage über ihr Urteilsvermögen sowie die Art und Weise ihrer Beurteilung wider, was Reckwitz die „Aktivierung des Rezipienten“ (EK 107) in den postmodernen Künsten nennt. Dabei wird das Publikum umgedeutet in eine „Ansammlung von Subjekten, die selbst »kreativ« und aktiv sind, indem sie Deutungen erfinden und Affizierungen zulassen.“ (ibid) In einem umfassenden Entgrenzungsprozess der Kunst, der für die Entstehung des Kreativitätsdispositivs notwendig ist (vgl. EK 90 ff.), wird, wie in der gegenkulturellen Subjektivität überhaupt, die Körperlichkeit und Leibhaftigkeit reaktiviert, der Rezipient ist nun „nicht [...] ein körperlich stillgestellter Betrachter, sondern [...] ein körperlich mobiles, sinnlich vielfältig ansprechbares Wesen“ (EK 106).

Mit der veränderten Bewertung des Körpers und der Leiblichkeit grenzt sich die Gegenkultur „zur vorgeblichen Körpervergessenheit in der organisierten und bürgerlichen Moderne“ (HS 568) ab. Im Einklang mit dem in der Postmoderne generell geforderten Ideal der Dekonstruktion „muss [das Subjekt] Zeichen dechiffrieren und vor allem neue Zeichen kreieren können“ (HS 491). Gefordert ist dabei die Fähigkeit „zu einer umfassenden Semiotisierung aller Details der Objektwelt einschließlich seines eigenen Körpers“ (ibid). Selbstverständlich führt dies auch zu einer veränderten Bedeutungsaufladung von Sexualität³. Dennoch sei hier erwähnt, dass die Sexualisierung und Erotisierung des Subjekts keineswegs Erfindungen der Gegenkultur, sondern vielmehr in der Angestelltenkultur bereits begonnene Entwicklungen sind, die als Versatzstücke über die Gegenkultur in die Postmoderne übertragen werden (vgl. HS 482, 530). Allerdings spielt die sexuelle Praxis eine entscheidende und in gewisser Weise vorbildhafte Rolle für die Gegenkultur, denn:

Die Triade von Begehren/Spiel mit Signifikationen/ästhetische Erfahrungen produziert die gegenkulturelle Subjektkultur in *allen* ihren Aktivitäten und in ihrer sexuellen Praxis in besonderer und geradezu idealtypischer Weise. Die ›Erotisierung‹ kann sich dann am Ende nicht nur auf den im engeren Sinne sexuellen Umgang mit anderen Personen beziehen, sondern etwa auch auf den Umgang mit Musik, Drogen, Spiel, Nahrung oder kreativer Arbeit, die allesamt

3 Der Habitus des Experimentierens, der von der postmodernen Subjektkultur gepflegt wird, führt im Bezug auf Sexualität auch zu einem spielerischen und veränderten Umgang mit Gender-Rollen. Darauf werde ich im Kapitel 2.4 sowie in der Bearbeitung der Romane *Intimacy* und *The Blazing World* tiefer eingehen.

in verschiedenen Formen ›sinnliche‹, somatisch-affektive Erlebnisse bereiten. (HS 484 f., Hervorhebung im Original)

Dieses Zitat verdeutlicht, wie die (ebenfalls eine Triade darstellende) Bezeichnung der 1960er und 70er Jahre als Ära des Sex, Drugs and Rock'n'Roll zustande kommen konnte. Während die Sexualität der Gegenkultur noch mit der „Konnotation des Subversiven“ (HS 541) behaftet ist, betreibt das sexuelle Subjekt der postmodernen Kultur eine Generalisierung des Erotischen (vgl. *ibid*):

Sexualität erscheint nun als ein notwendiger Bestandteil jenes universal angenommenen Begehrens des Ichs nach als lustvoll erlebten Momenten [...] Sexualität [wird] weder als eine natürlich-biologische Grundstruktur noch als eine Angelegenheit der Moralität oder der Sozialität des ›normales‹ Verhaltens, sondern als ein Feld kultureller Kontingenz wahrgenommen: als ein Experimentierfeld des Erotischen, in dem jeder Einzelne nach seinem Weg der Luststeigerung sucht, »to use sex as play«. (HS 541)

Als Paradebeispiel für die gegenkulturelle sexuelle Praxis können in *The Buddha of Suburbia* der Regisseur Pyke und seine Frau Marlene gelten, die ein, in Karims Worten, „serious promiscuous life“ (BS 190) führen: „For Marlene and Matthew, who were created by the 1960s and had the money and facilities to live out their fantasies in the 1970s, sex was both recreational and informative.“ (BS 190) In Bezug auf die Erweiterung des Selbst durch Erfahrung vermischt sich bei Pyke Innen- und Außenorientierung, wie es für die kreativ-konsumtorische Subjektkultur nicht unüblich ist.⁴ So geht es ihm nicht nur um die eigene lustvolle Körpererfahrung, sondern auch um eine Erweiterung seiner Kenntnis sozialer Sphären durch ihr angehörige, spezifische Subjekte: „We get to meet such interesting people,‘ Pyke said. ‘Where else but in a New York fuck-club would you get to meet a hairdresser from Wisconsin?’“ (BS 190). Ein experimenteller und spielerischer Umgang mit Sexualität ist aber auch Karim vor seiner Begegnung mit Pyke nicht fremd: “I had squeezed many penises before, at school. We stroked and rubbed and pinched each other all the time. It broke up the monotony of learning.” (BS 17) Auch in seiner Hingezogenheit zu Charlie zeigen sich bisexuelle Neigungen, die sich decken mit der durch die Triade von Begehren/Spiel mit Signifikationen/ästhetische Erfahrungen herbeigeführte Entgrenzung des Sexuellen (vgl. HS 484)⁵. Somit ist „›Sexualität‹ kein eng umschriebener Komplex ›normaler‹ (bzw.

4 Mehr zur Gleichzeitigkeit von Innen- und Außenorientierung des konsumtorischen Kreativitätssubjekts findet sich in Kapitel 2.5 zu Authentizität und Performativität.

5 Radhika Mohanram zieht unter Einbeziehung postkolonialer Aspekte eine Parallele zwischen Nicht-Heterosexualität und Nicht-Weißsein, indem sie darauf hinweist, dass der westliche Diskurs zu nationaler Identität traditionell mit Sexualität und Idealen von Männlichkeit verbunden ist, so dass „the homosexual body, like the racialized body, signifies a threat to the myth of ontological purity of

›perverser‹) Praktiken mehr [...], sondern ein dynamisches Spiel des Begehrens ohne festgelegte Objekte“ (ibid). Damit avanciert für Reckwitz eine gleichgeschlechtliche sexuelle Orientierung in der Postmoderne „zur kulturell legitimen ›Option‹ [...], sie kann wahlweise auch eine besondere Authentizität des erotischen Ausdrucks [...] oder einen besonderen libidinösen Experimentalismus gegen den kollektiven Mainstream verkörpern.“ (HS 542) So ist es nur stimmig, wie Karim sich selbst zu seiner Bisexualität positioniert:

It was unusual, I knew, the way I wanted to sleep with boys as well as girls. I liked strong bodies and the back of boys' necks. I liked being handled by men, their fists pullin me; I liked objects – the ends of brushes, pens, fingers – up my arse. But I liked cunts and breasts, all of women's softness, long smooth legs and the way women dressed. I felt it would be heart-breaking to have to choose one or the other, like having to decide between the Beatles and the Rolling Stones. [...] I considered myself lucky that I could go to parties and go home with anyone from either sex [...] (BS 55)

Die Passage ist in zweierlei Hinsicht aussagekräftig: Zum einen zeigt sie Karims Bereitschaft, die für das kreativ-konsumtorische Subjekt so zentrale Emotionalität (vgl. HS 515, 529), Empfindsamkeit sowie körperliches Begehren zuzulassen und nicht aufgrund sozialer und moralischer Konventionen zu verdrängen. Die Fähigkeit zur Emotionalisierung des Selbst ist auch das, was Karim von Anfang an und trotz seiner inneren Ambivalenz aufgrund der scheiternden Ehe seiner Eltern an Eva faszinierend findet, und womit Eva sich aus seiner Perspektive von der vorstädtischen *peer*-Gesellschaft der Angestelltenkultur abhebt: „At least she didn't put armour on her feelings like the rest of the miserable undead around us.“ (BS 10) Zum anderen identifiziert er mit seiner sexuellen Orientierung eine vergrößerte Auswahl an potentiellen Partnern, womit die konsumtorische Hälfte der postmodernen Subjektkultur ihren Ausdruck findet, denn das Subjekt modelliert sich „in der ökonomischen, marktförmigen Konstellation des Wählens und Gewähltwerdens, damit in einer generalisierten Konsumtion“ (HS 589).

Der Aspekt des Konsums, um zunächst auf diesen Aspekt einzugehen, ist ein weiteres Differenzierungsmoment der postmodernen Subjektkultur zur Angestelltenkultur. Mit dem Umbruch der Subjektkulturen findet „eine Umstellung der konsumtorischen Praktiken vom sozial kopierten Konsum der Standardgüter zu einem ›individualästhetischen‹ Konsum von Gütern und Dienstleistungen nach Maßgabe ihres Genuss- und Stilisierungswertes“ (HS 502) statt. Dazu passen Karims Kommentare

the nation” (Mohanram 121).

bezüglich des Lebens in der Vorstadt: kritisch bezeichnet er die Bewohner als „fanatical shoppers“ (BS 65), deren „carnival of consumerism“ (ibid) auf Produkte des Massenkonsums ausgerichtet ist, „ripped from shelves“ der „big stores“ (ibid). Ebenso bemängelt er am Renovierungstrend der Vorstädter „the painstaking accumulation of comfort and, with it, status – the concrete display of earned cash. Display was the game“ (BS 75). Damit wird die Abgrenzung der dominant werdenden Subjektkultur zu ihrem Vorgänger mit ihrem Ideal der sozialen Anerkennung durch die *peer*-Gesellschaft hervorgehoben (vgl. HS 457). Es lässt sich argumentieren, dass die Trennung von Haroon und Margaret in gewisser Weise auf deren sich entwickelnde Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Subjektkulturen zurückzuführen ist:

Mum and Dad always felt out of place and patronized on these grand occasions, where lives were measured by money. [...] After a gallon of Pimms Dad usually tried to discuss the real meaning of materialism, and how it was thought that we lived in a materialistic age. The truth was, he said, we didn't genuinely appreciate the value of individual objects, or their particular beauty. It was greed our materialism celebrated, greed and status, not the being and texture of things. [...] Mum's ambition was to be unnoticed, to be like everyone else, whereas Dad liked to stand out like a juggler at a funeral. (BS 42)

Während Margaret in ihrem Wunsch nach Anpassung eindeutig den Leitcodes der Angestelltenkultur folgt, positioniert sich Haroon mit seinen Ansichten deutlich als Vertreter der entstehenden Kultur des kreativ-konsumtorischen Subjekts, sowohl in Hinsicht auf seine Bewertung ästhetischer Objekte als auch mit der Betonung seiner Gefühle Eva gegenüber: „I feel as if I'm experiencing things I've never felt before, very strong, potent, overwhelming things. [...] I feel that if I am not with her I will be making a great mistake, missing a real opportunity. [...]“ (BS 66). Auch wenn seine Gefühle zunächst eine gewisse Überforderung für ihn darstellen, sieht er in der Emotionalisierung die Möglichkeit, sein individuelles Leben positiver und glücklicher zu gestalten. So ist es nicht verwunderlich, dass die konstruktive Bejahung der eigenen Gefühlswelt und des eigenen Begehrens zum Credo seiner spirituellen Lehren wird. Dies drückt er aus, wenn er Jamila, Helen und Karim gegenüber sagt „I believe happiness is only possible if you follow your feeling, your intuition, your real desires.“ (BS 76), oder Ted den Ratschlag „Follow your feelings. [...] Do what pleases you – whatever it is“ (BS 49) erteilt.

Gerade Haroons Neuerfindung als spiritueller Guru hat in der Sekundärliteratur zu kritischen Kommentaren geführt. Schoene zum Beispiel bezeichnet ihn als „fraud“ (Schoene 116) „[who] peddle[s] preconceived identity packages to [his] audiences,

relying for [his] success entirely on the booming market for the tribal, ethnic and exotic“ (ibid) und setzt ihn darin Charlie und dessen Selbsterfindung gleich.⁶ Damit demontiere Kureishi, so Schoene, „the notion of any originary cultural authenticity“ (ibid). Betrachten wir nun aber Haroon unter der Folie von Reckwitz‘ Theorie der postmodernen Subjektkultur, ergibt sich ein ganz anderes Bild. Zunächst löst sich damit das Problem einer *kollektiven* kulturellen Authentizität, da die Kultur des kreativ-konsumtorischen Subjekts stattdessen *individuell* authentischen Selbstaussdruck fordert.⁷ Unter dieser Prämisse ist Haroon nicht der Scharlatan, der sich aus unterschiedlichen Traditionen mit Hilfe seiner Käufe im „Oriental bookshop“ (BS 5) eine eklektische Lehre bastelt und sich seiner indischen Herkunft bedient, um damit orientierungslose Sinnsuchende aus der westlichen Welt hinters Licht zu führen, sondern ganz im Gegenteil ein erfolgreiches Kreativsubjekt, das sich öffnet und von unterschiedlichen Eindrücken affizieren lässt, um in Verbindung mit seiner ureigensten Empfindung und persönlichen Erfahrung etwas Neues zu erschaffen. Darüber hinaus ist er in der Lage, sich aus der subjektiv empfundenen Enge seines Lebens – der beruflichen Laufbahn als Beamter sowie seiner freudlosen Ehe – zu lösen, indem er im Zuge seiner persönlichen wie auch der generellen kulturellen Entwicklung zu einer positiv-bejahenden und konstruktiven Haltung sich selbst gegenüber findet. Denn „[d]ie psychedelischen Technologien des Selbst sind [...] in der Form ihrer Subjektivation homolog einem anderen in der *counter culture* rezipierten Komplex von Selbstpraktiken: den fernöstlichen Praktiken der Meditation“ (HS 481, Hervorhebung im Original). Auch wenn Haroon nicht zu den Romanfiguren gehört, die den für die historische Zeit typischen und im Roman kaum herausgestellten, aber wiederholt erwähnten Konsum von (psychedelischen) Drogen praktiziert, qualifiziert er sich durch seine Lehren und seinen Versuch, „›spirituelle‹ Erfahrung nicht in einer Sphäre jenseits des Alltags, sondern in einer erneuerten Perzeption des Alltäglichen“ (HS 481) zu üben, als psychedelisches Subjekt der Gegenkultur:

Das Selbstgefühl des psychedelischen Subjekts erweist sich als ein quasi-mystisches von besonderer ›Daseinsintensität‹ und ›Bedeutungstiefe‹ der Dinge: Das scheinbar Banale erscheint sakralisiert und hält ständige Überraschungen bereit. Dabei findet eine Verschiebung des Zeitbewusstseins, der Relation von Handeln und Erleben und der Sozialwelt statt: In der Drogenerfahrung lebt das Subjekt im Moment des ›Jetzt‹, in einer Sequenz von Gegenwart, es verliert

6 Auf Charlies Versuch einer Selbstkreation werde ich im Kapitel 2.5 genauer eingehen. In meiner Interpretation werde ich deutlich machen, warum Charlie und Haroon durchaus unterschiedlich zu bewerten sind, und darlegen, dass der Roman genau das tut.

7 Mehr zum Begriff der Authentizität in der postmodernen Subjektkultur in Kapitel 2.5

das Gefühl von Zeitdruck und -knappheit. Das Subjekt nimmt sich selbst nicht als handelndes, sondern als sinnlich erlebendes wahr: Handlungsabsichten erscheinen überflüssig und bedeutungslos, ja komisch. Das Subjekt *ist* die Sequenz seiner sinnlichen Wahrnehmungen. (HS 480 f., Hervorhebung im Original)

Die Absage an Handlungsabsichten findet sich in Haroons Ratschlägen an Ted wieder:

'How are you living now? Disaster. Let the house fall down. Drift. [...] Under no circumstances make an effort,' said Dad firmly, gripping Ted's head. 'If you don't stop making an effort you'll die soon. [...] Trying is ruining you. You can't try to fall in love, can you? And trying to make love leads to impotence. Follow your feelings. All effort is ignorance. There is innate wisdom. Only do what you love.' (BS 49)

Dass ein solches Driften nicht nur positive Effekte hat, macht der Roman unter anderem an der Stelle deutlich, an der Karim von seinen Mitschülerinnen in der neuen Schule in London berichtet, deren Drogenkonsum und sexuelle Freizügigkeit in Verbindung mit mangelnder Selbstsorge zu wiederholten Krankenhausaufenthalten, Entzügen, Überdosen und Abtreibungen führen (vgl. BS 94). „[...] T]he spirit of the age among the people I knew manifested itself as general drift and idleness.“ (ibid) Ted jedoch kann als positives Beispiel in diesem Roman gelten: „So Ted was Dad's triumph; he really was someone Dad had freed.“ (BS 101) Der große Unterschied besteht in Teds Selbstsorge, mit der er sich auf den Müßiggang proaktiv einlässt und sich seiner Introspektion widmet (vgl. BS 102). Dass er dabei tatsächlich mit seinem Selbst und den eigenen Bedürfnissen in Kontakt kommt und nicht lediglich blindäugig Haroons Anweisungen folgt, lässt sich schön daran erkennen, wie er auf Haroons Versuche reagiert, ihn eigennützig unter dem Vorzeichen praktischer Betätigung für Reparaturen einzuspannen: „Ted said he'd go fishing if he needed therapy.“ (BS 102) Tatsächlich kehrt er erst zur Arbeit⁸ zurück, als er von Eva ein Angebot bekommt, das ihn persönlich reizt, und er „the returning appetite for labour“ (BS 111) verspürt. Hierin liegt ein Hinweis darauf, warum die Gegenkultur eben nur vorbereitende Übergangsphase zur kreativ-konsumtorischen Subjektkultur ist. Nicht nur Ted, auch Karim und Haroon sind Romanfiguren, die in ihrer Tätigkeit ein Bedürfnis nach individueller Sinnstiftung verfolgen, was einen aktiven und kreativen Prozess erfordert. Doch nicht nur Sinnhaftigkeit, sondern insbesondere die Möglichkeit zu Selbstwachstum spielt für das kreativ-konsumtorische Subjekt eine zentrale Rolle, worauf ich im Folgenden eingehen will.

8 Auf die Rolle und Ausgestaltung der Arbeit in der postmodernen Subjektkultur gehe ich in Kapitel 2.6 ein.

2.2 Kreativität und Selbstentfaltung – die Prämisse der *self growth psychology* und das Kollektiv als Ermöglicherungsraum

Die *self growth psychology* entsteht schon in den 1950er Jahren (vgl. EK 215) und bringt einen kulturellen Transformationsprozess in Gang, der „eine gegenkulturell beeinflusste Phase der Radikalisierung in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre und eine Hegemonisierungsphase seit Mitte der 1970er Jahre“ (EK 216) erfährt. Sie „präsentiert das kreative Selbst und seine Selbstverwirklichung als das eigentliche Ziel menschlicher Entwicklung“ (EK 221) und fordert in diesem Sinne, eine „neue, ästhetische Wahrnehmungshaltung zu entwickeln, die überraschende Eigenschaften von Objekten und Situationen in der Alltagswelt sichtbar und möglich macht“ (EK 220). Für Reckwitz, der seinen Ansatz als poststrukturalistisch bezeichnet und somit jeglicher Tendenz einer Essentialisierung kritisch gegenüber steht,

meint die neue Psychologie, eine reichhaltige subjektive Innenwelt zu entdecken, die es vom Subjekt zu ›entfalten‹ gilt: Das Subjekt erscheint als Wesen, das in seinem Kern nach unentfremdetem ›self growth‹ (A. Maslow), nach innerer Balance und Verwirklichung strebt; es ist eine Instanz, die sich ihre Welt und sich selbst kontingent ›konstruiert‹; es enthält neben rationalen Eigenschaften eine Fülle heterogener nicht-rationaler Kompetenzen (z.B. ›emotionale Intelligenz‹). (HS 446)

Oder um diese Entwicklung des psychologischen Diskurses in Karims Worten widerzugeben: „[...] in London psychologists were saying you had to live your own life in your own way and not according to your family, or you'd go mad.“ (BS 62)

Die Figur, deren Verhalten tatsächlich als zunehmend verrückt beschrieben werden kann, ist Anwar. Mit seinem Hungerstreik und dem Versuch, seine Tochter Jamila in eine arrangierte Ehe zu zwingen, zeigt er regressives Verhalten, „returning internally to India“ (BS 64)⁹ und erzeugt einen massiven Konflikt nicht nur mit seiner Tochter, sondern auch mit seiner Frau Jeeta. Als Antisubjekt der postmodernen Kultur erweist er sich aber auch in seinem mangelnden Interesse an eben jener Innenwelt. So reagiert er auf Haroons Spiritualität mit aussagekräftiger Ablehnung: „I don't interest anyone else, why should I interest myself?“ cried Anwar. 'Get on with living!'" (BS 28)

9 Karim stellt diese Diagnose sowohl für seinen Onkel Anwar als auch seinen Vater Haroon bezüglich dessen spiritueller Entwicklung. Jedoch lässt sich argumentieren, dass diese Aussage perspektivisch gebrochen ist durch die Position des pubertierenden Jugendlichen, der unter der Trennung seiner Eltern leidet.

Bevor auch sie sich als entwicklungsfähig entpuppt, ist zunächst Karims Mutter Margaret ein weiteres Negativbeispiel. Obwohl Kreativität in ihr vorhanden ist („she'd been to art school.” BS 20), wird diese von ihr nicht als Ressource der Psyche genutzt. Es gelingt ihr nicht, in ihrem Familienleben Platz zu schaffen, um ihr kreatives Talent auszuleben, die einzige Domäne ihrer Autorität ist der Fernseher (vgl. BS 20). Zwar scheint das Zeichnen ihr Weg zu sein, sich mit der Affäre zwischen Haroon und Eva auseinander zu setzen (vgl. *ibid*), aber diese Auseinandersetzung erscheint zunächst nicht von konstruktiver Natur zu sein. Nach der Trennung verfällt sie in Stagnation und Apathie: „Mum had taken to her bed in Jean's place on the day she left our house, and she hadn't gotten up since.“ (BS 101) Es gelingt ihr nicht, kreativ mit ihrer neuen Lebenssituation umzugehen, stattdessen zieht sie sich aus dem Leben zurück. Vor allem psychisch verschließt sie sich und lässt sich in keinster Weise anregen: „Her mind had turned to glass, and all life slid from its sheer aspect.“ (104)

Erst als sie sich wieder aktiv um sich kümmert, verändert sich ihr Leben und ihr Gemütszustand zum Positiven.

Mum was feeling much better, and she was active again, though she'd become very fat at Ted and Jean's. [...] She bought a pine table from a junk shop and slowly sandpapered it down in the garden, and then sealed it, something she'd never done before, never even thought of doing before. [...] and there Mum sat hour after hour, doing calligraphy [...] She cleaned as never before, with care and interest (this wasn't a chore now) [...] She repotted every plant in the house and started listening to opera. (BS 144 f.)

Nicht nur schafft sie sich kreative Betätigung, sondern sie sucht sich auch Aufgaben, die ihr den Reiz des Neuen bieten. Dieses grundlegende in-Bewegung-Kommen macht es ihr möglich, ihre innere Haltung zu ändern und ihre Tätigkeiten im Haushalt neu wahrzunehmen und mit intrinsisch motivierter Bedeutung aufzuladen. Wie von einer Welle des Neuen erfasst, öffnet sie sich daraufhin auch neuen Interessensgebieten. Schließlich schafft diese Selbstaktivierung und -öffnung dann auch Raum für eine neue Beziehung. Karim beschreibt die Wirkung des neuen Partners Haroon gegenüber mit den Worten: „And he's injected her with new life, he really has. It's terrific, eh?“ (BS 281) Sein Enthusiasmus zielt zweifelsohne unter anderem darauf ab, Haroon einen Stich zu versetzen („This practically assassinated him there and then.“ *ibid*), beschreibt aber akkurat die positive, lebensbejahende Veränderung seiner Mutter.

Während das Kreativdispositiv auf einem Regime des ästhetisch Neuen basiert und sich gleichzeitig mit einem gesellschaftlichen Regime des Neuen verbindet (vgl.

EK 40), zeigt der Roman, dass das Neue für individuelle Subjekte nicht immer problemfrei ist. Zwar zeigt Reckwitz auf, dass kreative Lebensführung durchaus Dissonanzen birgt (vgl. EK 343 ff.)¹⁰, jedoch bleibt ein Aspekt, den der Roman offensichtlich macht, von der Theorie unbenannt: die subjektive Überforderung mit Veränderung und Neuem. Besonders Karim leidet stellenweise unter dem raschen Umwurf seiner Lebenszustände: „Life goes on tediously, nothing happens for months, and then one day everything, and I mean everything, goes fucking wild and berserk.“ (BS 91) Einerseits formuliert er immer wieder eine Sehnsucht nach vollem und intensivem Leben (wie oben bereits erwähnt), andererseits ist er nicht frei von Angst, er spürt die Unsicherheit, die mit Veränderung der Familienverhältnisse und der Beziehung zwischen Haroon und Eva einhergeht. „All day I'd felt calm, though aware that everything in Jamila's life had changed; and now, on the same day, if I was right about the looks on the two faces in the car with me, the same thing was going to happen to me.“ (BS 86) Auch er kennt Passivität und das Bedürfnis, sich in der Orientierungslosigkeit der Gegenkultur treiben zu lassen:

There was nothing I particularly wanted to do. You didn't have to do anything. You could just drift and hang out and see what happened, which suited me fine, even more than being a Customs Officer or a professional footballer or a guitarist. (BS 63)

Das Treibenlassen steht nun wiederum in krassem Widerspruch zur Psychologie des *self growth*, denn das „Subjekt scheint [...] nur dann normal, wenn es auf Individualität und Erfahrungserweiterung setzt“ (EK 237). So schämt sich Karim auch nach seinem vorläufigen Erfolg mit Pykes Theaterproduktion, als er in New York mit Charlie wieder in Lethargie verfällt: „I didn't want Dad to see me like this, because he wouldn't be able to understand why I'd made such a mess of things when the conditions had been so good, the time so opportune, for advancement.“ (BS 250)

Als zentrales Beispiel für eine gelungene Entwicklung und konstruktive Kreation des Selbst kann Jamila gelten, für die Karim wiederholt seine Bewunderung äußert:

As I watched Jamila I thought what a terrific person she'd become. She was low today, and she was often scornful of me anyway, the supercilious bitch, but I couldn't help seeing that there was in her a great depth of will, of delight in the world, and much energy for love. Her feminism, the sense of self and fight it engendered, the schemes and plans she had, the relationships – which she desired to take this form and not that form – the things she made herself know,

10 Auf Dissonanzen und Bruchstellen der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur werde ich im Verlauf der Arbeit noch ausführlicher eingehen.

and all the understanding this gave, seemed to illuminate her tonight as she went forward, an Indian woman, to live a useful life in white England. (BS 216)

Aus dem Zitat wird deutlich, dass ihr Antrieb zu autodidaktischer Bildung sowie die Disziplin, mit der sie diese betreibt, ihrem Inneren entspringen. Sie bedient sich nur der Ideen und Ideale, die sie mit ihrer Individualität als vereinbar betrachtet, und formt ihr Leben nach ihren eigenen Vorstellungen. Nach ihrer Einführung durch Miss Cutmore, „who, significantly, was once an educational missionary in Africa“ (Moore-Gilbert 118), macht sie sich unabhängig und selbstständig in ihrem Projekt der Wissensaneignung, „accusing her [mentor] of a quasi-imperial paternalism“ (Moore-Gilbert 119). Moore-Gilbert betont, dass Karim Miss Cutmores dominant weiße Kulturerziehung positiver bewertet, „considering it to be the source of liberating paths to personal growth and an empowering knowledge of the world“ (ibid), während Jamila sie als zwingend und einschränkend zurückweist. Tatsächlich lässt sich argumentieren, dass Jamila durch Miss Cutmore initiativ auf einen Pfad des persönlichen Wachstums und ermächtigenden Wissens gebracht wird, jedoch diesen Pfad erfolgreich und kreativ zu ihrem eigenen Weg macht. Ebenso ist Jamilas politisches Interesse und Engagement zu verstehen, dass sich mit dem politischen Verständnis des kreativ-konsumtorischen Subjekts besonders in Hinblick auf den feministischen und postkolonialen Diskurs (vgl. HS 472) deckt:

Politik ist dann eine ›politics of subjectivity‹. Im Umgang mit der postmodernistischen Ästhetik vermag sich das Subjekt damit in einem ebenso ›kritischen‹ wie *bricolage*-förmigen ›refashioning‹ üben: Es kann nicht um den Ausstieg aus der Welt kultureller Repräsentationen gehen, sondern um ein Opponieren gegen dominante Subjektrepräsentationen mit Hilfe alternativer Semantiken oder um eine entpurifizierende, auch selbstironische Kombination unterschiedlicher Semantiken [...] [nicht um den] Ausstieg aus der kulturellen Vergangenheit in eine radikal differente Zukunft [...] sondern [um] eine selektive, kombinatorische Aneignung historischer Elemente (Pastiche, Retro), die unabweisbar im Subjekt präsent bleiben. (HS 472, Hervorhebung im Original)

Bezeichnend dabei ist, dass sich Jamila genau durch diese Praktiken dazu befähigt, ein subjektiv als nützlich empfundenenes Leben zu führen, das durch ihre indische Abstammung und ihren kulturellen Kontext im dominant weißen England weder vordefiniert noch eingeschränkt ist, sondern als konstruktiver Umgang mit sich selbst und individueller Ausdruck gewertet werden muss.

Wie schon im vorangegangenen Kapitel aufgezeigt, ist Haroons spirituelle Lehre ebenfalls durch Praktiken des Bricolage gekennzeichnet und genau deshalb als kreative Eigenleistung zu werten. Dass sie außerdem in Einklang mit der *self growth psychology*

ist, zeigt das folgende Zitat: „Beneath all the Chinese bluster was Dad's loneliness and desire for internal advancement.“ (BS 28) Was hier neben dem subjektiv empfundenen Drang nach Wachstum anklingt, ist das Bedürfnis nach Verbundenheit und Austausch mit anderen. Dieses Bedürfnis erscheint zunächst paradox, bedient sich die Gegenkultur doch eines „radikal anti-kollektivistischen, post-romantischen Subjektmodell[s]“ (HS 466). Diesem stülpt sie jedoch „greffe-artig einen sekundären Code über, der eine emphatische Bejahung von Kollektivität enthält“ (ibid, Hervorhebung im Original).

Das Kollektiv stellt im gegenkulturellen Kontext einen legitimen, ja herausgehobenen Ort dar, jedoch wird es im Grundsatz anders codiert als in der sozial kontrollierten Angestelltenkultur: [...] als Ort, an dem erst die Präsenz anderer Personen dem Selbst bestimmte intensivierte Erfahrungen ermöglicht, die es aus sich heraus nicht zu produzieren vermöchte. Das Kollektiv im gegenkulturellen Kontext ist ein ästhetisch-expressives Kollektiv, und zwar im dreifachen Sinne: als efferveszentes Kollektiv rauschhaften gemeinsamen Erlebens, als Stilisierungskollektiv subkultureller Zeichen, als Kommunikationsgemeinschaft, die eine authentische Expression der Innenwelt ermöglicht. (ibid)

Dabei kann diese Gemeinschaft eine lose und momentane sein. „Kollektive sind hier keine sozialen Dauerverbände, sondern ästhetische Augenblicksgemeinschaften.“ (HS 467) Haroon bedient sein Bedürfnis nach Austausch zu Beginn des Romans durch Gespräche mit anderen Pendlern in der U-Bahn. „He wanted to talk of obtaining a quiet mind, of being true to yourself, of self-understanding. I heard them speak of their lives, boyfriends, agitated minds and real selves in a way, I'm sure, they never talked to anyone else.“ (BS 28) In diesen Zufallsbekanntschaften finden beidseitige Öffnung und Expressivität statt. Dauerhaftigkeit ist in der Gegenkultur insofern problematisch, als dass sie „die libidinöse Selbstorientierung des Subjekts zu unterminieren – und doch zugleich eine unabdingbare Voraussetzung für gelungene Ichverwirklichung im gegenkulturellen Sinne zu liefern“ (HS 496) scheint. Für dieses Problem gibt es „eine fragile, spezifisch gegenkulturelle Lösung, welche in die postmoderne Kultur des Lebensstil-Subjekts exportiert wird“, nämlich das „Modell einer gewählten community [...], für die das Subjekt freiwillig optiert und die es jederzeit wieder verlassen kann“ (ibid). Eine solche projektorientierte Gemeinschaft auf Zeit genießt Karim sehr intensiv im Rahmen seiner Arbeit als Schauspieler: „I loved the hard work and being with the ten other actors, in the pub, in the café, belonging to the group.“ (BS 145) Diese Gemeinschaft auf Zeit stellt für Karim tatsächlich ein ästhetisch-expressives Kollektiv in Reckwitz' dreifachem Sinn dar: sie gehen gemeinsam im hedonistischen Sinne in

Gaststätten, konsumieren Alkohol und essen zusammen; sie arbeiten an einem Theaterstück, was durchaus als gemeinsamer Signifikationsprozess gelten kann; und sie bedienen sich während des Entwicklungsprozesses des Stücks expressiv ihrer individuellen Erfahrungen, die sie einander präsentieren und die ihnen als Arbeitsgrundlage dienen.¹¹

Ein weiteres Beispiel für gegenkulturelle Kollektivität im Reckwitzschen Sinne ist die Lebensgemeinschaft, in die Jamila und Changez nach Anwars Tod ziehen. Auch hier verbindet sich das Private mit dem Politischen. Die Organisation dieser Gruppe ist typisch für die gegenkulturelle Transformation, denn

[d]ie Kernfelder der nicht-kreativen Praxis der klassischen Moderne lassen sich [...] aus der kulturrevolutionären Perspektive kreationistisch umformen: [...] die staatliche Bürokratie [kann ersetzt werden] durch ›selbstverwaltete Projekte‹ ebenso wie ›Mikropolitik‹ kleiner Gruppen. (HS 466)

Die selbstverwaltete, (mikro)politische Lebensgemeinschaft besteht aus Individuen, die sowohl von Homogenität („the most eager and hard-working vegetarians I'd ever seen, earnest and humorous“ BS 217) als auch Heterogenität („with degrees in this and that“ ibid) gekennzeichnet sind, und in ihren Tätigkeiten Intellektualität und körperliche Arbeit verbinden („discussing Cage and Schumacher as they dragged out the cistern in their blue dungarees and boiler suits“ ibid), um so eine praxeologische Ganzheitlichkeit in ihrem persönlichen Ausdruck zu schaffen. In ihrer politischen Selbstpositionierung geht es um die Frage „how to construct this equitable society“ (BS 218), und sie decken sich in ihrem Ideal der Herrschaftsfreiheit („Unlike Terry's bunch, this lot didn't want power. The problem, said Simon, was how to overthrow, not those presently in power, but the whole principle of power-over.“ ibid) mit den Ideen der Gegenkultur und Postmoderne. Somit befinden sie sich am Puls der Zeit und im Einklang mit dem Regime des Neuen, wie Karim bemerkt („The newest ideas were passing through their house, I thought.“ ibid), was in ihm den Wunsch nach Zugehörigkeit hervorruft (vgl. BS 218).

Changez ist die Figur im Roman, für die dieses Kollektiv am deutlichsten einen Ermöglichungsraum des persönlichen Wachstums darstellt. Während er zunächst mit der Situation völlig überfordert ist („Changez looked as if he'd rather be anywhere than Utopia“ BS 217), verändert er sich im Laufe der Zeit innerlich wie äußerlich. Äußerlich legt er Merkmale ab, mit denen er aus Indien in England ankam, und passt sich in

11 Mehr zum Aspekt der Theaterarbeit als kreativer Selbstaussdruck in Kapitel 2.6

gewisser Weise dem Kollektiv an: „Changez had had his hair cut; his Flaubert moustache had been plucked from under his nose; and he was wearing a large grey boiler suit buttoned up to the throat.“ (BS 222) Signifikanter jedoch ist sein innerer Wandel hin zu einer positiv-konstruktiven und kreativen Haltung sich selbst und seinem Leben gegenüber: „‘I’m going to make the most of my life now, *yaar*,’ he said.“ (ibid, Hervorhebung im Original) Karim empfindet Changez’ Veränderung bei aller Überraschung als authentisch und begrüßenswert, besonders, da sie ihm, subjektiv empfunden, Glück verschafft: „I was pleased to find Changez so cheerful. He seemed glad to have escaped lethargy into this new life, a life I’d never have imagined suiting him.“ (BS 223)

Das Umschalten im psychologischen Diskurs auf die Prämisse des *self growth* hat natürlich auch Auswirkungen auf das Kleinkollektiv der Paarbeziehung (vgl. HS 529 f.). So stellen etwa Eva und Haroon für einander eindeutig ein Ermöglichungskollektiv unter den Vorzeichen der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur dar:

They were a terrific couple, and good for each other, because Dad, with his ignorance of the world and plain arrogance, his ‘You can do anything’ approach, uninhibited by doubt or knowledge, gave Eva the support and confidence she’d always required. (BS 212)

Haroons immaterielle Unterstützung und psychologisch wirksame Haltung sind im Endeffekt das, was es Eva ermöglicht, sich selbst zu verwirklichen. Und auch Haroon „was certainly enjoying life more than ever before“ (BS 118). Wie sich persönliche Beziehungen in der Postmoderne genau transformieren, möchte ich nun im folgenden Kapitel ausführen.

2.3 Postmoderne Beziehungen und Formen der Intimität – zwischen Lust- und Lebensbejahung einerseits und dem Benutzen und Wegwerfen andererseits

In der postmodernen Intimitätskultur verbindet sich eine „Codierung des Subjekts als eine natürlicherweise nach ›Entfaltung‹ der Fülle seiner Erlebensmöglichkeiten strebende Instanz“ (HS 527), wie wir sie schon aus dem psychologischen Diskurs kennen, mit einer „Modellierung persönlicher Beziehungen als Mittel, Bedingung und stützender Hintergrund dieser Erfahrungspotenzierung des Ichs“ (ibid). Darin klingt bereits der Aspekt der Ökonomisierung an, durch den die Intimitätskultur des

konsumtiven Kreativsubjekts in erster Linie hybrid wird: An die Idee des *self growth* ist „eine elektive Haltung der marktanalogen ›Wahl‹ gegenüber potentiellen Partnern gekoppelt“ (HS 528).

Nicht nur, dass alle persönlichen Beziehungen – entbunden von sozialen, ökonomischen oder moralischen Ansprüchen – zum Gegenstand nahezu vollständiger Beziehungswahl statt Beziehungsvorgabe werden, auch die *Fortsetzung* dieser Beziehungen – insbesondere der Partnerschaft – wird zum Gegenstand einer ständig neu zur Entscheidung gestellten, wechselseitigen *rational choice* und fordert vom Subjekt das Training in einem komparativ-elektiven Blick. (HS 528, Hervorhebungen im Original)

Diese Fortführung der Rationalität der organisierten Moderne scheint in einem gewissen Widerspruch zu den Expressivitäts- und Emotionalitätsansprüchen der Gegenkultur zu stehen, reiht sich aber ein mit weiteren Aspekten der Angestelltenkultur, die in die neue Form der Intimität transferiert werden:

[die] dort begonnene[n] Angleichung der Geschlechterhabitus, [die] Sexualisierung und Erotisierung des Subjekts, [die] ›Professionalisierung‹ einer abwägenden *dating*-Praxis und [die] Kopplung von Partnerschaften an die hedonistische Orientierung der Freizeitsphäre.“ (HS 530, Hervorhebung im Original)

Weitere hybride Versatzstücke entspringen der romantischen und der bürgerlichen Subjektkultur, so lassen sich „Elemente der romantischen Liebe und des klassisch-bürgerlichen Freundschaftsmodells“ (ibid) finden, die nun in der postmodernen Beziehung nicht im Gegensatz zueinander stehen, sondern sich idealerweise miteinander verbinden und sich hybridisieren lassen. Was jedoch für das romantische Subjekt und dessen Liebesbeziehung notwendige Bedingung war und auch für das bürgerliche Subjekt und die Angestelltenkultur in der Ehe strukturgebend war, will das postmoderne Subjekt unter allen Umständen vermeiden (vgl. HS 537): Die wechselseitige Abhängigkeit vom Partner widerstrebt in höchstem Maße den Leitmotiven der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur, „›codependence‹ [...] erscheint nun [...] als eine Bedrohung expressiver Autarkie“ (ibid). An dessen Stelle treten „möglichst ›transparente[n]‹ [...] Kooperation und Koordination“ (ibid) und damit ein Praktikenkomplex, der den Feldern Politik und ökonomischer Vertrag entliehen ist (vgl. ibid).

Ein solch hybrides Verständnis von Beziehungen stellt einen neuen Katalog von Anforderungen, oder in Reckwitz' Worten Dispositionen, an das Subjekt:

Die postmoderne Subjektkultur der Intimität lässt sich von einem Differenzschema leiten, welches individuell ›befriedigende‹, den spezifischen

›Bedürfnissen‹ und entwicklungsfähigen Potentialen entsprechende Beziehungen den ›einengenden‹, ›hemmenden‹, ›aufgezwungenen‹ Bindungen gegenüberstellt. Sie bildet entsprechende Dispositionen des Subjekts aus, um die Routine der Beziehung einerseits von Abhängigkeiten freizuhalten, andererseits um diese Routine zu entROUTINISIEREN und immer wieder neue Erfahrungsmomente zu generieren: Dispositionen gegenüber dem Beziehungsalltag, der als gemeinsames ›Projekt‹ erscheint (was auch das Feld der Sexualität einschließt), der gemeinsamen Kreation von Momenten romantischer Außeralltäglichkeit, des Verhandlungs- und Vertrauensmanagements und der emotionalen, selbst- und fremdpsychologisierenden Ich-Kommunikation. (HS 528)

Diese Dispositionen des postmodernen Intimitätssubjekts lassen sich größtenteils auch in Karims spezieller Beziehung zu Jamila wiederfinden. Die beiden betreiben gemeinsam ein Projekt des sexuellen Experimentierens, tauschen sich vertrauensvoll über ihre Emotionen und die Probleme ihres täglichen Lebens aus, und Jamila hat klare Vorstellungen dessen, was sie von der Interaktion mit Karim erwartet:

Facts she wanted, and good stories, the worse the better – stories of embarrassment and humiliation and failure, mucky and semenstained, otherwise she would walk away or something, like an unsatisfied theatre-goer. But this time I was prepared. Spot-on stories were waiting like drinks for the thirsty. (BS 54)

Karim *muss* quasi wunde Punkte seiner persönlichen Erfahrung offen legen und diese in unterhaltsamer Weise verpacken, um Jamilas Aufmerksamkeit nicht zu verlieren, die hier ganz bezeichnend mit einem Konsumenten eines kulturellen Produkts verglichen wird.¹²

Ebenfalls ein äußerst passendes Exemplar der postmodernen Intimitätskultur sind Eva und Haroon. Ihre Beziehung steht in einem deutlichen Kontrast zu Haroons Ehe mit Margaret, die sich eher den Strukturen der *peer*-Ehe der Angestelltenkultur bedient, von Codependenz gezeichnet ist, so dass die Ehe als „die Hölle eines misslungenen Lebens zu zweit“ (HS 537) bezeichnet werden kann. Der Ehealltag erscheint in keiner Weise als gemeinsames Projekt, mehr noch können sich die beiden auch nicht auf etwas Gemeinsames als Grundlage einigen, wie durch Margarets Unwillen, Haroon zu seinen Auftritten als Guru zu begleiten, sowie Haroons Enttäuschung darüber deutlich wird (vgl. BS 6). Ganz im Gegensatz dazu steht die Beziehung mit Eva. Auch Karim bemerkt den Unterschied in der Art der Zuwendung:

12 Bradley Buchanan liest Jamilas selbstbewusste Bestimmtheit als dominantes Auftreten, das Karim dazu bewegt, sich von ihr zu entfernen: „One of the many subtle strategies Kureishi uses to discredit Jamila’s apparently noble commitment to social justice is to portray her as a hypocrite and potential oppressor in her own right.“ (43) Diese Interpretation ist sehr different zu meiner Lesart, wie wir bereits in Kapitel 2.2 dieser Arbeit gesehen haben.

„This was the first time I'd seen him kissed with interest.“ (BS 9) Ebenso verhält es sich, als er die beiden beim Sex im Garten erwischt. „The happy fucker laughed and laughed. It was the exhilaration of someone I didn't know, full of greedy pleasure and self.“ (BS 16) Bezeichnend ist die Parallelisierung von lustvollem Vergnügen und der Vorstellung eines ausdrucksvollen Selbst. Auch im weiteren Verlauf ihrer Beziehung pflegen sie Zuneigungsbekundungen, um die alltäglich Routine romantisch zu unterbrechen, sowohl durch non-materielle, verbale Zuwendung als auch durch materielle Geschenke, die Eva unablässig als Gesten der Aufmerksamkeit und des Interesses mit nach Hause bringt (vgl. BS 116). Vor allem aber findet Haroon in Eva eine Partnerin, mit der er sein Inneres ausdrücken und teilen kann: „It wasn't until he met Eva that he had someone to share his China-things with, and it surprised him that such mutual interest was possible.“ (BS 28)

Was Eva in besonderem Maße auszeichnet, ist ihre Fähigkeit zu offener Ich-Kommunikation und Emotionalisierung, die auch Karim fasziniert, sie trotz ihrer Konkurrenz zu seiner Mutter für ihn sympathisch und zu einer einflussreichen Bezugsperson machen.

Her face registered the slightest feeling, concealing little. Sometimes she became childlike and you could see her at eight or seventeen or twenty-five. The different ages of her life seemed to exist simultaneously, as if she could move from age to age according to how she felt. There was no cold maturity about her, thank Christ. She could be pretty serious and honest, though, explaining hurt and pain as if we were all openly human like her, and not screwed-up and secretive and tricky. That time she'd told me how lonely and abandoned she felt when she was with her husband, those confessional words, 'lonely and abandoned', which usually would have me cringing all over the place, made me shiver. (BS 86)

Mit ihrer Bereitschaft, ihre Gefühle offen zu zeigen und zu kommunizieren, grenzt sie sich ab vom bis dahin Etablierten und ist Wegbereiterin der neuen Subjektkultur. Gleichzeitig zieht hier der Roman eine Parallele zwischen (offener) Emotionalität und Menschlichkeit, die für Reckwitz zwar nur eine Naturalisierungsstrategie ist, wie sie grundsätzlich jede Subjektkultur auf ihre Weise zum Einsatz bringt. Aus literarischer wie auch lebensweltlicher Sicht ist diese Verknüpfung von emotionaler Offenheit, Menschlichkeit und gesteigerter Fähigkeit zum Führen einer glücklichen Beziehung jedoch ausgesprochen nachvollziehbar, wie auch der Roman wiederholt zum Ausdruck bringt. Selbst wenn man von der Idee einer individuellen Essenz Abstand nimmt, kreierte ein Moment, in dem sich ein Mensch in seiner Schwäche und Verwundbarkeit zeigt, auch im Gegenüber eine berührende Form der Nähe und Vertrautheit.

Nähe und Vertrautheit sind im zeitgenössischen Diskurs um Eltern-Kind-Beziehungen ein erstrebenswertes Ideal, das in der Vater-Tochter-Beziehung zwischen Anwar und Jamila nicht verwirklicht wird. Auf der Grundlage, dass „seit den 1970er Jahren konsequent vom Erziehungsmodell des ›social adjustment‹ auf die gelungene Entfaltung der kreativ-expressiven Potentiale des einzelnen Kindes, auf seine ›optimale‹ Förderung umgestellt“ (HS 543) wird, steht ihr Verhältnis in diametralem Gegensatz zur entstehenden Subjektkultur. Anwar ist somit in einem weiteren Aspekt Antisubjekt, denn er hat kein Interesse an der Individualität seiner Tochter:

If someone had asked him who she voted for, what the names of her women friends were, what she liked in life, he couldn't have answered. It was as if, in some strange way, it was beneath his dignity to take an interest in her. He didn't see her. There were just certain ways in which this woman who was his daughter had to behave. (BS 81)

Anwar reproduziert einen Praxiskomplex, der „unter den Bedingungen der postmodernen Subjektkultur als fatale Garantie für die Produktion eines unauthentischen, in seinen kreativen Anlagen verkümmerten Subjekts“ (HS 543) gesehen werden muss. Spannend ist jedoch, dass Jamila in ihrem Selbstverhältnis das Gegenteil gelingt. Wie bereits dargelegt, verfolgt Jamila hartnäckig das Projekt der selbstbestimmten Entwicklung und Verwirklichung. Anwars Vorhaben, sie mit Changez zu verheiraten, fungiert dabei geradezu als Motor, um den kreativen Umgang mit ihrer Lebenssituation und ihrem Selbstaussdruck voranzutreiben. Im Angesicht der Unvereinbarkeit einer arrangierten Ehe mit ihren westlich und feministisch geprägten Überzeugungen, so Schoene, „she appears to accept her future as dependent for its authenticity on a constant eclectic renegotiation of her social position, marital status and ethnic identity“ (Schoene 117). Während diese Formulierung von Schoene leichte Spuren negativer Konnotationen trägt, kann der gleiche Sachverhalt unter den Vorzeichen der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur viel positiver betrachtet werden. Die Konfliktsituation ist hier im Sinne des *self growth* eine Herausforderung, die sie zur Konstruktion eines Lebens abseits gesellschaftlicher Moralvorstellungen und stattdessen ihren individuellen Bedürfnissen entsprechend motiviert. Dieser positiven Betrachtungsweise entspricht auch die Formulierung im Roman: „Marrying Changez would be, in her mind, a rebellion against rebellion, creative novelty itself. Everything in her life would be disrupted, experimented with. She claimed to be doing it only for Jeeta, but there was a real, wilful contrariness in it, I suspected.“ (BS 82)

Jamila kann im Roman generell als treibende Kraft und Vertreterin des kulturellen Umbruchs verstanden werden. „Die radikale Neustrukturierung von intimen Beziehungen ist ein zentrales Ziel der *counter culture*“ (HS 482, Hervorhebung im Original), und was Jamila aus ihrer bedrängten Situation heraus erschafft, richtet sich wie auch der kulturelle Code der Zeit „in besonderem Maße gegen die Limitierung sexueller Möglichkeiten“ (ibid). Ihr loses sexuelles Verhältnis mit Karim ist Beispiel dafür, wie sie sich individuelle, bedürfnisorientierte Arrangements jenseits moralischer Konventionen kreiert, und wie dies in hohem Maße mit der Eigenständigkeit ihrer Persönlichkeit verknüpft ist. So auch Karim gegenüber Changez: „She was always mine in so far as she was anyone's, and she's never been anyone's and never will be anyone's, you know. She's her own person.“ (BS 135) Jamilas Verständnis ihres Selbst erlaubt es ihr, ein – subjektiv empfunden – freieres (Liebes-)Leben zu führen, in dem sowohl für eine Freundschaft mit der von Changez geliebten Prostituierten Shinko (vgl. BS 135) Platz ist, als auch für gleichzeitige Liebesbeziehungen zu einem Mann und einer Frau, über die sie auch offen und ehrlich mit ihrem Ehemann kommuniziert (so Changez zu Karim: „Jammie loves two people, that's all. It's simple to grasp. She loves Simon, but he's not here. She loves Joanna, and Joanna is here. She has told me.“ BS 273).

Gerade Changez ist in diesem Zusammenhang eine reizvolle und in mancher Hinsicht überraschende Figur. Obwohl er einem anderen kulturellen Kontext entspringt, ist er in ähnlichem Maße dazu in der Lage, kreativ mit seinen ganz anderen Lebensumständen in England umzugehen, und demonstriert eindeutig Entwicklungsfähigkeit. Für die Tatsache, dass seine Frau sich ihm sexuell enthält, findet er eine subjektiv befriedigende Lösung durch sein Verhältnis mit Shinko („Karim, all my entire problems are solved! I can love my wife in the usual way and I can love Shinko in the unusual way!“ BS 101) und auch mit Jamilas späterer Schwangerschaft und dem Baby geht er erstaunlich flexibel und positiv um:

'So by Simon she is expecting. But we will all share in it.'

'A communal baby?'

Changez grunted his agreement. 'Belonging to the entire family of friends. I've never been so happy.' (BS 231)

Kreativität ist schließlich auch der Aspekt seiner Persönlichkeit, der ihn für Jamila in gewisser, wenn auch ungewöhnlicher Weise attraktiv macht:

But late at night the two of them liked to play cards, and she'd ask him about India. He told her tales [...] He'd obviously picked up a few tips from the paperbacks, because he spun these stories out like a kid pulling on chewing-

gum. He was good at them, linking all the stories together with more gum and spit, reintroducing the characters with, 'You know that bad bad man who was caught naked in the bathing hut?', as in a wild soap opera [...] (BS 98)

Changez bedient sich der Methoden, die er aus seiner Lektüre von Literatur kennt, und befriedigt so ein Bedürfnis von Jamila. Darin äußert sich, dass sich Changez „der Haltung einer ›Ökonomie der Wahl‹ gegenüber potentiellen und auch gegenüber dem gegenwärtigen Partner(n) wie auch gegenüber einzelnen Elementen innerhalb einer Beziehung (Sexualität, Entscheidung für Kinder etc.)“ (HS 545) bewusst ist und damit umzugehen weiß. Nichtsdestotrotz ist er auch Kritiker dieser Intimitätskultur, die „ein komparatives Kalkül auf Dauer [stellt], in dem [das Intimitätssubjekt] auch den aktuellen wie einen potentiellen Partner unter dem Aspekt seiner personalen Vorzüge und Nachteile betrachtet“ (ibid), wenn er sich über die derart konsumtorisch-kapitalistische Vorstellung von Liebe beklagt: „Love is love, and it is eternal. You don't have romantic love in the West anymore. You just sing about it on the radio. No one really loves, here.“ (BS 223)

Die Beziehung zwischen Changez und Jamila erfüllt nicht nur die Kriterien der postmodernen Intimität, sie beinhaltet zudem drei Themenfelder, die im Roman auch in anderen Beziehungen behandelt werden: eine Thematisierung von Monogamie und ihren Alternativen, die Expressivität des kreativ-konsumtorischen Subjekts als Vorteil im Gewähltwerden als Partner und eine Problematisierung dieses konsumtorischen Aspektes. Dabei ist es wichtig zu beachten, dass zwischen diesen Themenfeldern durchaus Berührungspunkte und Wechselwirkungen bestehen, was nur unterstreicht, wie die Komplexität und der Tiefgang des Romans der Komplexität der Subjektkultur Rechnung trägt.

Monogamie als selbstgesetzte, unumstößliche Limitierung sexueller Möglichkeiten *muss* quasi von der Gegenkultur als zu überkommendes Konzept verstanden werden, auch wenn von der politisch Linken gleichzeitig diskutiert wird, „whether sexual experimentation was merely bourgeois indulgence or a contribution to the dissolution of established society“ (BS 148). So distanziert sich auch Karim, indem er seine Position an das Regime des Neuen anknüpft: „I didn't believe in monogamy or anything old like that“ (BS 55). Die Absage an Monogamie ist eng verknüpft mit der postmodernen Betonung der Lustorientierung und – wie schon so oft erwähnt – der Idee der persönlichen Entwicklung, sowie in Eleanors Fall zusätzlich mit einer feministischen Auflehnung gegen das Patriarchat: „[...] I can't have people – men –

telling me what to do. If Pyke wants me to be with him, then I must follow my desire. There's so much for him to teach me.“ (BS 226)¹³ Als extremstes Beispiel dienen im Roman Matthew und Marlene Pyke, die eine radikal promiskuitive Haltung vertreten. Ihnen fehlt jedoch eine emotionale und unmittelbare, sinnliche Offenheit, so dass sie einer intellektualistischen Beobachterdistanz verhaftet bleiben, wie Karims kritischer Kommentar verdeutlicht:

With their poking into life's odd corners, Pyke and Marlene seemed to me to be more like intrepid journalists than swimmers in the sensual. Their desire to snuggle up to real life betrayed a basic separation from it. And their obsession with how the world worked just seemed another form of self-obsession. (BS 191)

Ihre sexuell ausschweifende Lebensführung scheint mehr einer Selbststilisierung im Zeichen der Avantgarde ihrer Zeit als einem authentisch ausgedrückten, individuellen Begehren zu entsprechen. Als vorbildhaftes Beispiel für einen Umgang mit Monogamie und Eifersucht sind einmal wieder Haroon und Eva in ihrem Umgang miteinander zu bewerten. Zwar sind sie sexuell exklusiv miteinander, jedoch pflegt Eva Kontakte zu anderen Männern, wie zum Beispiel Shadwell. Haroons Kenntnis darüber (vgl. BS 66 f.) und Verständnis für Evas Bedürfnisse („[...] she nearly died. She's interested in other things now. Other people.“ BS 69) sind Ausdruck der psychologisierenden Ich-Kommunikation, wie sie vom postmodernen Intimitätssubjekt erwartet wird.

Die Expressivität eines Subjektes muss deshalb als Vorteil bzw. als erfolgsversprechend in Freundschaften wie Partnerschaften gewertet werden, weil unter den Vorzeichen der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur nur das expressive Subjekt genügend Fläche zur Affektion und Anregung bietet. Im Roman bringt Karim dies mit seiner Unterscheidung zwischen interessanten (als Schlüsselfigur kommt hier wieder Eva zum Einsatz) und netten Menschen zum Ausdruck:

[...] I thought about the difference between the interesting people and the nice people. And how they can't always be identical. The interesting people you wanted to be with – their minds were unusual, you saw things freshly with them and all was not deadness and repetition. [...] Eva could be snobby, that was obvious, but if I saw something, or heard a piece of music, or visited a place, I wouldn't be content until Eva had made me see it in a certain way. She came at things from an angle; she made connections. Then there were the nice people who weren't interesting, and you didn't want to know what they thought of anything. Like Mum, they were good and meek and deserved more love. But it

13 Eleanor ist keineswegs eine widerspruchsfreie Figur, wie auch schon in diesem Zitat deutlich wird. Sie vermischt in ihrer Aussage verschiedene Ebenen, wenn sie Pykes Begierde mit ihrem eigenen Wunsch gleichsetzt. Auf weitere Widersprüche werde ich im Verlauf der Arbeit noch eingehen.

was the interesting ones, like Eva with her hard, taking edge, who ended up with everything, and in bed with my father. (BS 93)

Auch Charlie zeigt größeres Interesse an und schläft mit den „smart serious New York women, publishers, film critics, professors at Columbia, Sufis who did whirling dances and so on“ (BS 248), die ihm durch Gespräche über internationale Politik, Literatur, Kultur, Rausch und Mystizismus als Mittel seiner Bildung und persönlichen Darstellung dienen (vgl. *ibid.*).

In Charlie zeigt sich jedoch wiederum das Extrem einer marktanalogen Haltung der Wahl, wobei das Marktanaloge im Sinne einer rücksichtslosen und egoistischen *Verbraucher*-Disposition auf die Spitze getrieben wird. Karims Beschreibung von „Charlie's charm as a method of robbing houses by persuading the owners to invite you in and take their possessions“ (BS 119) verleiht diesem sogar eine kriminelle Konnotation, auch wenn Karim aufgrund des großen Erfolgs, den Charlie zumindest vorübergehend mit dieser Methode bei seinen Mitmenschen hat, davon so angetan und voller Bewunderung ist, dass er sich dieses Verhalten zunächst aneignen möchte (vgl. *ibid.*). Seine Wortwahl ist in Hinblick auf eine Bewertung von Charlies Verhalten jedoch eindeutig:

Ultimately none of this was innocuous. No; Charlie was the cruellest and most lethal type of seducer. He extorted, not only sex, but love and loyalty, kindness and encouragement, before moving on. I too would gladly have exercised these master-skills, but there was one essential ingredient I lacked: Charlie's strong will and his massively forceful desire to possess whatever it was that took his fancy. Make no mistake, he was unusually ambitious. (BS 119)

Gegen Ende des Romans schließlich bedient sich Karim selbst in Hinblick auf Charlie des Habitus von Wählen und Abwählen und somit einer klassischen Identitätsfindungsstrategie, namentlich der Abgrenzung von anderen: „I didn't care either for or about him. He didn't interest me at all. I'd moved beyond him, discovering myself through what I rejected.“ (BS 255)

Auch Karims Liebesbeziehung mit Eleanor ist von vornherein geprägt von einer bewussten Wahl sowie einer speziellen Form der postmodernen Projektorientierung in intimen Beziehungen, wie in seiner Formulierung deutlich wird: „I had chosen Eleanor to fall in love with, and was making progress.“ (BS 172) Eine konsumtorische Haltung zeigt sich bei ihm auch, als er Helen verführt, wobei es ihm mehr um ihre Rolle als ihre Person geht, und worüber er sogar seine unterstützungsbedürftige Freundin Jamila vergisst (“That morning I was so exstatic about my triumph in seducing the dog-owner's

daughter that I'd completely forgotten about Jamila's big decision." BS 82). Ebenfalls anfällig für den rein konsumtorischen Aspekt ist Eva. Ihre freundschaftliche Beziehung zu Shadwell zeigt Anzeichen eines marktanalogen Tauschgeschäfts, in dem sie in erster Linie auf ihren Vorteil bedacht ist: „She flirted with him, used him, led him on and asked him favours. It bothered me, but Dad was unworried. He patronized Shadwell; he wasn't threatened. He took it for granted that people would fall in love with Eva.“ (BS 133) Dabei instrumentalisiert sie ihre Reize als Person auf eine Weise, die Leichtfertigkeit im Umgang mit der Gefühlswelt ihres Gegenübers impliziert. Karim wirft ihr in einem Gespräch mit Haroon sogar Erpressung und Manipulation vor, während Haroon bereit ist, die dahinterliegende Motivation („Yes, and partly because she's unhappy without me. She can't wait for me for years and years.“ BS 67) zu Gute zu halten.

2.4 You go, girl! You cry, boy! – Anpassung der Geschlechterdifferenzen im Kreativitätsdispositiv

Untrennbar verbunden mit der Frage nach neuen Beziehungsformen ist die kulturelle Entwicklung und Umdefinierung des geschlechtlichen Selbstverständnisses. Die *counter culture* richtet sich in ihrem Selbstverständnis nicht nur, wie oben bereits erwähnt, gegen die Begrenzung sexueller Möglichkeiten, sondern auch im Einklang „vor allem mit der breiten feministischen Bewegung sowie der Schwulenbewegung der 1970er Jahre – gegen eine Supplementierung des weiblichen Subjekts sowie eine Fixierung von sex-gender-Zuordnungen.“ (HS 482) Für eine Illustration dieser Aspekte eignen sich Kureishis Texte im Allgemeinen sowie *The Buddha of Suburbia* in besonderem Maße¹⁴. Moore-Gilbert attestiert Kureishi sogar eine „continuing sympathy for feminist ideas“ (Moore-Gilbert 155), die sich meiner Meinung nach sowohl an den starken weiblichen Figuren als auch einigen männlichen Figuren in *The Buddha of Suburbia* nachweisen lässt. In erster Linie ist hier Jamila zu nennen, nicht nur, weil sie sich mit Simone de Beauvoir für eine bedeutende Repräsentantin des Feminismus interessiert (vgl. BS 52), sondern auch wegen ihres

14 An dieser Stelle sei nur erwähnt, dass auch in der Rezeption von *The Black Album* herausgearbeitet worden ist, wie der Roman gender-Normen problematisiert, siehe z.B. Winkgens (2011). Zudem ziehe ich zur Diskussion der Frage nach genderspezifischen Problemen im kulturellen Prozess der Angleichung der Geschlechterdifferenzen in Kapitel 3 Kureishis Roman *Intimacy* heran.

powerful sexual appetite [...] In *The Buddha* Kureishi uses the trope not to represent the moral inferiority of the (formerly) colonised, but to further his critique of over-rigid and discriminatory conceptions of gender and sexual identity in contemporary society (on *both* sides of the ethnic divide). (Moore-Gilbert 123, Hervorhebung im Original)

Neben der feministischen Bewegung macht Reckwitz innerhalb seiner Theorie des postmodernen Subjekts die Idee des *self growth* als Element des psychologischen, das Ideal der kulturellen Pluralität als Element des kulturwissenschaftlichen und die Haltung der Wahl als Versatzstück des ökonomischen Diskurses zu treibenden Motoren der Delegitimierung fixer Geschlechterdifferenzen, da ihr Interdiskurs die Formbarkeit bzw. Geformtheit der Geschlechter sowie ihrer Differenzen hervorhebt (vgl. HS 548 f.).

Unter dem Einfluss dieser Kontingenzdiskurse erscheinen typisierte geschlechtliche Verhaltensweisen nicht als unüberschreitbare, zwangsläufig zu akzeptierende Bedingungen, sondern als variables Gestaltungsmaterial der individuellen Entfaltung, der Hantierung mit kulturellen Versatzstücken und der Auswahl zwischen Möglichkeiten.“ (HS 549)

Jamilas Emanzipationswille wird besonders herausgefordert in der Auseinandersetzung mit Anwar und seiner Vorstellung bezüglich ihrer Ehe. Karims Beschreibung der Situation macht Anwars patriarchale, das weibliche Subjekt objektivierende Auffassung deutlich („she was to marry the Indian and he would come over, slip on his overcoat and wife [...]“ BS 57) und ironisiert gleichzeitig die Diskrepanz zu Jamilas Selbstentwurf, in welchem sie sich von einem klassischen Frauenbild abhebt („and live happily ever after in her muscly arms.“ *ibid*). Besonders interessant ist, in welcher Weise Jamilas Rebellion zum Vorbild für ihre Mutter Jeeta zu werden scheint: „It was as if Jamila had educated her in possibility, the child being an example to the parent.“ (BS 172) Tatsächlich lässt sich argumentieren, dass Jeeta ein Beispiel für die von Moore-Gilbert beschriebene Sympathie Kureishis für feministische Ideen ist. Es ist wiederum eine weibliche Figur, die zu einer Veränderung ihres Rollenverständnisses in der Lage ist, und das, obwohl sie in zweifacher Weise größere Widerstände überkommen muss – zum einen als Vertreterin einer früheren Generation, die zwangsläufig intensiver in den alten Strukturen sozialisiert und trainiert ist, zum anderen als Immigrantin der ersten Generation, die aus einem noch stärker patriarchalen Kulturkreis kommt. Jeetas Entwicklung zur emanzipierten Frau und Selbstermächtigung („Some strength or recklessness seemed to have been released in her [...] And she gave Anwar a mouthful. I'd never heard her speak like this before. She was fearless.“ BS 100) vollziehen sich in einem reziproken Verhältnis zu Anwars Veränderung („she had increased as Anwar had

diminished“ *ibid*), der zunehmend in einem religiösen Absolutismus erstarrt (vgl. BS 172). Unbedingt zu beachten ist, welchen kreativen Einfallsreichtum Jeeta in ihrer subversiven Unterwanderung der Erwartungen an eine muslimische Ehefrau an den Tag legt:

Since his attempt to starve himself to death, Princess Jeeta was, in her own way, starving her husband to death, but subtly, month by month. There was very definite but intangible deprivation. For example, she spoke to him, but only occasionally, and made sure not to laugh. He started to suffer the malnutrition of unalloyed seriousness. Someone to whom jokes are never told soon contracts enthusiasm deficiency. Jeeta cooked for him as before, but provided only plain food, the same every day, and long after the expected time, bringing it to him when he was asleep or about to pray. And the food was especially prepared to ensure constipation. (BS 208)

Während man Jeeta hier, wenn man wollte, Hinterlistigkeit attestieren könnte, zeigt sich in Hinblick auf den kreativen Umgang die Parallele zu Jamila, die, wie bereits ausgeführt, ebenfalls eine kreative Lösung für ihre problematische Ehe mit Changez findet.

Moore-Gilberts Beobachtung, dass „gender-roles and sexual experimentation remain important avenues of liberation from the often coercive effects of traditional discourses of gender and sexuality“ (Moore-Gilbert 112 f.) stimme ich uneingeschränkt zu. Jedoch kann ich seinem Urteil, dass Jamila „strongly ‘masculinised““ (Moore-Gilbert 113) und mehrere männliche Figuren „at times disorientingly feminised“ (*ibid*) werden, auch vor dem Hintergrund der Reckwitzschen Theorie nicht in gleichem Maße folgen. Vielmehr verlangt die Angleichung der Geschlechterhabitus vom männlichen Subjekt, dass es

sich in den expressiven Intimbeziehungen [...] in Kompetenzen [trainiert], die im Rahmen einer spätbürgerlichen Geschlechtermatrix als ›weiblich‹ codiert worden waren. Die postmodernen Subjektpositionen der emotionalen, ›sich öffnenden‹ Ich-Kommunikation, der veränderungsoffenen Vertrauensarbeit, auch der romantisierenden Erlebniskreation oder des geschickten Partnerschafts-*bargaining* werden insbesondere im Beziehungs- und Geschlechterdiskurs der 1970er und 80er als Eigenschaften präsentiert, für die das weibliche Subjekt durch sein bisheriges spezialisiertes Training in Aufgaben der Intimssphäre prädestiniert erscheint. Das männliche Subjekt – in Form des in der spätbürgerlichen und *peer*-Kultur emotional-kommunikativ »blockierten Mannes« – muss sie hingegen zum großen Teil neu erwerben. Auch unter dem Aspekt einer intensivierten Selbst- und Fremderotisierung von Darstellungen des männlichen Subjekts in der visuellen Kultur seit den 1980er Jahren, in der männlichen Ausfüllung der Position des individualästhetischen, sich selbst stilisierenden Konsumsubjekts sowie der männlichen Übung in einer auf den

eigenen Körper gerichteten ›Sorge um sich‹ [...] (HS 550, Hervorhebungen im Original)¹⁵

Moore-Gilberts Lesart ist möglicherweise jedoch deshalb zu Reckwitz' Theorie diskrepant, weil, so meine These, sich in den männlichen Figuren im *Buddha* Kureishis Feminismus ex-negativo ausdrückt, nämlich indem sich bei diesen Figuren eine gewisse Überforderung mit den neuen Ansprüchen an das männliche Subjekt der Postmoderne ausdrückt.¹⁶ Auf jeden Fall lässt sich beobachten, dass Haroon, der unter den Vorzeichen der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur sehr viel positiver zu lesen ist als dies in der bisherigen Forschung geschehen ist, in dieser Hinsicht nicht vorbildhaft ist, sondern stark im aus postmodernen Sicht veralteten Rollenbild der Geschlechter verhaftet bleibt:

Dad had firm ideas about the division of labour between men and women. Both my parents worked: Mum had got a job in a shoe shop in the High Street to finance Allie, who had decided to become a ballet dancer and had to go to an expensive private school. But Mum did all the housework and cooking. (BS 19)

Die „flächendeckende Verberuflichung des weiblichen Subjekts“ (HS 550) seit den 1970ern, die auch Margaret betrifft, führt bei Haroon nicht dazu, Hausarbeit nicht mehr als alleinige Domäne der Frau zu betrachten und sich aktiv einzubringen.

Deutlicher erkennbar wird die Überforderung besonders bezüglich der geforderten Emotionalisierung bei Karim. Auch wenn er der Erwartung der Individualästhetik und Körperorientierung nachkommt, und das sogar auf eine Gender-Grenzen verwischende Weise („Sometimes I wore eye-liner and nail varnish.“ BS 206), ist er doch von Jamilas Stärke und ihrer Weiblichkeit (im Sinne der von Reckwitz als traditionell als weiblich konnotierten und trainierten Kapazitäten) verunsichert: “I was

15 Hier lässt sich die Frage aufwerfen, inwieweit das Drängen der gay culture in den Mainstream seit den 80er Jahren eine Rolle im Prozess der Umdefinition des männlichen Selbstbildes eine Rolle spielt. Reckwitz weist auf die Schwulenbewegung der 70er als Element der *counter culture* hin, auf das feministische und queer-Bewegungen zurückgreifen (vgl. HS 487) und betont die Bedeutung von Homosexualität für die Thematisierung und Aufweichung von „Begehrensstrukturen“ und „gender-Festlegungen“ (HS 489). Zudem erwähnt er im Zuge seiner Auseinandersetzung mit Musikerleben als gegenkulturelle Praktik die Ablösung des Tanzes von der „heterosexuellen Geschlechtermatrix“ (HS 478). Wenn Reckwitz die Club- und Ravekultur der auf die Gegenkultur folgenden Jahrzehnte als den Höhepunkt der neuen und postmodernen Tanzpraktiken bezeichnet, und gleichzeitig Autoren wie Luis-Manuel Garcia (<https://www.residentadvisor.net/features/1927>, 24.01.2017) die Ursprünge der Clubkultur in den queer communities nachzeichnet, Gabriele Klein auf Tanz „als Medium für die Befreiung der sozial diskreditierten Körper“ (184) innerhalb der schwulen Kultur hinweist und Georg Mühlhoyer die „speziell homosexuelle[n] Kopplung von Spiritualität und Sexualität“ (47 f.) in der Clubkultur argumentiert, dann ist die Überlegung naheliegend und berechtigt, ob nicht die gay bzw. queer culture grundlegend als ein Motor für den Entstehungsprozess des kreativ-konsumtorischen Subjekts gelten kann.

16 Dieser These meinerseits werde ich in noch größerer Tiefe in der Bearbeitung von Kureishis Roman *Intimacy* nachspüren, den ich im Rahmen der Frage nach den geschlechterspezifischen Schwierigkeiten mit der Angleichung der Habitus in Kapitel 3 zur Beleuchtung der männlichen Seite heranziehen werde.

beginning to see how scared I was of her, of her 'sexuality', as they called fucking these days; of the power of her feelings and the strength of her opinions.” (BS 195) Bemerkenswert an dieser Aussage ist, dass in seiner Aufzählung dessen, was ihm Angst bereitet, eine Einheit von Körper, Geist und Emotio¹⁷ in Jamila hergestellt wird. Diese Einheit steht in krassem Kontrast zu der Dichotomisierung von Innen und Außen in Verbindung mit einer Trennung von Sexualität und Liebe, wie sie Karim in seiner Selbstbeschreibung vornimmt:

Sex I loved; like drugs, it was play, headiness. I'd grown up with kids who taught me that sex was disgusting. It was smells, smut, embarrassment and hoarse laughs. But love was too powerful for me. Love swam right into the body, into the valves, muscles and bloodstream, while sex, the prick, was always outside. I did want then, in a part of myself, to dirty the love I felt, or, somehow, to extract it from the body. (BS 188)

Die Emotion der Liebe wird von Karim dem Körper zugeordnet und ist gleichzeitig so überwältigend und Unwohl erzeugend, dass er sie abzuspalten sucht. Gerade vor der Maxime des postmodernen Subjekts, sich der eigenen Gefühlswelt zu öffnen und kreativ-konstruktiv damit umzugehen, scheitert Karim hier und wählt die Flucht¹⁸. Seine spätere Überwindung dieser Dichotomie ist jedoch die zentrale Einsicht in seinem ‚moment of vision‘ bezüglich Eleanor (vgl. BS 243).

Eine so eindeutige Aufteilung von männlichem vs. weiblichem Subjekt entlang einer von der Subjektkultur definierten Grenze zwischen Scheitern und Erfolg würde dem Roman jedoch bei Weitem nicht gerecht werden. Kureishi ist ein zu kluger Autor, um so simplen Oppositionen anheim zu fallen; so gibt es auch jeweils gegenteilige Beispiele. Es ist Changez, der in Hinblick auf kreatives über-etablierte-Geschlechterrollen-Hinauswachsen und Entwicklung seiner Emotionalität als positivste männliche Figur gewertet werden muss. Karim beschreibt es zunächst als groteskes Bild, wenn Changez, gekleidet in den pinken Morgenmantel seiner Frau, vor Verzweiflung über die unerwiderten Gefühle ebendieser wild mit seinem verkümmerten Arm gestikuliert. Doch schon der nächste Satz rückt Changez in ein anderes Licht: „Changez seemed to have become another person, reacting out of real pain rather than the ironic self-deprecation with which he usually regarded his strange life.“ (BS 184)

17 Die philosophische Debatte um die Beschaffenheit und die Verortung von Emotionen ist extensiv bzw. so komplex, dass sie von vielen Philosophen vermieden wurde. Grundsätzlich besteht das Problem der Zuordnung zu einer der beiden Sphären darin, dass Emotionen sowohl eine mentale als auch eine körperliche Dimension besitzen (vgl. de Sousa). Im Sinne einer postmodernen Überwindung von Dichotomisierungen verwende ich sie deshalb als eigenständigen Aspekt.

18 Flucht als Motiv der männlichen Überforderung mit dem Emotionalisierungsanspruch des kreativ-konsumtorischen Subjekts wird uns auch in *Intimacy* wieder begegnen.

Sein heftiger emotionaler Ausdruck diskreditiert ihn nicht als Mann, sondern verleiht ihm die Dimension des Menschlichen und Authentischen.

Das hervorstechende weibliche Negativbeispiel ist Eleanor. Karims Urteil über ihre Person ist sicherlich gebrochen durch seine Perspektive und die Frustration, die er in der Beziehung mit ihr erlebt. So bekommt sie in seiner Beschreibung schizophran wirkende Züge, wenn er die parasitäre Beziehung zwischen Heater und ihr beschreibt: „His purpose in life was to ensure Eleanor's happiness, which was harder work than road-sweeping, since she disliked herself so intensely. Yes, Eleanor loathed herself and yet required praise, which she then never believed.“ (BS 175) Darüber hinaus lassen sich im Roman Passagen finden, an Hand derer sich nachweisen lässt, dass Eleanor nicht als erfolgreiches, sich selbst bejahendes Subjekt der Postmoderne gelten kann. Ihre erlebte Realität und ihre Konzeption des weiblichen Geschlechts sind stark in der *peer*-Orientierung der Angestelltenkultur und somit dem Gedanken der Pflichterfüllung verhaftet: „'Women are brought up to think of others,' she said, when I told her to protect herself more, to think of her own interests. 'When I start to think of myself I feel sick,' she said.“ (176) Die programmatische Betonung der Individualität und der Selbstsorge in der postmodernen Subjektkultur liegen Eleanor also fern, wie dieses Zitat deutlich macht. Im folgenden Abschnitt werde ich ein weiteres Argument für Eleanors missglückte Subjekthaftigkeit anführen.

2.5 Das Subjekt im Spannungsfeld zwischen Authentizität und Performativität

Die Hybridität des gegenkulturellen und später auch postmodernen Subjekts lässt sich auch an seiner Verortung in einem Spannungsfeld zwischen Authentizität und Performativität festmachen, da das Subjekt

sich aus historischen Versatzstücken der Romantik – Selbstexpression, Individualität, Weltkonstruktion durch das Ich – und der Avantgarden – Transgression, Semiotisierung der Welt, Diskontinuität des Ichs – zusammen [montiert] und [...] dieser romantisch-avantgardistischen Kombination durch die eindeutige Orientierung an ›Begehren/Lust‹ und ›Spiel‹ eine erneuerte Struktur [verleiht]. (HS 460)

Ebendiese spezifische, hybride Struktur ist sowohl konstituierend für einen beachtlichen Anteil lebensweltlicher Praktiken, als auch gleichzeitig Ursprung einer subjektimmanenten Friktion, nämlich der „Spannung zwischen dem Anspruch der

›Authentizität‹ eines Subjekts nicht-entfremdeten Begehrens und dem Anspruch eines Subjekts des anarchisch-kreativen ›Spiels‹ mit Zeichen und Imaginationen, das jede ›authentische‹ Struktur zu verflüssigen vermag“ (HS 495). Diese Friktion konstituiert einen Streit zwischen unterschiedlich gelagerten Strömungen innerhalb der Subjektkultur:

Subkulturen am Authentizitätspol [...] werfen den an Kontingenz orientierten Subkulturen ein frivoles Hantieren mit auswechselbaren ästhetischen Oberflächen vor, einen ›ludic postmodernism‹, der jedoch das subjektive Begehren unbefriedigt lässt und nur die extrovertierte Arbeit am stilistisch perfekten Selbstbild der Angestelltenkultur dynamisiert fortsetzt. Die kulturellen Szenen am Kontingenzpol [...] gehen demgegenüber auf Distanz zur ›Konservierung‹ und ›Essenzialisierung‹ eines nun auf neue Weise fixierten Subjekttypus in den Authentizitätsfraktionen, welcher seine Subjektstruktur naturalisiert und in seinem Beharrungsvermögen aus dieser Perspektive selbst als ein Nachfahre der Rigidität der Kleinbürgerlichkeit der Angestelltenkultur erscheint. (HS 498)

Genau diese Pole sowie die Spannung zwischen ihnen finden sich auch in den Figuren im Roman wieder. Karim ist in dieser Hinsicht eine aussagekräftige Figur, da er sich in seiner Selbstbeschreibung zwar häufiger am Authentizitätspol verortet, aber doch immer wieder mit den Möglichkeiten einer kontingenten Selbstkonstruktion flirtet und diese, wie wir sehen werden, auch durchaus nutzt. Zusätzlich ist die Beschreibung und Beurteilung der anderen Figuren geprägt von seiner schwankenden Affinität zu diesen opponierenden Positionen, so wie auch seine Sympathie zu diesen Figuren in Abhängigkeit von seiner dynamischen Selbstpositionierung schwankt.

Karims Sympathie für Charlie geht über den Roman hinweg zunehmend verloren. Ist Charlie doch zunächst Idol und Vorlage für Karims imaginierte Selbsterfindung (“I, who wanted only to be like Charlie – as clever, as cool in every part of my soul – tattooed his words on to my brain.” BS 16 f.), wird das Konfliktpotential zwischen beiden größer, als Charlie sich zunehmend in kontingenter Weise als Rock-Star entwirft. Bezeichnend hierfür ist eine Konversation zwischen den beiden während des Konzerts im Nashville (das im Roman repräsentativ ist für die Geburtsstunde des Punk in London), bei der Karim den Authentizitätspol und Charlie den Kontingenzpol vertritt:

'Obviously we can't wear rubber and safety-pins and all. What would we look like? Sure, Charlie.'
'Why not, Karim? Why not, man?' (131)
'It's not us.'

'But we've got to change. What are you saying? We shouldn't keep up? That suburban boys like us always know where it's at?'

'It would be artificial,' I said. 'We're not like them. We don't hate the way they do. We've got no reason to. We're not from the estates. We haven't been through what they have.' (132)

Charlie zeigt in diesem Zusammenhang ein feines Gespür für wechselnde Trends und deren Marktförmigkeit, für den „Sinn für die Marke der eigenen Person“ (HS 520), der

eine beständige aufmerksame Beobachtung dessen voraus[setzt], welche Fähigkeiten marktgünstig sind, ›nachgefragt‹ werden und welche keinen Vorteil versprechen, welche Fähigkeiten andere potentielle Bewerber (die zugleich gegenwärtige Kooperationspartner im Projektteam sein können) bereits besitzen und welche im Verhältnis dazu einen Wettbewerbsvorteil versprechen. Das unternehmerische Geschick besteht darin – vor dem Hintergrund eines beständigen *looking glass self*, einer Selbstbeobachtung in der Perspektive der potentiellen ›Konsumenten‹ der eigenen Person – Differenz zu anderen zu markieren, sich als Non-Konformist zu präsentieren und gleichzeitig in diesem spezifischen Non-Konformismus nachgefragte Eigenschaften anbieten zu können. (ibid, Hervorhebung im Original)

Diese Form der Selbstbeobachtung vor der Vorgabe der eigenen Vermarktbarkeit als Ausdruck der Ökonomisierung des Selbst in der postmodernen Subjektkultur hat für das Individuum schwerwiegende Folgen und kann Verunsicherung verursachen sowie immensen Druck ausüben. Dementsprechend reagiert Charlie auf den Eindruck der neu entstehenden Subkultur: „Charlie stirred restlessly [...]. He hugged himself in self-pity as we took in this alien race dressed with an abandonment and originality we'd never imagined possible.“ (BS 129) Und auch Karim kommentiert dies: „It certainly put us in proportion.“ (BS 130) Vor diesem Hintergrund können wir Karims kritische Kommentare nicht allein auf seine Begünstigung des Authentizitätspols zurückführen, sondern müssen eine romanimmanente Kritik an der (Über-)Betonung ökonomischer Aspekte der Subjekthaftigkeit in der Postmoderne in Betracht ziehen. Charlie wird wieder und wieder als Opportunist gezeichnet, der Demonstrationen sowie Objekte seiner Zuneigung beliebig und austauschbar macht. „He held me fondly, but it was a characteristic gesture, just as he was always telling people he loved them, using the same tone of voice with each of them. I wanted to smash through all that crap. (BS 89) Karim beschreibt dies mit der Wut desjenigen, der das Spiel durchschaut, als „big con trick“ (BS 154). Das Maß an Kalkül und Manipulation in Charlies Verhalten und Produktion als „Figur des Künstlers/Interpreten/Songwriters, der [... im Zuge der gegenkulturellen Bewegung] zum Ideal-Ich wird“ (HS 476) lässt sich sowohl als Sympathie lenkung des Lesers zu Charlies Ungünstigen als auch als Beispiel für die

schädlichen Effekte der ökonomischen Aspekte der entstehenden Subjektkultur lesen. Das Ergebnis ist in Charlies Fall ein rücksichtsloser und brutaler Umgang mit seinen Mitmenschen, z.B. seinen Bandmitgliedern („he'd forced and battered Mustn't Grumble into becoming one of the hottest New Wave or punk bands around“ BS 153), um so seine eigenen Ziele und Vorstellungen zu befriedigen, aber auch eine affektiv entleerte, hedonistische Selbstmaschine, welche die kreative Selbstsorge zu einer quantitativ potenzierten Kette von Körperreizen und Erlebnismomenten verkürzt.

Auch Eva hat sich dem Ideal-Ich des Künstlers verschrieben, wobei Karims Sympathie lenkung in seiner Erzählung durchaus wechselt. Ihr Selbstentwurf als künstlerisches Subjekt demonstriert die „verbreitete Dekonstruktion des Künstlermythos“ (EK 95) – die Künstlerfigur changiert nicht mehr zwischen erhöhtem Genie und pathologisiertem, a(nti)sozialem Subjekt (vgl. EK 81 f.) – und die damit einhergehende „Entdramatisierung“ (EK 95). In der Gegenkultur der 60er und 70er Jahre sowie der Entstehung des nachbürgerlichen bzw. postmodernen Kunstfelds in den 1980ern findet in der Kunst ein Prozess der Selbstentgrenzung statt (vgl. EK 90 ff.). „Die wichtigste Entgrenzung“, so Reckwitz, „betrifft das, was als kreative Praxis anerkannt und was von der Subjektposition des Künstlers erwartet wird.“ (EK 96)

[...] Eva was constructing an artistic persona for herself. People like her loved artists and anything 'artistic'; the word itself was a philtre; a whiff of the sublime accompanied its mention; it was an entrance to the uncontrolled and inspired. Her kind would do anything to append the heavenly word 'artist' to themselves. (They had to do it themselves, no one else would.) I heard Eva say once, 'I'm an artist, a designer, my team and I do houses.' (BS 150)

Das Zitat verdeutlicht zum einen die Veränderung in der Anerkennung der kreativen Praxis, da Eva durchaus von anderen in ihrer Selbstbeschreibung als Künstlerin bestätigt wird, zum anderen betont es die zentrale Rolle, die das Kreative und Künstlerische in der Subjektkultur einnimmt. Auch wenn Eva sich ihrer Selbstkonstruktion verschrieben hat und diese konsequent verfolgt, ist sie gleichzeitig höchst expressiv und auf Karim authentisch wirkend („she was often ecstatic [...] She was living outwardly, towards you [...] Her talk wasn't vague approbation or disapproval, some big show of emotion. BS 86 f.). Ihre indirekte Selbstcharakterisierung verortet sie ebenfalls eher im Lager der Authentizitätsfavorisierenden. Die viel zitierte Stelle am Anfang des Romans, „holding me at arm's length as if I was a coat she was about to try on, she looked me all over and said, 'Karim Amir, you are so exotic, so original! It's such a contribution! It's so you!'“

(BS 9) zeigt, dass ihr Verständnis von (stilistisch) gelungenem Ausdruck eng mit der Vorstellung einer individuellen Beschaffenheit verbunden ist.

Karims Skepsis gegenüber der Veränderlichkeit und Konstruktivität von Persönlichkeit und Subjektivität zeigt sich ebenfalls in seiner finalen Beurteilung Charlies („But then, I couldn't consider Charlie a rock-star. It didn't seem of his essence, but a temporary, borrowed persona.“ BS 246), in der seine Neigung zur Essentialisierung wörtlich zum Ausdruck kommt, sowie in seiner frühen Reaktion auf Haroons kreative Erschaffung seiner spirituellen Lehren, bei der Karim den Effekt seines Vaters auf seine Folgschaft als „magic“ (BS 22) bezeichnet und ihm unter Vorbehalt den „'God' moniker“ (ibid) verleiht. Gleichzeitig zeigt sich in seinem Vorbehalt eine Offenheit dafür, dass spielerische Neuerfindung nicht zwingender Weise unauthentischen, aufgesetzten Selbstaussdruck und damit, in seiner Wertung, eine Form des Betrugs darstellen muss: „What I wanted to see was whether, as he started to blossom, Dad really did have anything to offer other people, or if he would turn out to be merely another suburban eccentric.“ (ibid) In gewisser Weise gilt im Roman als auch in der Subjektkultur nur die Performance als überzeugend, die den Eindruck der Authentizität glaubhaft vermittelt. Shadwells affektierte, aufgesetzte Art stößt auf Evas Party bei Karim auf Ablehnung: „He was being totally homosexual too, except that even that was a pose, a ruse, a way of self-presentation.“ (BS 133) Eine harmonische Verbindung von individuell-expressivem, ‘authentischem‘ Ausdruck und gelungenem Umgang mit Kontingenz finden wir wiederum in einer Beschreibung Jamilas:

When you think of the people you adore there are usually moments you can choose – afternoons, whole weeks, perhaps – when they are at their best, when youth and wisdom, beauty and poise combine perfectly. And as Jamila sat there humming and reading, absorbed, with Changez's eyes also poring over her as he lay on his bed [...], I felt this was Jamila's ultimate moment of herselfness. (BS 106)

In ihrem ultimativen Moment verbindet sich der Ausdruck ihres eigenen Interesses und Strebens mit der von ihr konstruktiv gelösten Situation mit Changez auf bejahenswerte Weise; Jamila bedient hier die Anforderungen sowohl des Authentizitäts- als auch des Kontingenzpols. Eine strukturell ähnliche Haltung finden wir bei Karim, als er auf Anwars Beerdigung durch die Konfrontation mit „these strange creatures [...] – the Indians“ (BS 212) über seine eigenen Wurzeln nachdenkt und feststellt „that in some way these were my people“ (ibid), erkennt er gleichzeitig, dass ein reiner Essentialismus unbefriedigend bleiben würde („there wasn't any point in fetishizing it, as some liberals

and Asian radicals liked to do.“ BS 213) und nur ein aktiv-konstruktiver Umgang mit seinem Hintergrund erfolgsversprechend ist: „So if I wanted the additional personality bonus of an Indian past, I would have to create it.“ (ibid)

Für das postmoderne Subjekt als „ästhetisch-ökonomische Doublette“ (HS 500 ff.) ist es erklärtes Ziel, „einen ›eigenen Stil‹ zu kreieren, der seinem libidinös besetzten Ideal-Ich entspricht“ (HS 562). Die ökonomische Seite äußert sich darin, so zumindest der theoretische Anspruch, dass das Subjekt „ein ›konsumierendes‹ in einem generalisierten, zunächst vom Gütermarkt entkoppelten Sinne [ist]“ (HS 497). Da der ökonomische Aspekt jedoch mit dem ästhetischen verschränkt ist, attestiert Reckwitz dem Subjekt den Wunsch, „sich mit bedeutungsvollen Reizen aus der Außenwelt zu konfrontieren, die in ihm das Gefühl der Befriedigung hervorrufen“ (ibid). Eine derartige Beschreibung ist notwendig, damit Reckwitz zu dem Schluss kommen kann, dass „Konsumtion [...] hier das nicht-produktive ›Aufnehmen‹ eines ›Zuviels‹ und zugleich ein aktiver symbolischer Konstruktionsprozess [ist]“ (HS 497).

Das gegenkulturelle Subjekt [...] übt sich in der Stilisierung seiner *selbst* – als Individuum und als Teil subkultureller, sich rasch transformierender Kollektive –, indem es die *Dinge* seiner Lebensumwelt stilisiert: Die Kleidung, die es trägt, die Accessoires am Körper, der Wohn- und Lebensraum, die Frisur, der Musikstil, die Orte des urbanen ›hanging out‹, der Jargon, die Gesten – sämtliche Elemente des Alltags, die in der Angestelltenkultur durch die Standards sozialer Normalität weitgehend vorgegeben sind, fügen sich in den jugendlichen und postadoleszenten *counter cultures* zu einem Raum der Bildung von ›Stilen‹ zusammen, und das Subjekt trainiert sich in subtiler Stilkompetenz. Die Inszenierung des Subjekts als Ausdruck eines Stils setzt eine sekundäre Semiotisierung der Alltagswelt voraus, welche die primären Common Sense-Zeichen herausfordert und in ihrer Mittelschichts-Eindeutigkeit überlagert: Die Objekte verlieren ihren Status als Gegenstände des Nützlichkeitsstrebens und als Signale des sozialen Status; ihnen wird eine ästhetische Qualität zugeschrieben, in der sie zugleich als Zeichen für Eigenschaften ihres Trägers fungieren. (HS 490 f., Hervorhebungen im Original)

Dass Kleidung und Accessoires für Charlie, Karim und Eva die Funktion einer Stilisierung des Selbst übernehmen, haben wir bereits gesehen. Interessant ist, dass dies auch für Jamila gilt, jedoch in einer subversiveren Art. Ihre Selbststilisierung durch Kleidung funktioniert sozusagen im Widerstand zum Regime des Neuen und den wechselnden Trends, dennoch macht sie sich dabei das Mittel einer individuellen Semiotisierung zunutze und ruft bei anderen den Eindruck eines persönlichen, sogar exzentrischen Selbstausdrucks hervor:

She was crazy about these clothes, delighted to have found an outfit she could wear every day, wanting, like a Chinese peasant, never to have to think about

what to put on. A simple idea like this, so typical of Jamila, who had little physical vanity, did seem eccentric to other people, and certainly made me laugh. (BS 81)

Eine gesonderte Stellung weist der Roman in Hinblick auf Stilisierung sowie das Spannungsverhältnis von Authentizität und Kontingenz der gesprochenen Sprache bzw. Sprachfärbung durch Akzent zu. Haroon bedient sich einer indisch gefärbten Sprachwahl, als er in seinem Schlafzimmer seine spirituellen Vorträge zu proben scheint: „He was speaking slowly, in a deeper voice than usual, as if he were addressing a crowd. He was hissing his s's and exaggerating his Indian accent.“ (BS 21) Karims Verwirrung („He'd spent years trying to be more of an Englishman, to be less risibly conspicuous, and now he was putting it back in spadeloads. Why?“ BS 21) lässt den Leser vermuten, dass Haroon durchaus in Erwägung zieht, sich mit diesem Stilmittel besser als Guru inszenieren zu können. Für seine Inszenierung im theatralen Kontext und zu Zwecken der Authentizität fordert Shadwell auch von Karim einen indischen Akzent:

‘A word about the accent, Karim. I think it should be an authentic accent.’

‘What d'you mean authentic?’

...

‘Karim, you have been cast for authenticity and not for experience.’ (BS 147)

Natürlich diskreditiert sich Shadwell mit dieser Aussage und seiner Auffassung von Authentizität, da Karim als Vertreter der second generation und mit nur einem immigrierten Elternteil nicht mit indischem Akzent spricht. Vielmehr spricht er den Akzent Südlondons, der ihn von Eleanor und ihren Freunden aus der Mittelschicht unterscheidet. Eleanors Bemerkung dazu veranlasst Karim, sein Auftreten über das Mittel der Sprache zu verändern:

At that moment I resolved to lose my accent: whatever it was, it would go. I would speak like her. It wasn't difficult. I'd left my world; I had to, to get on. Not that I wanted to go back. I still craved adventure and the dreams I'd desired that night when I had my epiphany on Eva's toilet in Beckenham. But somehow I knew also that I was getting into deep water. (BS 178)

Das Zitat macht deutlich, wie sehr die Weise, in der er von Eleanor wahrgenommen wird, für Karim an seinen Selbstentwurf im Zuge seines Umzugs nach London geknüpft ist. Gleichzeitig äußert Karim darin, dass ihm eine solche Neuerfindung seines Selbst in Abgrenzung zu seiner Vergangenheit und seiner früheren Identität nicht völlig risikofrei erscheint. Diese Befürchtung sowie ein gewisser Neid denen gegenüber, die spielerischer und unbeschwerter derartige Veränderungen in ihrem Auftreten und ihrer

Außenwirkung vornehmen, lassen sich als Ursache für seine negative Beschreibung Haroons und Charlies lesen, worin einmal wieder deutlich wird, wie sehr die Erzählung doch durch Karims Involviertheit und Betroffenheit gebrochen ist. Charlie verhält sich in dieser Hinsicht nicht signifikant anders, wird aber dennoch von Karim dafür abschätzig betrachtet: „[...] in America Charlie had acquired this cockney accent when my first memory of him at school was that he'd cried after being mocked by the stinking gypsy kids for talking so posh. [...] He was selling Englishness, and getting a lot of money for it.“ (BS 247)

Gleichzeitig wird an dieser Stelle eine weitere subjektimmanente Friktion artikuliert, nämlich „jene zwischen einem expliziten Anti-Konsumismus und einer Kompatibilität mit einer individualästhetischen ›konsumistischen‹ Haltung“ (HS 495). Eleanors Scheitern als kreatives Subjekt zeigt sich im Roman auch darin, dass in ihren Praktiken der Konsum gegenüber der Kreativität eindeutig überwiegt. Das verdeutlicht Karims Auflistung der vielen, zum Teil ‚exotischen‘ Gegenstände („[...] looking around at the clothes flung about, the make-up and hairspray and lacquered boxes on the dresser, the silk cushion from Thailand with an elephant on it, the piles of books on the floor.“ BS 186), die ihm auffallen, als er Eleanor in einer depressiven Phase im Bett liegend vorfindet. Analog weicht sie Karim und einer inhaltlichen Auseinandersetzung mit ihm aus, indem „she busied herself with things, with the many objects she had with her in the dressing room: books, cassettes, make-up, photographs, cards, letters, clothes. And she tried on a couple of hats, too, for God's sake.“ (BS 237) Selbst wenn für Reckwitz die „Maßgabe der Authentizität [...] sich [...] als ein nahezu leerer Signifikant [erweist], der mit unbegrenzt vielen Objekten gefüllt werden kann“ (HS 491), folgt Stilisierung in der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur dennoch „dem Differenzcode ›authentisch/unauthentisch‹“ (ibid.) Die wahllos wirkende Ansammlung von Dingen kann jedoch nicht als authentischer Selbstaussdruck, sondern muss als oberflächlicher Versuch der Ausstaffierung ihrer Persönlichkeit verstanden werden. Die Konsumobjekte verlieren die intendierte Wirkung in dem Moment, in dem ihr Selbstverhältnis offensichtlich krankt und sie somit auch nicht zu einem funktionierenden Verhältnis zu anderen fähig ist.

Eine noch expliziter konsumkritische Anmerkung macht Karim in Hinblick auf die Gesellschaft, die Eva in London pflegt:

But now the show-off quotient was increasing daily. [...] It was fantastic, the number of lunches, suppers, dinners, picnics, parties, receptions, champagne

breakfasts, openings, closings, first nights, last nights and late nights these London people went to. They never stopped eating or talking or looking at people performing. (BS 150 f.)

Nicht nur bewertet Karim ganz offensichtlich, indem er dieses Verhalten als Angeberei bezeichnet, seine Worte erinnern auch an den von Reckwitz beschriebenen Versuch im Kreativitätsdispositiv, „die Produktion und Distribution ästhetischer Ereignisse auf Dauer zu stellen“ (EK 341). Daran knüpft er eine zentrale Gefahr für das Subjekt im Kreativitätsdispositiv: „eine Entwertung der Präsenz des gegenwärtigen Moments zugunsten zukünftiger, in ihrem Neuigkeits- und Überraschungswert vermeintlich überlegener Ereignisse“ (EK 352), ein sich Treibenlassen des Rezipienten, dem die tatsächliche Lusterfahrung verloren geht (vgl. EK 352 f.) und damit verknüpft „Aufmerksamkeitsstörungen, die sich teilweise in eine Sucht nach neuen Wahrnehmungen um der Wahrnehmung willen verwandeln“ (EK 353) und sich als „zeittypisches Krankheitsbild interpretieren“ (ibid) lassen.

An den generalisierten Konsum des Subjekts knüpft sich eine weiteres Spannungsverhältnis. Zwar löst das Subjekt sich von den „Vorgaben des sozialen Status und ist ausschließlich individualästhetisch orientiert“ (HS 497), jedoch handelt es sich dabei um „eine Individualästhetik, die freilich wiederum in kollektiven Mustern vorkommen kann“ (ibid). Daraus leitet sich laut Reckwitz die dritte subjektimmanente Friktion ab: „die Spannung zwischen der Selbstorientierung des gegenkulturellen Subjekts und seiner dezidierten Kollektivorientierung“ (HS 495). Zum einen ist die „Kreation eines Individualstils, der eine eigene, zu anderen Personen differente, dabei möglicherweise auch veränderbare Form produziert“ (HS 562) erklärtes Ziel, zum anderen avanciert damit ebendiese individualstilistisch orientierte Kreation „zu einem kollektiv wirksamen Subjektmodell“ (ibid). Es wäre unrealistisch zu glauben, dass die Hegemonie der neuen Subjektkultur völlig frei ist von dem Druck, bei allem Individualitätsbegehren dennoch den dominanten Codes gerecht zu werden. Reckwitz stellt fest, dass „sich die Individualstile innerhalb der *creative class* objektiv nur in Nuancen voneinander unterscheiden“ (ibid, Hervorhebung im Original) können, eine Beobachtung, die wir auch im Roman machen:

How London had moved on in ten months. No hippies or punks: instead, everyone was smartly dressed, and the men had short hair, white shirts and baggy trousers held up by braces. It was like being in a room full of George Orwell lookalikes, except that Orwell would have eschewed earrings. Allie told me they were fashion designers, photographers, graphic artists, shop designers and so on, young and talented. (BS 270)

Das Zitat beschreibt die entstehende *creative class*, die sich aus verschiedenen Branchen der in der *creative economy* Schaffenden zusammensetzt (vgl. EK 140 f.), sowie ein gewisses Maß an Uniformität, das durch ihre Formierung hervorgebracht wird, auch wenn die einzelnen Subjekte sich jeweils als individuell wahrnehmen (vgl. HS 562). Es lässt sich in Verbindung mit dem literarischen Text argumentieren, dass nicht nur, wie Reckwitz sagt, die „Unfähigkeit zur nicht-konformistischen Stilisierung [...] mit negativen Sanktionen verbunden ist“ (ibid.), sondern eben auch eine Stilisierung, die sich ‘zu weit’ von der *creative class* entfernt. Ein Beispiel für diesen neu entstandenen Konformitätsdruck, der im Widerspruch zur expliziten Abgrenzung des kreativ-konsumtorischen Subjekts vom Anpassungsdruck an die *peer society* steht, liefert uns Eva: „Eva insisted that no more than two of them [i.e. the meditation group] come. She didn't want the new smooth crowd to think she was mixing with a bunch of basket-weavers from Bromley. [...] 'The future shouldn't contain too much of the past.'“ (BS 133) Die kollektive Wirkungsmacht der Selbststilisierung begrenzt also auch in der postmodernen Subjektkultur die Entfaltungsmöglichkeiten des Individuums.

Ebenfalls im Spannungsfeld zwischen Individuum und Kollektiv befindet sich die Dimension des politischen und moralischen Empfindens. Bezüglich Politik wird dies im Roman neben den bereits ausgeführten Überlegungen zu Jamilas politischer Selbstpositionierung und ihrer Kommune besonders deutlich an Karims Reaktionen auf Terry und dessen politisches Engagement:

Terry's passion for equality appealed to my purer mind, and his hatred of existing authority appealed to my resentments. But although I hated inequality, it didn't mean I wanted to be treated like everyone else. I recognized that what I liked in Dad and Charlie was their insistence on standing apart. I liked the power they had and the attention they received. I liked the way people admired and indulged them. (BS 149 f.)

Für Karim, und stellvertretend für das kreativ-konsumtorische Subjekt, sind ethische Überlegungen bezüglich des Allgemeinwohls stets im Konflikt mit der Suche nach Selbstverwirklichung und Anerkennung.

Das Streben nach Anerkennung ist es dann auch, durch das Karim sich von Jamila den Vorwurf mangelnder Moral einhandelt. Die Tatsache, dass er sich Shadwells Forderung nach einem indischen Akzent beugt, verärgert Jamila durch die dadurch weiter verbreitete Klischeehaftigkeit und führt dazu, dass sie ihm rücksichtslosen Opportunismus vorwirft: „Actually, you've got no morality, have you? You'll get it later, I expect, when you can afford it.“ (BS 157) Einen ähnlichen Vorwurf könnte man Eva

machen. In einem Gespräch mit Karim über Charlies mögliche Zukunft zeigt sie sowohl Desinteresse als auch Rücksichtslosigkeit gegenüber den anderen Mitgliedern der Band („Those boys?’ She waved them away.“ BS 155), weil sie dadurch die Erfolgchancen ihres Sohnes gesteigert sieht. Noch weiter gesteigert sehen wir ihren Opportunismus in einer Aussage, die sie im Rahmen ihres Interviews mit einer Zeitschrift für schöneres Wohnen macht, die eine in dieser Ära entstehende, stark durch die Prozesse der Ökonomisierung geprägte neoliberalistische Haltung erkennen lässt:

We have to empower ourselves. Look at those people who live on sordid housing estates. They expect others – the Government – to do everything for them. They are only half human, because only half active. We have to find a way to enable them to grow. Individual human flourishing isn't something that either socialism or conservatism caters for. (BS 263)

Während sie hier zwar das individuelle Wachstum als scheinbar soziale Motivation angibt, offenbart sie damit jedoch auch eine eindimensionale Reflexion soziokultureller Verhältnisse sowie eine herablassende, ihrer eigenen Privilegiertheit gegenüber blinde Position.

In der postmodernen Subjektkultur nun – verallgemeinernd argumentiert – „sieht sich das Primat der moralisch-kognitiven Orientierung [der bürgerlichen Subjektkultur] ersetzt durch eine grundsätzliche ästhetische Orientierung des Subjekts“ (HS 584). Dabei wird auf der Schwelle von der Angestelltenkultur zur Kultur des Kreativsubjekts die Betonung eines Verantwortungsbewusstseins von der Orientierung am eigenen Glück abgelöst. Exemplarisch illustriert der Roman diesen kulturellen Wechsel an Haroon, der zunächst aus Gefühlen der Verantwortung gegenüber seiner Familie in der unglücklichen Ehe verweilt („Because you will all suffer so much and I would rather suffer myself than have anything happen to you.“ BS 67), bevor er sich für sein eigenes Glück mit Eva entscheidet. Was in Reckwitz‘ Theorie der postmodernen Subjektkultur jedoch grundsätzlich fehlt, ist die Möglichkeit des Subjekts, aus einem individuellen, d.h. nicht sozial aufoktroiertem Moralempfinden ästhetische Befriedigung zu ziehen.¹⁹ Der Roman hingegen wirft diese individuelle ‚moralische‘ Dimension in Karims Selbstbeobachtung auf exemplierende Weise als ein zentrales Problem in einem von mehreren ‚moments of vision‘ auf, wenn er die Bindewirkung seines persönlichen Versprechens gegenüber Changez, ihn nicht für seine Bühnenrolle als Tariq zu

19 Dieser Aspekt wird in der literarischen Analyse von Livelys *City of the Mind* eine große Rolle spielen und dementsprechend dort tiefergehend beleuchtet.

missbrauchen, selbst wenn er ihn als Inspirationsquelle funktionalisiert, als ein ernstes moralisches Dilemma erfährt:

As I sat there I began to recognize that this was one of the first times in my life I'd been aware of having a moral dilemma. Before, I'd done exactly what I wanted; desire was my guide and I was inhibited by nothing but fear. But now, at the beginning of my twenties, something was growing in me. Just as my body had changed at puberty, now I was developing a sense of guilt, a sense not only of how I appeared to others, but of how I appeared to myself, especially in violating self-imposed prohibitions. (BS 186)

Zwar scheint Karim hier Begehren und Moral einander gegenüberzustellen, jedoch lässt sich sein „sense [...] of how I appeared to myself“ durchaus ebenfalls als ein innerliches Begehren lesen. Seine Selbststilisierung ist also in keiner Weise nur an eine positive Beurteilung durch seine Außenwelt gekettet, sondern kennt die Dimension dessen, was von ihm selbst eindeutig als ein ethisch-moralisches Empfinden beschrieben wird.

2.6 Postmoderne Praktiken der Arbeit und Formen des Theaters im Roman

Das Schlagwort der Authentizität hat sowohl für das postmoderne Subjekt als auch im Roman in Hinsicht auf das Feld der Arbeit große Bedeutung. Der Roman schafft eine schöne Kongruenz zu Reckwitz' Theorie dadurch, dass Hauptfigur und Ich-Erzähler Karim mit seiner Berufswahl eindeutig für eine kreative Tätigkeit und somit seine Zugehörigkeit zur *creative class* optiert. Die Verknüpfung, die die kreativ-konsumtorische Subjektkultur zwischen Kreativleistung und persönlicher Authentizität macht, spiegelt sich in Pykes Beschreibung gelungener Schauspielerei wider:

What a strange business this acting is, Pyke said; you're trying to convince people that you're someone else, that this is not-me. The way to do it is this, he said: when in character, playing not-me, you have to be yourself. To make your not-self real you have to steal from your authentic self. A false stroke, a wrong note, anything pretended, and to the audience you are as obvious as a Catholic naked in a mosque. The closer you play to yourself the better. Paradox of paradoxes: to be someone else successfully you must be yourself! (BS 219 f.)

Was Pyke hier für den künstlerischen Ausdruck postuliert, geht Hand in Hand damit, wie sich die Idealvorstellung von Arbeit unter den Vorzeichen der postmodernen Subjektkultur verändert: sie soll vom Subjekt als individuell befriedigend empfunden werden und einer intrinsischen Motivation entspringen (vgl. HS 504). „Post-romantisch soll die Arbeit zu einer Neues schaffenden, ›ganzheitlichen‹, die Routine in der

individuellen Herausforderung brechenden Aktivität werden, die zudem die Kreativität und Motivation durch das Kollektiv von Gleichgesinnten nutzt.“ (ibid) Mit der Vorstellung von Arbeit verändert sich auch der Entwurf des Subjekts:

Diese post-bürokratische, projektförmige Arbeitskultur produziert und präjudiziert ein Arbeitssubjekt, das sich als hybride Doppelkonstruktion von ›Kreativsubjekt‹ und ›unternehmerischem Subjekt‹ darstellt: Als Kreativsubjekt ist es Träger von semiotischen Innovationsdispositionen und sucht in der Arbeit nach der Herausforderung seines ›inneren Wachstums‹; ›Kreativarbeit‹ ist ein zentrales Element seiner Selbststilisierung. Als ›Unternehmer seiner selbst‹ ist es fortlaufend bemüht, sein Profil nach Maßgabe des Marktes an Arbeitskräften zu optimieren und seine Arbeitsbiografie in kalkulatorischen Akten der Wahl zu modellieren. (HS 500)

Wir finden Entsprechungen dieses Entwurf nicht nur bei Karim und seiner Arbeit als Theaterschauspieler, auf die ich im weiteren Verlauf noch tiefer eingehen will. Haroon zum Beispiel begründet die Kündigung seiner Anstellung als Staatsdiener, die er in ihrer Eintönigkeit äußerst negativ beurteilt („The years I've wasted in that job.“ BS 266), sowie seinen alternativen Arbeitswunsch („Now I'm going to teach and think and listen.“ ibid) damit, dass er sich nach einem höheren Maß an Selbstaussdruck und Befriedigung in seiner Arbeit sehnt: „I want to live intensely my own life!“ (ibid) Die Verbindung seiner persönlichen Interessen mit dem Feld der Arbeit ist ihm deshalb möglich, weil Haroons Angebot auf eine starke Nachfrage stößt, weil es einen beachtlichen Markt gibt, der ihm Erfolg für sein Dasein als kreatives Arbeitssubjekt verspricht, wie auch Karim bemerkt: „I'd always imagined that Dad's guru business would eventually fall off in London, but it was clear now that he would never lack employment while the city was full of lonely, unhappy, unconfident people who required guidance, support and pity.“ (BS 279) Dies ist nicht zuletzt Ausdruck der Bedeutungsverschiebung des Unternehmerischen und Kreativen, die zur Folge hat, „dass das eine dem anderen sinnhaft *übergestülpt* werden kann und beides gemeinsam den Code des Bewegt-Dynamischen konkretisiert: Der Unternehmer ist kreativ, und der Kreative ist Unternehmer.“ (HS 516 f., Hervorhebung im Original)

Evas Stilisierung als Kreativsubjekt wurde bereits mehrfach thematisiert, jedoch ist sie durchaus auch Unternehmersubjekt in ihrer Rolle als Innenarchitektin mit ihrem Team aus Ted und Karim:

Eva encouraged us to play, but she was a shrewd boss too. We laboured for her because we liked her, but she tolerated no lazy work: she was a perfectionist and she had taste, insisting on only the best materials, which was unusual in the

suburbs, where Victorian or Edwardian houses were generally smashed open and stripped bare, only to be filled with chipboard and Formica. (BS 112)

Während sie das Element des Spielerischen zentral macht, achtet sie gleichzeitig auf hohe Qualität, Ästhetik und somit die Vermarktbarkeit ihrer Arbeit an ihre Zielgruppe, die *creative class*. Mit ihrer Wahl der Materialien grenzt sie sich ab von der üblichen, im Vorort noch stark von der Angestelltenkultur geprägten Praxis. Das Arbeitskollektiv, bestehend aus Eva, Karim und Ted ist gleichzeitig Erlebniskollektiv, das die Arbeit mit gemeinsamen Mittagessen und Fitnessübungen unterbricht (vgl. BS 112), so die Motivation aufrecht erhält und die unterschiedlichen Qualitäten – Evas Design, Teds handwerkliches Wissen – trotz konträrer Ansätze („Heavy wrought-iron black fireplaces were installed once more, to Ted's irritation, as he'd spent much of his working life tearing out fireplaces“ *ibid*) konstruktiv kombiniert. Darin ähnelt ihre Arbeitspraxis der postmodernen Vorstellung künstlerischer Kooperation:

Während die romantische Kunstpraxis auf der Vorstellung basiert, die Konfrontation des Individuums mit möglichst unterschiedlichen Erfahrungen, Wahrnehmungen und Vokabularen steigere in seinem Inneren die Imaginationsfähigkeit, personifizieren im Kreativitätskollektiv unterschiedliche reale Personen diese verschiedenen Perspektiven. Das Kreativitätskollektiv der »artists working together on projects« beruht nicht auf Konsens, sondern auf Differenz, auf den Interferenzen zwischen unterschiedlichen Wahrnehmungsformen verschiedener Teilnehmer; es zielt nicht auf langfristige Planung ab, sondern arrangiert zeitlich befristete, in ihren Kreativitätserlebnissen intensive »meeting points«. (HS 493)

Diese Beschreibung der postmodernen Kunstpraxis spiegelt sich im Roman insbesondere in der Theaterarbeit wider. Dabei gilt es jedoch, zwischen den Produktionen von Shadwell und Pyke zu unterscheiden, sowie ein besonderes Augenmerk auf Karims Entwicklung und sein sich veränderndes Verhältnis zu Performance und Performativität in Bezug auf seine drei Rollen zu legen. Wie bereits erwähnt, ist Shadwells Inszenierung des Dschungelbuchs stark von stereotypen Vorstellungen beeinflusst. Darüber hinaus wählt er das klassische (und z.B. in Deutschland stark verbreitete) Modell des Regietheaters: er inszeniert einen existierenden Text eines Autors in der hierarchisierten Form, in der er als Regisseur genaue Vorstellungen bezüglich aller Aspekte inklusive des Bühnenbilds und davon hat, wie die Schauspieler ihre Rollen zu verkörpern haben: „Shadwell had obviously spent many weekends on the Continent observing European theatre. He wanted a physical *Jungle Book* made of mime, voices and bodily invention. Props and costumes would be

minimal.“ (BS 145, Hervorhebung im Original) Sein autoritärer und rigider Stil führt schnell zu Konflikten: „[...] he soon became a joke to most of us, because not only was he pedantic and patronizing, he was also frightened of what he'd started and disliked suggestions for fear they implied that he was going wrong.“ (BS 146) Anstatt das Potential des Kollektivs zu nutzen, verwehrt sich Shadwell dem konstruktiven Miteinander, was zu Unzufriedenheit bei den beteiligten Schauspielern führt, die sich in ihrer individuellen Kreativität und Leistung nicht wertgeschätzt fühlen. Ebenso vermisst Karim den Zusammenhalt und die Unterstützung der Gruppe in seiner Auseinandersetzung mit Shadwell über den indischen Akzent, der von ihm verlangt wird (vgl. BS 147), was dazu führt, dass er sowohl die Produktion verlassen will als auch sich im Pub nach den Proben von der Gruppe der Schauspieler isoliert. Karim genießt im Endeffekt lediglich den Applaus und die Anerkennung des Publikums, nicht jedoch die Arbeit am Stück. Erst als das Stück erfolgreich vor Schülergruppen gespielt wird, nimmt er sich Freiheiten bezüglich der Interpretation und Ausführung seiner Rolle, erlangt Sicherheit in seinem Schauspiel und beginnt, dies zu genießen (vgl. BS 158).

Ganz anders gestaltet sich Pykes Ansatz. Er schafft einen Rahmen des spielerischen Arbeitens, um Kreativität freizusetzen und Gruppenzusammenhalt zu schaffen:

None of this seemed like work to me, and I loved to think of what the suburban commuters in our street, who were paying for us through their taxes, would have made of a gang of grown-ups being pop-up toasters, surfboards and typewriters. After lunch, to warm up again, Pyke had us play 'feely' games ... Weak and relaxed, we'd be passed around the group. Everyone touched us; we embraced and kissed. This was how Pyke fused the group. (BS 168)

Diese für Karim völlig neue Arbeitsweise erzeugt in ihm zunächst gewisse Widerstände und eine Skepsis, da sie nicht den vertrauten Paradigmen der Angestelltenkultur oder des Establishments entspricht, wobei sein Skeptizismus auch von Jamila gespiegelt wird. Karim verteidigt sich und seine Arbeit im Geiste der 70er Jahre: „By having us expose ourselves he's made us vulnerable and dependent on each other. We're so close as a group it's incredible! [...] I thought you believed in co-operation and all. Communist stuff like that.“ (BS 169)

Tatsächlich zeichnet der Roman in der Beschreibung von Pykes Theaterarbeit die Entstehung dessen nach, was heute im Theaterjargon *Devising* genannt wird. Dieser Terminus beschreibt „a mode of work in which *no* script – neither written play-text nor

performance score – exists prior to the work’s creation by the company“ (Heddon und Milling 3, Hervorhebung im Original). Pyke lässt die Darsteller zunächst ihre persönlichen Lebensgeschichten erzählen (vgl. BS 168 f.), die ihre Wirkung auf Karim trotz der Ungewohntheit dieses Prozesses nicht verfehlen: „Being sceptical and suspicious, the English sort to be embarrassed by such a Californian display of self, I found the life-stories – accounts of contradiction and wretchedness, confusion and intermittent happiness – oddly affecting.“ (BS 169) Genau diese Affiziertheit ist zentral für die neuen, „artistically satisfying ways of working by stretching the limits of established practices and reshaping their creative processes“ (Govan, Nicholson und Normington 3)²⁰. Die Lebensgeschichten der Akteure dienen als Grundlage für die spätere Entwicklung der Rollen sowie des gesamten Stücks, in die die Darsteller persönlich und emotional involviert sein sollen. Dies deckt sich mit der Umcodierung von Emotionalität in der postmodernen Subjektkultur. „Diese erscheint nicht mehr als Rationalitätsrisiko, sondern im Sinne einer ›emotionalen Intelligenz‹ als notwendige Voraussetzung für Motiviertheit, kollektiven Enthusiasmus und sensible intersubjektive Abstimmung.“ (HS 515) Karim ist dieser Entwicklungsprozess fremd und er hat zunächst Schwierigkeiten damit. Erst auf Pykes Hinweis hin bedient er sich für seine Recherche bei seiner Familie (vgl. BS 170). Sein erster Entwurf einer Rolle ist eng an Anwar angelehnt, zeugt von persönlicher Betroffenheit und erfährt nach seiner Interpretation in der Runde sehr negative Reaktionen seiner Kollegen. Auch hier entspricht Pykes Reaktion der Idee der Subjektkultur: „I looked at Judge Pyke. But he liked to let things run. He thought conflict was creative.“ (BS 181) Der zentrale Vorwurf kommt von der Co-Schauspielerin Tracey, die kritisiert, dass Karims Darstellung die Stereotypisierung von dunkelhäutigen Minoritäten durch den weißen Mainstream

20 Es ist außerordentlich aufschlussreich, in welchem hohem Maße sich Ausführungen zum Devising mit Reckwitz’ Beschreibungen des Kreativitätsdispositivs decken. Dies zeigt sich z.B. darin, dass Devising im US-amerikanischen Raum „collaborative creation“ (Govan, Nicholson und Normington 4) genannt wird, was sowohl das Kreative Kollektiv als auch die Prozessorientierung widerspiegelt. Eine weitere Parallele wird in der folgenden Aussage der Autoren sichtbar: „It is interesting to note that economic need, as well as artistic vision, is held accountable for changing working practices. This recognises that bringing together diverse creativities and different special skills presents rich artistic opportunities.“ (Govan, Nicholson und Normington 5) Hier finden wir also wieder die Verschränkung ökonomischer und ästhetischer Faktoren sowie die Betonung des Potentials eines Kollektivs.

Das Devised Theatre als Bewegung sowie die mittlerweile zahlreichen, internationalen Theaterkollektive (z.B. Third Angel aus Großbritannien, das deutsche Kollektiv Rimini-Protokoll und die britisch-deutsche Gob Squad) und ihre Produktionen bieten sich meiner Meinung nach ausgesprochen dafür an, unter den Vorzeichen der Reckwitzschen Theorie analysiert zu werden. Da ich meinen Schwerpunkt auf Romantexte gelegt habe, ist mir dies im Rahmen dieser Arbeit leider nicht möglich. Weitere Forschungsarbeit auf diesem Gebiet halte ich jedoch für äußerst fruchtbar.

perpetuiert (vgl. BS 179). Tatsächlich imitiert Karim lediglich den geistig verwirrten Anwar und spielt erlebte Ereignisse eins zu eins nach. Dementsprechend fehlt jeglicher Grad an künstlerischer Abstraktion, es hat keine kreative Entwicklung einer eigenständigen Rolle stattgefunden.

Ganz anders gestaltet sich Karims zweiter Versuch, bei dem er sich an Changez orientiert, daraus aber Tariq entwickelt. Da Changez sich nicht auf der Bühne auf lächerliche Weise imitiert sehen will, und Karim sein Versprechen diesbezüglich, wie oben bereits erwähnt, tatsächlich wichtig ist, muss er zwangsläufig mit seinen Beobachtungen konstruktiv und kreativ umgehen. Sowohl der Arbeitsprozess als auch das Ergebnis sind demnach ganz anders:

There were few jobs I relished as much as the invention of Changez/Tariq. With a beer and notebook on my desk, and concentrating for the first time since childhood on something that absorbed me, my thoughts raced: one idea pulled another behind it, like conjurer's handkerchiefs. I uncovered notions, connections, initiatives I didn't even know were present in my mind. I became more energetic and alive as I brushed in new colours and shades. I worked regularly and kept a journal; I saw that creation was an accretive process which couldn't be hurried, and which involved patience and, primarily, love. I felt more solid myself, and not as if my mind were just a kind of cinema for myriad impressions and emotions to flicker through. This was worth doing, this had meaning, this added up the elements of my life. And it was this that Pyke had taught me: what a creative life could be. (BS 217)

Die Passage bringt schön das Ideal sowie die Verfasstheit des kreativen Arbeitssubjekts zum Ausdruck:

Das subjektive Erleben der eigenen Kurationspraxis wird [...] als ›flow‹-Erlebnis umschrieben, als Gefühl außeralltäglicher, intensiver Konzentration auf das jeweilige Werk. Das Subjekt erlebt sich als Individuum mit seinen vermeintlich einzigartigen Potentialen gefordert; es lebt im Moment des Suchens und Findens von ›kreativen Lösungen‹: Arbeit wird nicht als Routine perzipiert, sondern gegenwartsorientiert als Sequenz intensiver Momente. (HS 512 f.)

Während diese Beschreibung kreativer Arbeit die vom Subjekt als positiv wahrgenommenen Aspekte höchster schöpferischer Intensität hervorhebt, produziert der Fokus auf Kreativität aber auch Schattenseiten und Nachteile, wie der Roman aufzeigt, wenn er gleichzeitig die auch bescheidene Arbeitsrealität vieler Kreativsubjekte illustriert: „The other two men, Richard (gay) and Jon, were those solid, cynical, jobbing actors who'd been around the London fringe for years, acting in rooms above pubs for a share of the box-office, in basements, at festivals and in street theatre.“ (BS 167) Laut Reckwitz strebt das postmoderne Arbeitssubjekt nicht mehr primär nach

Sicherheit (vgl. HS 506), jedoch lässt sich argumentieren, dass dies die lebensweltliche Realität in einem ökonomischen System vernachlässigt, in der auch Kreativsubjekte ihren Unterhalt mit einer gewissen Regelmäßigkeit verdienen müssen. Dies ist auch als Faktor für subjektiv empfundenen Erfolg – neben der Anerkennung durch ein perzipierendes Publikum, worauf ich im folgenden Kapitel eingehen werde – in einem kapitalistischen Zusammenhang nicht zu vernachlässigen, auch wenn sich die postmoderne Subjektkultur davon zu distanzieren versucht, indem es das Selbst und dessen Verwirklichung in Arbeit betont. Sichtbar wird dies in Reckwitz' Feststellung, dass Subjekte „sich selbst als Zentrum eines Netzwerkes von Kontakten zu potentiellen Kooperationspartnern, Klienten und Arbeitgebern [modellieren], das mit Informationen versorgt und somit Ressourcen für den Fortgang der individuellen Arbeitsbiografie bereitstellt.“ (HS 522) Eine solche Notwendigkeit und der damit verbundene Druck auf das Subjekt werden wiederum im Roman dargestellt, wenn Karim das Verhalten seiner Kollegen bei Vorstellungsbesuchen von potentiellen neuen Arbeitgebern beschreibt:

But I did know how crucial such visits by hot directors were to actors, who worried constantly about their next job. ... tirelessly sending information and soft-focus photographs of themselves to directors, theatres, agents, TV companies and producers. And when agents or casting directors deigned to see the show, and stayed to the end, which was rare, the actors crowded around them afterwards, buying them drinks and roaring with laughter at anything they said. They ached to be remembered: upon such memories an actor's life depended. (BS 159)

Leicht überspitzt lässt sich daher formulieren, dass eine neue Form der Abhängigkeit durchaus als Preis für den höheren Grad an Selbstverwirklichung des kreativen Arbeitssubjekts gesehen werden kann.

Ebenfalls problematisch ist die zunehmende Aufhebung der Trennung zwischen Arbeitssubjekt und Privatsubjekt. Auf der einen Seite vergrößert dies die Ressourcen für und die Möglichkeiten des Selbstausdrucks für das Subjekt. So ermahnt Pyke Karim: „Don't unnecessarily restrict your range either as an actor or as a person.“ (BS 181) Mit der aufgehobenen Trennung wird also ein größeres Potential assoziiert. Auf der anderen Seite geht damit ein höheres Risiko für das Subjekt einher: Kritik an kreativer Leistung wird zur Persönlichkeitsevaluierung. Für Karim bedeutet dies, dass er sich für seine Arbeit in Pykes Produktion auf einer persönlichen Ebene sehr sichtbar und damit auch angreifbar machen muss. Die enge Verknüpfung von Persönlichkeit und Kreativleistung sowie ihre negative Auswirkung zeigt sich in Karims Schilderung von Pykes Abschlussritual nach der Produktion:

God, I was drunk, and I couldn't see why everyone was being so attentive to Pyke: it was as if Pyke were reading out reviews, not of the play, but of our personalities, clothes, beliefs – of us. ...

He started to read the stuff about me. The faces around him were looking at me and laughing. Why did they hate me so much? What had I done to them? Why wasn't I harder? Why did I feel so much? (BS 244)

Die sonst so positiv bewertete Emotionalität und Affizierbarkeit verkehrt sich hier für Karim ins Gegenteil. Er interpretiert die Worte Pykes sowie die Reaktionen seiner Kollegen als persönliche Angriffe und sich selbst als defizitär. Auf die hier anklingende Bedeutung eines validierenden Publikums für das Kreativsubjekt und die darin enthaltene Möglichkeit der Diskrepanz „zwischen kreativer Leistung und Kreativerfolg“ (EK 349) möchte ich nun im folgenden Kapitel eingehen.

2.7 I need you to see me – Validierung des Subjekts durch ein Publikum

Im Theater ist es offensichtlich, dass das Publikum von Bedeutung ist. Insofern ist Pykes publikumsorientiertes Resumée zu seiner Produktion nicht überraschend: „We have class, race, fucking and farce. What more could you want as an evening's entertainment?“ (BS 189) Auch dass er darin einen Schwerpunkt auf Unterhaltung setzt, ist angesichts der im Kulturbereich immer wieder geführten Debatte um E und U sowie des konsumtorischen Aspekts der postmodernen Subjektkultur nicht verwunderlich. Dieser Sachverhalt äußert sich auch in Karims Kommentar zu Shadwells Produktion, dass „the play did good business“ (BS 158), und er mit diesem kommerziellen Erfolg im Rücken „started to relax on stage, and to enjoy acting. I sent up the accent and made the audience laugh by suddenly relapsing into Cockney at odd times“ (ibid). Das positive Feedback des Publikums ist es also, das ihm die Sicherheit verleiht, auf der Bühne spielerischer zu agieren und zu experimentieren. Somit gilt für die Bühne das, was Reckwitz für das kreativ-konsumtorische Subjekt im Allgemeinen formuliert:

Das Ziel der positiven Psychologie des Kreativen ist [...] eine *pragmatische Ästhetisierung* der Lebensführung, in der die kreative Praxis Selbstzweck des expressiven Subjekts *und* Mittel zum Zweck für beruflichen und kreativen Erfolg zugleich ist. Es scheint dann nur konsequent, dass das erfolgreiche kreative Subjekt nicht nur antikonformistisch mit sich selbst experimentiert, sondern mit der Anerkennung seiner kreativen Leistungen durch das gesellschaftliche Publikum rechnet. (EK 238, Hervorhebungen im Original)

Karim genießt nicht nur, sondern rechnet auch mit der Anerkennung: „I liked being recognized in the pub afterwards, and made myself conspicuous in case anyone wanted my autograph.“ (BS 158) Dies gilt ebenso für das Ensemble in Pykes Produktion: „After the show we went out into the restaurant area, where looks would linger on us. People pointed us out to each other. They bought us drinks; they felt privileged to meet us. They required us urgently at their parties, to spice them up.“ (BS 235) In diesen Fällen verläuft das Wechselverhältnis zwischen kreativen Subjekten und Publikum positiv, aber, so Reckwitz, „kreative Leistungen *können* mit Erfolg korrespondieren, *müssen* es jedoch nicht, da das Publikum als Zertifizierungsinstanz unberechenbar bleibt.“ (EK 349, Hervorhebungen im Original) Diese Unberechenbarkeit lässt sich darauf zurückführen, dass zum einen Aufmerksamkeit für kreative Objekte sowohl bewusst und aktiv gelenkt als auch durch eine Haltung des sich-affizieren-Lassens gestreut wird, zum anderen eine begrenzte Kapazität ist (vgl. EK 352 f.). „Das Erringen und Gewähren von Aufmerksamkeit wird damit in einer Gesellschaft, die auf das ästhetisch Neue setzt, zum kulturellen Kampffeld.“ (EK 333)

Dass es sich beim Publikum nicht um eine passive, rein konsumierende Masse handelt, sondern um eine Ansammlung von aktiven und kreativen Rezipienten (vgl. EK 107 ff. sowie Kapitel 2.1 dieser Arbeit), zeigt sich in Karims Beschreibung des Premierenabends von Pykes Produktion:

Then, suddenly, this was it, the night of nights, and I was on stage alone in the full glare of the lights, with four hundred white English people looking at me. I do know that the lines that sounded over-familiar and meaningless to me, and came out of my mouth with all the resonance of, 'Hello, how are you today?' were invested with life and meaning by the audience, so much so that the evening was a triumph and I was – I have this on good authority, that of the critics – hilarious and honest. At last. (BS 228)

In seiner Darstellung wird deutlich, dass die Generierung von Sinn auf Seiten der Rezipienten stattfindet, und so schreibt er den Erfolg in diesem Moment weniger sich selbst als dem Publikum zu.

Wie wichtig externer Erfolg durch die Bestätigung eines Publikums auch außerhalb der Theaterwelt bzw. der Darstellenden Künste ist, sehen wir im Roman am Beispiel Haroons. Wie wir bereits festgestellt haben, kann Haroon aufgrund seines Verhältnisses zu sich selbst, seiner persönlichen Entwicklung sowie seines Erschaffens einer individuellen spirituellen Lehre als erfolgreiches Kreativsubjekt gelten. Dennoch

ist für ihn und den konsumtorischen Aspekt seines Subjektseins kommerzieller Erfolg nicht zu vernachlässigen:

Dad started doing guru gigs again, [...] like before except that this time Eva insisted people paid to attend. Dad had a regular and earnest young crowd of head-bowers – students, psychologists, nurses, musicians – who adored him, some of whom rang and visited late at night in panic and fear, so dependent were they on his listening kindness. There was a waiting list to join the group. [...] His commuter companions were impressed by this sudden fame, and Dad told me delightedly how they pointed him out to each other on Platform Two. To be recognized for some achievement in life lifted Dad immensely; before Eva he had begun to see himself as a failure and his life as a dismal thing. (BS 115)

Die Passage macht deutlich, welche große Rolle die wirtschaftlichen Faktoren einer monetären Vergütung und der bestehenden Nachfrage nach Haroons Angebot für den subjektiv empfundenen Erfolg spielen. Sie stellen im Grunde auch die Basis für Haroons beginnenden Ruhm dar, der ihm weiteren Respekt und Anerkennung unter den Pendlern verschafft – „Nichts sichert mehr Kreativerfolg als bisheriger Kreativerfolg, dessen Entstehung in der Regel von Zufällen in der Aufmerksamkeitsökonomie abhängt.“ (EK 351) Die beschriebene Abhängigkeit seiner Schüler von Haroon ist jedoch nicht einseitig; auch Haroon ist auf die Anerkennung seines Publikums angewiesen, um sich selbst kontinuierlich als erfolgreich wahrzunehmen, wie der Roman wenige Seiten später deutlich macht: „He'd much rather have advised a disciple – the earnest girl Fruitbat, perhaps, or her relentlessly smiling lover, Chogyam-Jones, who dressed in what looked like a Chinese carpet; their flattery was becoming necessary.“ (BS 118)

Nicht nur für das kreative Arbeitssubjekt ist Erfolg eine wichtige Komponente der Anerkennung und zugleich ein Feld der Abhängigkeiten. „Der soziale Erfolg der Kreativität [...] schließt [...] auch den Erfolg oder Misserfolg des kreativen Selbst auf dem privaten Aufmerksamkeitsmarkt von Partnerschaften und Freundschaften ein.“ (EK 349 f.) Am eindrücklichsten verdeutlicht der Roman dies an der Figur Charlie bzw. an Karims sich verändernder Einstellung zu ihm. Charlie weiß auf gewisse Weise sehr wohl um die zentrale Bedeutung von Aufmerksamkeit für das postmoderne Subjekt.

[...] his strength was his ability to make you marvel at yourself. The attention he gave you, when he gave you attention, was absolute. He knew how to look at you as if you were the only person who'd ever interested him. He asked about your life, and seemed to savour every moment of your conversation. (BS 119)

Diese Fähigkeit, die Karim immer wieder als „charm“ bezeichnet, setzt Charlie wiederholt und gezielt als Mittel der Manipulation ein. Mit Täuschungsmanövern

kreiert er die Assoziation zu Kreativstars („He led others to assume that soon world-dazzling poetry would catapult from his head as it had from those of other English boys: Lennon, Jagger, Bowie.“ BS 118) und verschafft sich so suggestiv eine Anerkennung, der eigentlich die Grundlage fehlt: „[...] Charlie came to love being appreciated in several high streets for his potential. But he earned this appreciation with his charm, which was often mistaken for ability.“ (ibid) Auch Charlie profitiert von der Tatsache, dass die beste Voraussetzung für Erfolg bereits bestehender Erfolg ist, die Reckwitz die vom Kreativitätsdispositiv produzierte „eigene Version von Erfahrungen sozialer Ungerechtigkeit“ (EK 351) nennt. Zweifellos gelingt es Charlie, sich als kreativer Star zu positionieren, wobei die „Frage, ob und inwiefern sich das Übermaß an Kreationserfolg tatsächlich auf überragende kreative Leistungen zurückführen lässt“ (ibid), die Reckwitz allgemein in Bezug auf die Bildung der Kreativstars als neuer „Oberklasse“ (ibid) formuliert, sich berechtigterweise auch in Bezug auf Charlie stellen lässt. Deutlich werden die Zweifel an Charlies Leistung, an seiner moralischen Verfasstheit sowie an seiner Authentizität u.a. in folgendem Zitat:

What power he had, what admiration he extorted, what looks there were in girls' eyes. He was brilliant: he'd assembled the right elements. It was a wonderful trick and disguise. The one flaw, I giggled to myself, was his milky and healthy white teeth, which, to me, betrayed everything else. (BS 154)

Jedoch darf nicht vergessen werden, dass die Erzählung durch Karims Perspektive gebrochen ist, und seine scharfe Wortwahl zumindest teilweise der internen Spannung von Bewunderung für Charlie, eigenen Selbstzweifeln und einem Anteil Neid entspringt. Nicht zuletzt muss beachtet werden, dass Karim in Bezug auf die Lenkung eines validierenden Anderen beide Seiten der Medaille kennt. Zum einen ist seine Rolle in der wechselseitigen Abhängigkeit mit Charlie die eines oberflächlich bzw. in dem, was er verbalisiert, wohlwollenden Spiegels für Charlie. Diesem scheint es nur in der Interaktion mit Karim möglich, sich tatsächlich authentisch auszudrücken, während er mit anderen Personen gezwungen scheint, seine Fassade aufrecht zu erhalten:

He didn't want me to leave. It was eerie, our growing dependency on each other. He liked having me there as a witness, I suspected. [...] It was I, Karim, who saw him stepping into the stretch-limo; it was I who saw him sitting in the Russian Tea Room with movie-stars, famous writers and film producers. It was I who saw him going upstairs with women, in debate with intellectuals, and being photographed for Italian *Vogue*. And only I could appreciate how far he'd come from his original state in Beckenham. It was as if, without me there to celebrate it all, Charlie's progress had little meaning. In other words, I was a full-length

mirror, but a mirror that could remember. (BS 250 f., Hervorhebung im Original)

Gleichzeitig ist auch Karim auf das Wohlwollen und eine positive Validierung seiner Außenwelt, insbesondere seiner Familie und engsten Freunde, angewiesen. Auch zum Ende des Romans ist er dabei immer noch nicht frei davon, sich deren Zuneigung und Anerkennung gewissermaßen zu kaufen: „I felt the pleasure of pleasing others, especially as this was accompanied by money-power. I was paying for them; they were grateful, they had to be; and they could no longer see me as a failure.“ (BS 283) Selbst wenn er dabei Lustgewinn durch seine Großzügigkeit verspürt (vgl. *ibid*), stellt er doch eine kausale Funktion zwischen seinem Handeln und der daraus zu erwartenden Beurteilung seiner Person durch andere her. Spannend ist, dass es einmal wieder Changez ist, dem es gelingt, sich Karims partiell egozentrischer Manipulation zu entziehen. „Changez seemed uninterested in anything I had to say. I was forced to ask him about himself.“ (BS 272) Indem er sich der Rolle eines validierenden Publikums verweigert, zwingt er Karim geradezu dazu, seinen Selbstfokus zu verlassen und sich für sein Gegenüber zu interessieren, wodurch sich das Verhältnis der beiden verändert und endlich ebenbürtig wird.

2.8 The place to be – die kulturorientierte Stadt

Die Stadt London spielt nicht nur für den Roman, sondern als beispielhafter urbaner Raum auch für die emergente kreativ-konsumtorische Subjektkultur eine große Rolle. Denn

seit den 1970er Jahren [avancieren] immaterielle Objekte zu paradigmatischen Gegenständen des Konsum. Dies gilt für Dienste, die am Subjekt geleistet werden (z.B. Körper- und Gesundheitspflege, Persönlichkeitsberatung), dies gilt vor allem auch für den Konsum ganzer *environments*, von Events nach Art eines inszenierten Gesamtkunstwerks, das als ganzes erlebt wird: Unterhaltungs-Events (Konzerte, Festivals, Sportereignisse), außeralltäglich-spektakuläre räumliche Kontexte (z.B. Erlebnisgastronomie, Wellness-Zentren, Shopping-Malls) und schließlich den Tourismus als eine umfassende kulturell-ästhetische Aktivität, die sich auf den urbanen wie den natürlichen Raum bezieht. (HS 558, Hervorhebung im Original)

In *The Buddha of Suburbia* bietet London genau das. Die Stadt ist Quelle der Vielfalt.²¹ In Karims Vorstellung sowie in der Praxis seines individuellen Erlebens ist sie ein Ort, an dem Musik, Avantgarde, Sexualität und die Entfaltung verschiedener Kollektive stattfinden, die seine persönliche Erfahrung bereichern.

In bed before I went to sleep I fantasized about London and what I'd do there when the city belonged to me. There was a sound that London had. It was, I'm afraid, people in Hyde Park playing bongos with their hands; there was also the keyboard on the Doors's 'Light My Fire'. There were kids dressed in velvet cloaks who lived free lives; there were thousands of black people everywhere, so I wouldn't feel exposed; there were bookshops with racks of magazines printed without capital letters or the bourgeois disturbance of full stops; there were shops selling all the records you could desire; there were parties where girls and boys you didn't know took you upstairs and fucked you; there were all the drugs you could use. You see, I didn't ask much of life; this was the extent of my longing. But at least my goals were clear and I knew what I wanted. I was twenty. I was ready for anything. (BS 121)

Seine Beschreibung ist dabei durchdrungen von marktanalogen Denken. London ist nicht nur Ort des Handels, sondern bietet auch Möglichkeiten des Konsums. Darüberhinaus ist sie geprägt von Karims Vorstellung einer Inbesitznahme „seiner“ Stadt. Auch an anderer Stelle tritt dies zu Tage: „So this was London at last, and nothing gave me more pleasure than strolling around my new possession all day.“ (BS 126) Sein Identifikationsprozess läuft parallel zu einem Aneignungsprozess der Stadt. Sie ist „my favourite city, my playground, my home“ (BS 196), der Platz, an dem er nicht nur seine individuelle Entwicklung verortet, sondern die ihm für ebendiese notwendig erscheint.

Karims Erzählung schafft eine Dichotomisierung zwischen London als Großstadt, als kreativem Zentrum, und den Vororten, in denen ihm und anderen all das, was die Stadt verspricht, verwehrt bleibt. Der Vorort steht für konventionelle Rigidität²²,

21 Für Miles ist Karims Umzug nach London gebunden an ein Bild der Stadt als heterotopisches Zentrum, als „the other place, or the place of otherness“ (Miles 46), als „some place defined by its potential for difference and its capacity to offer inversions and subversions of, and more radical challenges to, that ideology which would otherwise define identity and social role“ (ibid). Gleichsam stellt die Bewegung vom Vorort in die Großstadt eine Miniaturversion der globalen Migration *von der Peripherie zum Zentrum* dar, einer Dichotomie „at the heart of representation and relationship of peoples“ (Ashcroft et al 36), die im kolonialen Diskurs die Konstruktion eines okzidentalen Selbst sowie eines orientalischen Anderen gestützt hat. Eine detaillierte Aufarbeitung und kritische Betrachtung dieser Identitätsprozesse finden sich z.B. bei Stuart Hall und Jane Jacobs (siehe Literaturverzeichnis).

22 Die Dichotomisierung von Vorort und Stadt wird auch in der postkolonial orientierten Sekundärliteratur immer wieder thematisiert und stellt einen Berührungspunkt dar zwischen postkolonialer Lesart und einer an der postmodernen Subjektkultur orientierten Interpretation. Sukhdev Sandhu beispielsweise verknüpft diese Dichotomisierung mit Prozessen der Identitätsbildung und unterstellt Kureishi die Klage darüber, dass „suburban residents don't care for education in anything other than an instrumental sense. They decry forms of culture that challenge or disrupt their self-identities, that seek to extend – rather than merely confirm – established modes of thought or structures of feeling“ (Sandhu 134).

in der eine grundlegende Veränderung wie Scheidung nicht in Frage kommt: „But divorce wasn't something that would occur to them. In the suburbs people rarely dreamed of striking out for happiness. It was all familiarity and endurance: security and safety were the reward of dullness.“ (BS 8) Für Karim ist es ein Ort, dem es zu entfliehen gilt: „It would be years before I could get away to the city, London, where life was bottomless in its temptations.“ (ibid) Auch nach seinem Aufbruch in die Stadt bleibt der Vorort Negativfolie der Lebendigkeit:

When I did decide to go to Chislehurst, the streets were quiet and uninhabited after South London, as if the area had been evacuated. [...] I knew it did me good to be reminded of how much I loathed the suburbs, and that I had to continue my journey into London and a new life, ensuring I got away from people and streets like this. (BS 101)

In Sachen Vielfalt hält London für Karim, was es verspricht; seine Erfahrung nebeneinanderliegender Stadtteile ist eine kaleidoskopartige, in der Gegensätze nebeneinander existieren, sich ergänzen und nicht ausschließen:²³

Towards Hammersmith was the river and its pubs, full of hollering middle-class voices; and there were the secluded gardens which fringed the river along Lower Mall and the shaded stroll along the towpath to Barnes. This part of West London seemed like the country to me, with none of the disadvantages, no cows or farmers.

Nearby was expensive Kensington, where rich ladies shopped, and a walk from that was Earls Court, with its baby-faced male and female whores arguing and shoving each other in the pubs; there were transvestites and addicts and many disoriented people and con-merchants. There were small hotels smelling of spunk and disinfectant, Australian travel agents, all-night shops run by dwarfish Bengalis, leather bars with fat moustashed queens exchanging secret signals outside, and roaming strangers with no money and searching eyes. In Kensington nobody looked at you. In Earls Court everybody did, wondering what they could wrench from you. (BS 126 f.)

Besonders die Beschreibung des Stadtteil Barnes als „like the country“ zeigt, wie auch Naturerfahrung zum Gut oder Produkt wird, und zwar zu einem leicht verdaulichen und gut konsumierbaren („none of the disadvantages“)²⁴, wobei Prostitution, Illegalität und

23 Die positive Bewertung von Vielfalt haben postmoderne Subjektkultur und postkoloniale Perspektive gemein. Jedoch ist im postkolonialen Diskurs der Begriff von Differenz stärker mit Ausgrenzung assoziiert als in der Theorie der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur, in der „anders“ oft „neu“ heißt und dadurch erstrebenswert ist. So argumentiert Ball, dass sich mit steigender Zahl postkolonialer Subjekte in der Metropole London die literarischen Repräsentationen der Stadt verändern, „from a world of differences, exclusions, and boundaries to a world of international equivalences, cross-pollinating connections, and overlaid realities“ (Ball 225).

24 Eine ganz andere Wahrnehmung der Stadt, nämlich eine bewusst möglichst entkapitalisierte, werden wir in der Besprechung von Livelys Roman *City of the Mind* kennenlernen.

Drogenkonsum von Karim nicht negativ, sondern als Erweiterung des erfahrbaren Spektrums wahrgenommen werden.

Mit dieser Polarisierung spiegelt der Roman die Entwicklung der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur wider mit ihrer „Konzentration der neuen Lebensstil-Klasse in den gentrifizierten Metropolen, damit [der] Ablösung der Dominanz der *suburbia*-Lebensform“ (HS 530, Hervorhebung im Original), womit sie „weitere Bedingungen für die Entstehung einer postmodernen Subjektkultur der Intimität“ (ibid) schafft. So ist es nicht verwunderlich, dass London für Karim und Eleanor nicht nur Kulisse, sondern auch Ermöglichungsraum ihrer Beziehung ist. Das kulturelle Angebot bietet ihnen die Möglichkeit, sich unterhalten und anregen zu lassen:

The famous Royal Court Theatre in Sloane Square had plusher seats, and the plays were stuff to make your brain whirl, Caryl Churchill and Sam Shepard. Or we would go to the Royal Shakespeare Company's Warehouse in dark, run-down Covent Garden, sitting among students, Americans and Brainys from North London. As your buttocks were being punished on steel and plastic chairs you'd look across grey floorboards at minimal scenery, maybe four chairs and a kitchen table set among a plain of broken bottles and bomb-sites, a boiling world of dry ice floating over the choking audience. London, in other words. (BS 206 f.)

Es lässt sich argumentieren, dass ihr gemeinsames hedonistisches Driften durch das Unterhaltungsangebot sie ausreichend beschäftigt und von ihren intra- und interpersonellen Problemen ablenkt, um ihr Miteinander für die Dauer der Beziehung überhaupt erst möglich zu machen.

2.9 *The Buddha of Suburbia* als imaginative Phänomenologie des postmodernen Subjekts – abschließende Bemerkungen

Die kreativ-konsumtorische Subjektkultur lässt sich mit Sicherheit als postmodernes Programm für freigesetzte Individuen bezeichnen. Durchwegs hybrid konstituiert, ist es nicht verwunderlich, dass sie in ebenfalls hybrider Form eine enorme Fülle an Ermöglichungsbedingungen für das Subjekt mit einer Masse an Zuschreibungen und Anforderungen an ebendieses verbindet. Sie fördert die „kulturelle Form eines experimentellen Subjekts, das sich darin trainiert, mit diversen Repräsentationen und Sinneswahrnehmungen ergebnisoffen zu hantieren“ (HS 556). Das postmoderne Subjekt

ist ein *flow*-Subjekt, dessen gesamtes Begehren darauf abzielt, in sich körperlich-mental-affektive Zustände einer „optimal experience“, des inneren

Erlebens libidinös besetzter Situationen hervorzurufen, zu wiederholen und zu potenzieren: im Erlebniskonsum, in der Körpererfahrung, in der Erfahrung der Immersion in eine digital generierte *possible world*. Es ist ein Subjekt, das sich in der aktiven, 'kreativen' Gestaltung seiner selbst trainiert, das sich in semiotischer Kompetenz beim Arrangement eines individuellen Stils, in der Fähigkeit zur routinisierten Wahl und Entscheidung [...] und in der Steuerung seiner Körperzustände übt. Schließlich handelt es sich um die Form eines sich stilisierenden Subjekts, das sich seiner sozialen Umwelt als Ausdruck einer individuellen, das heißt gegenüber anderen differenten Expressivität präsentiert: wiederum in der Verwendung von Accessoires des Konsums sowie in der *performance* des wohlgestalteten Körpers, auch in der textuellen Präsentation des Selbst unter körperlich Abwesenden in der digitalen Kommunikation. Das kulturelle Andere postmoderner Subjektivität wird hier durch ein 'konventionelles', an vorästhetischen (sozialen, moralischen, technischen) Regeln orientiertes Subjekt repräsentiert, dem es an Genuss(*flow*-)fähigkeit ebenso wie an Stilisierungs- und Experimentierfähigkeit im Umgang mit sich selbst mangelt. (HS 556 f., Hervorhebungen im Original)

Karim bedient sich dieser Möglichkeiten und nimmt die Herausforderung durch diese Dispositionen eher als Bereicherung denn als Belastung wahr. Insofern kann der Roman keinesfalls als Kritik an den Ermöglichungsbedingungen der postmodernen Subjektivität gelesen werden, auch wenn vereinzelt negative Bewertungen einzelner Elemente vorkommen. Karim äußert sich z.B. nach seiner Rückkehr aus New York negativ über die Neuerungen im Stadtbild:

I walked around Chelsea, happy to be back in London, relieved to rest my eyes on something old again. ... I walked around Central London and saw that the town was being ripped apart; the rotten was being replaced by the new, and the new was ugly. The gift of creating beauty had been lost somewhere. (BS 258)

Auch wenn er hier eine Bilanzierung des Neuen und des Alten zu Ungunsten des Neuen macht, kann dies vor dem Hintergrund des gesamten Romans, wie ich gezeigt habe, keineswegs als generelle Absage an das für die Subjektkultur so zentrale Regime des Neuen gelten.

Ebenso schließen die impliziten Bewertungen des Romans in Hinsicht auf die kreativ-konsumtorische Subjektkultur eine Kritik am Multikulturalismus aus. Wie mehrfach erwähnt muss kulturelle Vielfalt positiv bewertet werden, wenn das postmoderne Subjekt sowohl auf eine Vielzahl von Affizierungsmöglichkeiten angewiesen ist als auch individuelle Expressivität als Kernelement zelebriert.

Eine spannende romanimplizite Wertung ergibt sich insbesondere aus der Bilanzierung der ambivalenten Charaktere Charlie und Jamila. Im Einklang von Roman und Theorie lässt sich der Authentizitätspol mit der expressiven Seite des Subjekts

assoziiieren, wohingegen am Kontingenzpol stärker der konsumtorische Aspekt durchscheint, während beide Pole das Merkmal der Kreativität für sich beanspruchen. Die Analyse des Romans zeigt deutlich, dass Karims Perspektive ersteren Pol favorisiert. Wie ich gezeigt habe, gelingt Jamila hingegen ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Authentizität und Kontingenz. Charlies Verhalten muss jedoch als das auf Charme setzende Rollenspiel eines Egos gewertet werden, in dem eine ernsthafte, innere Auseinandersetzung mit den Implikationen der Pole sowie eine bewusste Wahl für einen der beiden oder deren Mischverhältnis nicht stattfindet. Charlie, ähnlich wie auch Pyke, verhält sich wie ein Konsument im postmodernen Supermarkt der Möglichkeiten und Persönlichkeitsmerkmale, seine hauptsächlich opportunistischen Wahlentscheidungen missachten dabei jedoch das Emotionalisierungsgebot der kreativ-konsumtorischen Subjektivität und handeln ihm so den Vorwurf der Inauthentizität ein.

Während Charlie und Pyke kommerziell erfolgreiche, persönlich fragwürdige und somit insgesamt ambivalente Figuren sind, muss Anwar eindeutig als die Figur gelesen werden, an der das Scheitern als individuelles Subjekt demonstrativ exerziert wird. Zwar gelingt es ihm oberflächlich betrachtet, seine doktrinale Autoritätsforderung als muslimisches Familienoberhaupt durchzusetzen, jedoch erodiert dies sämtliche seiner persönlichen und intimen Beziehungen. Zusätzlich finden sowohl seine Tochter als auch seine Frau Mittel und Wege, um seine Autorität kreativ zu unterwandern und sich von seinen Geboten zu emanzipieren. Neben Anwar wird individuelles Scheitern in erster Linie durch Randfiguren demonstriert: Zum einen ist hier Aunt Jean zu nennen, die im Gegensatz zu ihrem Mann Ted nicht entwicklungsfähig ist und von Karim zumeist in Zusammenhang mit erdrückender Routine und übermäßigem Alkoholkonsum erwähnt wird; zum anderen zählt Evas Ehemann zu diesen Figuren, der hauptsächlich durch Abwesenheit glänzt, als gewalttätig beschrieben wird und dementsprechend als in einer psychiatrischen Anstalt hospitalisiertes Element von Evas Vergangenheit vorkommt. Was im Gegensatz dazu Haroon, Eva, Jamila, Jeeta, Karim, insbesondere Changez und sogar Margaret als erfolgreiche Individuen kennzeichnet, ist in erster Linie ihre Fähigkeit zur Entwicklung eines positiven Selbstverhältnisses und zur kreativen Veränderung und Hybridisierung ihrer Lebensumstände hin zur Lebens- und Lustbejahung. Gerade hierin liegt die Bedeutungsverschiebung in Hinsicht zur postkolonialen Position. Mit einem Fokus auf die Praktiken des postmodernen Subjekts wird Haroons Verhalten nicht nur akzeptabel,

sondern ein herausragendes Exempel für gelungene und erfolgreiche Subjektivität im Zeichen der postmodernen kreativ-konsumtorischen Doublette.

Besonders interessant ist, dass der Roman über Reckwitz hinaus eine weitere Hybridisierung propagiert: die der moralischen Empfindung. Für Reckwitz gilt Moral, wie unter anderem im obigen Zitat gesehen, als vorästhetisches Versatzstück der bürgerlichen und Angestelltenkultur. An Karims Entwicklung haben wir jedoch nachvollzogen, dass seine hedonistische Affizierbarkeit eingeschränkt ist, nicht von einer gesellschaftlich aufoktroierten Moral, sondern von seinem individuellen moralischen Empfinden. Diese Einschränkung versteht er jedoch nicht als schmerzhaft, zu überwindende Beschneidung seiner individuellen Freiheit; vielmehr ist ihm seine moralische Haltung Quelle positiver Selbstwahrnehmung und weiteren persönlichen Wachstums. Der Roman eröffnet damit perspektivisch die Möglichkeit, dass das Individualitätsprogramm der Postmoderne nicht zwangsweise in einem egoistischen Hedonismus münden muss. Im Résumé lässt sich also feststellen, dass sich *The Buddha of Suburbia* durchaus und erkenntnisbringend als frühe, imaginative Phänomenologie der postmodernen Subjektkultur lesen lässt, auch wenn eine solche Lesart selbstverständlich nicht den Anspruch einer vollständigen Interpretation des Textes erheben kann. Dennoch spiegelt der Roman eindeutig nicht nur Reckwitz' Theorie in Form literarischer Konkretisierungen wider, sondern fungiert auch als eine im Einzelnen latent kritische, insgesamt jedoch eindeutig bejahende Evaluierung dieser emergierenden neuen Subjektkultur.

3. Geschlechterspezifische Schwierigkeiten im Prozess der Angleichung von Geschlechterdifferenzen

Wie wir in *The Buddha of Suburbia* gesehen haben, betreibt das Kreativitätsdispositiv eine Angleichung der Geschlechterdifferenzen (siehe Kapitel 2.4). Während Reckwitz diese zweifellos beobachtbare und nachvollziehbare Entwicklung ‚lediglich‘ postuliert und beschreibt und somit zu einem Randphänomen im Prozess sich ablösender Subjektkulturen macht, weisen die Soziologen Jackson und Scott dem Thema Gender einen viel zentraleren Stellenwert zu: „Since entering sociology’s lexicon in the early 1970s gender has become one of its key concepts. This centrality is entirely appropriate; [...] It is now taken for granted that all aspects of life are gendered [...]“ (Jackson und Scott 1). Zwischen diesen auf den ersten Blick unterschiedlichen Positionen lässt sich jedoch durchaus eine Brücke schlagen, wie Horlacher dies tut:

Durch [die] kulturelle Prozessierung des biologischen Geschlechts verlieren die traditionellen geschlechtsspezifischen Zuschreibungen ihre vermeintlich natürliche Basis, während gleichzeitig Weiblichkeit und Männlichkeit als Subjektpositionen innerhalb eines historisch und sozial wandelbaren, auf einer kulturell-diskursiven Grundlage basierenden Kontinuums erkennbar werden. (Horlacher 88)

Auch wenn wir von diesen Überlegungen ausgehend die Delegitimierung und Angleichung der Geschlechterdifferenzen als gegeben annehmen, so müssen wir dennoch eingestehen, dass die (wenn auch überholte) Tradition geschlechterspezifischer Zuschreibungen nicht von heute auf morgen jegliche Wirkungsmacht eingebüßt hat. Somit drängt sich logischerweise die Frage auf, ob und wie Männer und Frauen durch die historisch und kulturell bedingten Rollenbilder im Prozess der Angleichung mit geschlechterspezifischen Schwierigkeiten zu kämpfen haben.

Mit dieser Frage lässt sich eine Brücke schlagen zwischen dem Import von Reckwitz’ Theorie des postmodernen Subjekts und der etablierten feministischen Literaturkritik sowie den relativ jungen masculinity studies, denen es

nun darum [geht], das Verhalten der Protagonisten neu zu untersuchen und beispielsweise zu fragen, wie einzelne Männer exemplarisch für ihre Geschlechtsgenossen mit kulturell definierten Männlichkeitsbildern und Männlichkeitsidealen umgehen und welche Schwierigkeiten ihnen diese bereiten. (Horlacher 120)

Gerade vor dem Hintergrund der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur, die einen so starken Fokus auf die Möglichkeiten der spielerischen Selbstkreation legt, ist es nicht

nur spannend, sondern sogar notwendig, die kulturellen Ermöglichungsbedingungen kritisch zu hinterfragen. Literatur bietet sich dazu in einem gesteigerten Maße an, da sie neben ihrer Funktion als Spiegel sozialer Gegebenheiten eben auch im Sinne eines konsequenzfreien Imaginationsraums „die soziale Realität transzendiert und “other images, other roles, other options [...]“ anbietet“ (Horlacher 117 f.). Um diesen Fragen exemplarisch nachzuspüren, ziehe ich für die Beleuchtung einer männlichen Perspektive Hanif Kureishis *Intimacy* und für die einer weiblichen Siri Hustvedts *The Blazing World* heran.

Bei *Intimacy*, so meine These, handelt es sich um eine komplexe Verhandlung der tradierten Männerrolle, die Aufschluss über die Schwierigkeiten innerhalb dieses Verhandlungsprozesses gibt. Ich werde zunächst die Hauptfigur und Ich-Erzähler Jay in seinem Spannungsverhältnis zwischen postmodernen Idealen und den Werten der Angestelltenkultur untersuchen, bevor ich seine Ausrichtung am Lustprinzip kritisch hinterfrage. Daraufhin widme ich mich dem postmodernen Code der Jugendlichkeit und insbesondere Jays Schwierigkeiten damit als Mann. In einem vierten Schritt beleuchte ich seine misslungene Abgrenzung von den Eltern, die im Sinne seiner individualpsychologischen Ermöglichungsbedingungen nicht vernachlässigt werden darf. Im Anschluss beschäftige ich mich damit, wie der Roman Jays Orientierungslosigkeit auf dem Feld der Männlichkeit porträtiert, um mich daraufhin mit seiner Beziehung vor dem Hintergrund der postmodernen Intimitätskultur auseinanderzusetzen. In einem nächsten Schritt beleuchte ich Jays Frauenfeindlichkeit und zeichne nach, inwiefern Jay die Frauenfiguren im Roman als Projektionsfläche seiner eigenen Unzulänglichkeiten gebraucht. Abschließend soll Jays ambivalentes Verhältnis zum postmodernen Ideal des *self-growth* betrachtet werden.

The Blazing World porträtiert ein Spiel mit männlichen Masken als verzweifelten Versuch der Hauptfigur Harriet (immer wieder auch als Harry bezeichnet), aus dem subjektiv empfundenen Mangel an Anerkennung als weibliche Künstlerin auszubrechen und sich gegen die patriarchalen Strukturen in der Kunstwelt aufzulehnen. Zunächst werde ich aufzeigen, wie sich der Roman durch ein konsequentes Spiel mit Metaebenen und philosophischen Referenzen als eindeutig postmodern klassifiziert. Daraufhin untersuche ich, wie die Ökonomisierung der Kunstwelt dargestellt wird und welche Rolle dabei der *celebrity culture* zukommt. In einem dritten Schritt widme ich mich Harriets Spiel mit Masken und ihrem damit verbundenen Ziel der Entautomatisierung von Wahrnehmung. Auch in *The Blazing World* spielt der elterliche Einfluss auf die

psychische Entwicklung eine bedeutende Rolle – diesem Aspekt wie auch dessen Bedeutung als Quelle künstlerischen Ausdrucks will ich in Kapitel 3.2.4 nachspüren. Im Anschluss betrachte ich, wie der Roman *Feminismen* verhandelt und Harriets Abrechnung mit dem Patriarchat zeichnet, bevor uns Harriets Spiel mit Genderrollen beschäftigen soll. Das letzte Kapitel schließlich ist Harriets Scheitern und ihrem Weg zu einem anderen Verständnis von Kreativität gewidmet.

3.1 Hanif Kureishis *Intimacy* – männliches Scheitern an der postmodernen Intimitätskultur?

Dass sich *Intimacy* neben den Kurzgeschichten Kureishis aus den 1990er Jahren besonders für eine kritische Lesart eignet, die auf einer Verbindung der postmodernen Subjektkultur und den Erkenntnissen der masculinity studies beruht, wird gestützt durch eine Beobachtung von Moore-Gilbert: „Kureishi’s stories are riddled with instances of male depression, isolation and anxiety which are the consequence of failed negotiations of the demand for new forms of masculinity.“ (Moore-Gilbert 157) Wie ich im Verlauf des Kapitels zeigen werde, lassen sich Moore-Gilberts Merkmale der Depression, Isolation und Angst alle bei dem Ich-Erzähler Jay feststellen, sie werden sogar von ihm selbst in seiner Selbstdarstellung genannt. Mit der Einschätzung, dass dabei die Neuverhandlung von Männlichkeit im Zentrum steht, ist Moore-Gilbert nicht allein. Auch Bettina Schötz teilt diese Position und verbindet sie mit einem Plädoyer dafür, Kureishis Texte nicht auf eine postkoloniale Perspektive zu beschränken:

In approaching Kureishi’s short fiction from a masculinity studies perspective, it becomes obvious that the allegedly postcolonial writer partakes in the contemporary discourse on masculinities. This illustrates that the (re)negotiation of masculine identity has become a vital concern in a postfeminist society. But it also points to the inadequacy of both perceiving Kureishi first and foremost as a black rather than a British writer, and reading his works solely through the lens of postcolonial theory. (Schötz 249 f.)

Während meine Lesart also zumindest im Aspekt der Männlichkeitsstudien durch den akademischen Diskurs gestützt wird, müssen zwei Vorbemerkung für meine Lektüre gemacht werden. Zum einen haben wir es bei Jay mit einem unzuverlässigen Ich-Erzähler, einem „self-confessed serial liar“ (Moore-Gilbert 176) zu tun, so dass wir seine Aussagen nicht für bare Münze nehmen können, und sich die Hermeneutik des Verdachts als zusätzliches Werkzeug der Analyse beinahe aufdrängt. Für Moore-Gilbert

reicht sich die Erzählung somit in eine „[...] distinguished tradition of unreliable first-person narrators“ (Moore-Gilbert 177) ein. Jays Lügen nehmen dabei immer wieder auch die Form der Auslassung von Wahrheit an, wie wir gleich zu Beginn der Erzählung erfahren:

Almost certainly I will not tell her my intentions this evening or tonight. I will put it off. Why? Because words are actions and they make things happen. Once they are out you cannot put them back. Something irrevocable will have been done, and I am fearful and uncertain. As a matter of fact, I am trembling, and have been all afternoon, all day. (I 3 f.)

Dieses Zitat zeigt nicht nur seine Unehrlichkeit, sondern demonstriert bereits die oben erwähnte Angst und daraus entstehende Isolation.

Zum anderen ist der Roman trotz seiner Kürze bei genauerer Analyse zu komplex, um klare Fronten entstehen zu lassen. Die Figuren entziehen sich teilweise einer eindeutigen Zuordnung zu ideologischen bzw. subjektkulturellen Lagern, sie sind vielschichtig und in ihrer Verfasstheit hybrid. Neben Jays eigener inneren Zerissenheit ist hier in erster Linie Susan zu nennen, die zwar in ihrem Lebensstil mit seiner expressiven Konsumorientierung dem Code des Kreativ-Konsumtorischen entspricht, sich aber gleichzeitig zutiefst kritisch gegenüber der Individualisierung äußert, wie ich später noch genau darlegen werde. Darauf aufbauend möchte ich als These formulieren, dass es sich bei *Intimacy* um eine spannungsgeladene Verhandlung sowohl der postmodernen Subjektkultur als auch der geschlechtlichen Rollenbilder, mit starkem Fokus auf Männlichkeit, handelt.

3.1.1 Immer noch Lust und Frust – Jays Unbehagen in der postmodernen Subjektkultur

Da *The Buddha of Suburbia* zwar in der Übergangsphase von *counter culture* zu postmoderner Subjektkultur spielt, aber tatsächlich 1990 erschienen ist, ist der zeitliche Abstand zum Erscheinen von *Intimacy* 1998 nicht besonders groß. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass sich auch *Intimacy* im Spannungsfeld zwischen Lustorientierung und Individualisierung einerseits und den Nachwehen der *peer*-Orientierung der Angestelltenkultur andererseits bewegt. So changieren Jays Aussagen zwischen einer emphatischen Bejahung und einer tiefen Skepsis gegenüber den kulturellen

Entwicklungen seiner Zeit und spiegeln damit seine innere Zerrissenheit sowie einen gewissen Orientierungsverlust wider.

Dies wird besonders deutlich, wenn wir seine Äußerungen über seine jugendliche Prägung betrachten: „I was young when the rock-'n'-roll world – the apotheosis of the defiantly shallow – represented the new. It was rebellious and stood against the conventional and dead.“ (I 22) Hierin klingt der Ausbruch aus der Anpassung, der Aufbruch in die individuell erfahrbare Lebendigkeit sowie die Ausrichtung am Regime des Neuen an. Gleichzeitig schwingt ein Urteil mit über die Oberflächlichkeit dieser Bewegung, die sich auch in seiner Beschreibung des familiären Konsumverhaltens wiederfindet:

Television, too, remained a novelty throughout my youth – all those flickering worlds admitted to one room, Father making me hold the aerial up at the window on tiptoe. Every few months something new and shiny arrived: a car, a fridge, a washing machine, a telephone. And for a time each new thing amazed us. We touched and stared at it for at least a fortnight. We were like everybody else, and ahead of some people. We thought – I don't know why – that things would be enough. (I 22)²⁵

Das Zitat zeigt, dass seine jugendliche Sozialisierung auf der Schnittstelle der sich ablösenden Subjektkulturen stattgefunden hat; wir finden Elemente der *peer*-Gesellschaft als auch das Aufkommen des Regime des Neuen vor. Wie ein negatives, beinahe dystopisches Resümee der kulturellen Entwicklung wirkt seine Beschreibung der Medienlandschaft, zu der er als professioneller Drehbuchautor ja auch gehört:

Now I resent being bombarded by vulgarity, emptiness and repetition. I have friends in television. They talk constantly of their jobs and salaries, of the politics in which they're enmeshed, and of the public, whom they never meet. But if you turn on the TV and sit down hoping to see something sustaining, you're going to be disappointed – outraged, in fact, by bullying, aggression and the forcible democratization of the intellect. I am turning off; rebelling against rebellion. (I 23)

Sein Urteil liest sich wie eine düstere Abrechnung mit einer kulturellen Entwicklung, die aus seiner Sicht ihr Ziel verfehlt hat: Die Befreiung des Individuellen hat somit nur

25 Konsum von Luxusgütern ist ein Habitus, der auch den Alltag von Susan prägt:

She likes auctions, where she buys unusual pictures, prints and furniture, often with worn velvet attached to some part of them. We have a lot of lamps, cushions and curtains, some of which hang across the middle of the room, as if a play is about to start, and from which I try to stop the boys swinging. There are deep armchairs, televisions, telephones, pianos, music systems and the latest magazines and newest books in every room. Most people don't have comfort, plenty and ease like this. (I 11)

Mit diesem Zitat werden zweierlei Aspekte sichtbar: Erstens perpetuiert Jays Familienkonstellation mit Susan die Konstellation seines Elternhauses; zweitens weist Jay darauf hin, dass das selbstexpressive Konsumverhalten des postmodernen Subjekts nach Reckwitz durchaus einer westlichen Privilegiertheit entspringt bzw. diese voraussetzt.

die dunklen Abgründe des Menschlichen ans Tageslicht gebracht, die Medienkultur dreht sich um sich selbst und hat sich von der Gesamtgesellschaft entfremdet, sie zwingt Jay zum Ausstieg. Was er hier als 'Bombardisierung' durch die Außenwelt bezeichnet, spiegelt jedoch tatsächlich seine Innenwelt wider; in erster Linie ist es sowohl sein privates Familienleben, seine Beziehung zu Susan als auch seine Beziehung zu sich selbst, in der er Leere und Wiederholung erfährt und über die er sich auf vulgäre Art äußert²⁶.

Der Einfluss der *counter culture* auf seine Sozialisation als Jugendlicher und junger Erwachsener wird an mehreren Stellen im Roman deutlich. Wie sehr diese Zeit sein Verständnis von romantischen Beziehung geprägt hat, macht z.B. folgende Äußerung deutlich: „It was the late seventies, and relationships were nonchalant and easy, as if it had been agreed that the confinement of regularity made people mentally sick. I think I believed that if you didn't have children monogamy was unnecessary.“ (I 24) In gewisser Weise lässt sich das Zitat wie einer selbsterfüllende Prophezeiung lesen, ist doch ein großer Aspekt der Motivation, Susan und das eheähnliche Leben hinter sich zu lassen, die Enge und psychische Beeinträchtigung, die er in seinem Alltag empfindet. Auch für die Flucht aus dieser Enge hinaus können wir Wurzeln in seiner Jugend finden, wie das folgende Zitat zeigt, das mehr die Klischees von Drogenkonsum und sexueller Freizügigkeit repetiert anstatt die Wiederentdeckung der sinnlichen Wahrnehmung in den Fokus zu nehmen:

They smoked pot, or 'shit' as it was called, and took LSD, even during classes. In the houses of absent parents, the parties were orgies, with girls and boys openly copulating and exchanging partners. Most of the children were, like me, fleeing something: their homes. [...] A decent teacher had shown me a Thom Gunn poem, 'On the Move', which I tore from the book and carried in the back pocket of my Levis. At parties I would lie on the floor and declaim it. 'One is always nearer by not keeping still.'

You gotta go.

Again. (I 26 f.)

Die oben beschriebene Umkehr von innen und außen wird hier abgelöst von einer Identifikation mit seinen Altersgenossen. Gleichzeitig zeigt das Zitat, dass die von Jay so verachtete Repetitivität weniger in seiner Außenwelt, als in seinem eigenen Fluchtverhalten begründet liegt. Die bereits in seiner Jugend empfundene Rastlosigkeit rationalisiert und glorifiziert er als Erwachsener in Aussagen, die sich wie eine

26 Dies werde ich in den Kapiteln 3.1.6 und 3.1.8 genauer ausführen und belegen.

Naturalisierung des Regime des Neuen und eine Rechtfertigung seiner Fluchtmechanismen bzw. des Verlassens seiner Familie lesen:

If you never left anything or anyone there would be no room for the new. Naturally, to move on is an infidelity – to others, to the past, to old notions of oneself. Perhaps every day should contain at least one essential infidelity or necessary betrayal. It would be an optimistic, hopeful act, guaranteeing belief in the future – a declaration that things can be not only different but better. (I 6)

Interessant ist, dass auch für Jay „der einzelne Akt des Neuen den normativen Anspruch der Verbesserung enthält“ (EK 45). Auf eindrucksvolle Weise zeigt sich hier die Wirkungsmacht des Regimes des Neuen, das sein Denken so sehr durchdrungen hat, dass er dieses Credo formulieren kann, ohne auch nur die geringsten Anzeichen eines Bewusstseins für seine eigene Rechtfertigungsstrategie darin auftauchen zu lassen.

Eine ebenfalls nachdrückliche Bejahung der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur zeigt sich sowohl in Jays starker Lustorientierung (siehe hierzu 3.1.2) als auch in ganz konkreten Äußerungen, durch die er sich als ideeller Vertreter eines positiv aufgeladenen Individualismus, einer zentralen Rolle der sinnlichen Wahrnehmung sowie der Bedeutung des sich affizieren Lassens für kreativen Ausdruck positioniert:

I might say: I believe in individualism, in sensualism, and in creative idleness. I like the human imagination: its delicacy, its brutal aggressive energy, its profundity, its power to transform the material world into art. I like what men and women make. I prefer this to everything else on earth, apart from love and women's bodies, which are at the centre of everything worth living for. (I 132)

Diese Konzepte werden für ihn zu Werten, die in seiner persönlichen Rangordnung den zweithöchsten Stellenwert erhalten, gleich nach seiner Sexualität, die ihn – nach eigener Aussage wie auch im Gesamtkontext des Romans – am stärksten antreibt.

Obwohl Susan sowohl als Arbeitssubjekt (sie ist in einem Verlag angestellt und gehört somit den *creative industries* an) als auch durch ihr bereits erwähntes expressives Konsumverhalten Aspekte eines postmodernen Subjekts verkörpert, ist sie auch die Figur, über die eine aussagefähige Kritik an der Subjektkultur zum Ausdruck kommt:

Susan, who is four years younger than me, thinks we live in a selfish age. She talks of a Thatcherism of the soul that imagines that people are not dependent on one another. In love, these days, it is a free market; browse and buy, pick and choose, rent and reject, as you like. There's no sexual and social security; everyone has to take care of themselves, or not. Fulfilment, self-expression and 'creativity' are the only values. (I 68 f.)

Ihre Kritik an der kreativ-konsumtorischen Haltung in Fragen der Liebe ist nicht unberechtigt, formuliert Susan doch in ihren Worten, was wir auch bei Reckwitz finden:

Das postmoderne Intimitätssubjekt lernt, die Wahl eines Partners in radikalierter Weise als ›Auswahl‹ zwischen potentiellen Objekt-Subjekten wahrzunehmen, und es wird darin geübt, die Selektionskriterien seiner *rational choice* eindeutig auf die expressiv-ästhetischen Anregungsqualitäten des Anderen festzulegen. (HS 545 f.)

Jay äußert seine Abneigung gegen Susans Haltung, indem er ihr eine Perspektive unterstellt, von der wir nicht wissen, ob sie diese so überhaupt formulieren würde. „Susan would say that we require other social forms. What are they? Probably the unpleasant ones: duty, sacrifice, obligation to others, self-discipline.“ (I 69) Was ihn daran stört, ist die Abwesenheit von Lust in der in Wirklichkeit von ihm formulierten Alternative. Gleichzeitig kann er sich selbst nicht freisprechen von einer Skepsis gegenüber den Errungenschaften der postmodernen Subjektkultur:

When she says such things I wonder if we haven't been a particularly privileged and spoilt generation. Between the deprivation of the post-war slump, and the cruelties of the eighties, we were the children of innocent consumerism and the inheritors of the freedoms won by our seditious elders in the late sixties. We had a free, superior and somewhat lazy education. Then we went on the dole for five years in order to pursue our self-righteous politics, before starting work in the media and making a lot of money. We weren't much restrained by morality or religion. Music, dancing and conscienceless fucking were our totems. We boasted that we were the freest there'd ever been. (I 69)

In gewisser Weise decken sich Jays Skepsis gegenüber dem hier anklingenden Liberalisierungsnarrativ und seine Zerissenheit mit Reckwitz' Einschätzung, der die Moderne als einen „Prozess der *Diskontinuität*“ (HS 15, Hervorhebung im Original) sieht, der nicht „der linearen Logik des Fortschritts oder des Verfalls folgt“ (ibid), sondern eben „eine spezifische *Hybridität*“ (ibid, Hervorhebung im Original) ausbildet. Dennoch sind Jays Beobachtungen und Schlussfolgerungen von einer deutlichen Negativität gekennzeichnet. Er sehnt sich im Privaten wie im Gesellschaftlichen nach einem Neubeginn („My friends and I talk of culture, the state of our minds, and work. But rarely, now, of what could be; there are adjustments but not revolution.“ I 70 f.), sieht jedoch dafür keine Grundlage. Auf einer sozialen Ebene beklagt er einen Mangel an Imagination, die wahrhaft Neues hervorbringen könnte. Geprägt ist diese Einschätzung davon, dass ihm die postmoderne Subjektkultur nicht als Quelle persönlicher Orientierung oder Mittel zur Verminderung seines individuellen Leidensdrucks dient: „You might say that without a general culture nothing can be understood. But the general culture isn't getting me anywhere tonight. I can't keep my loneliness and longing away.“ (I 48) Dem stellt er eine vage Empfindung aus seiner

Jugend in der *counter culture* entgegen: „In the late sixties and seventies I did feel that I belonged to something, to other young people, and to some sort of oppositional movement. [...] But there is something I miss: losing oneself, yes, in a larger cause.“ (I 145 f.) Indem er eine „larger cause“ mit dem Verlust des Selbst parallelisiert, offenbart er eine tiefe Diskrepanz seiner Aussagen – auf der einen Seite emphatische Bejahung von Individualismus, auf der anderen der Wunsch nach Auflösung seiner Individualität in einem höheren Ziel. Diese Diskrepanz schlägt sich letztendlich in der Radikalität nieder, mit der er sich von seiner Vergangenheit zu lösen versucht. Seine Entscheidung in der Frage, welche persönlichen Gegenstände er aus seinem Arbeitszimmer mitnimmt („Fuck it, I will leave everything here.“ I 52), genauso wie der Entschluss, seine Familie zu verlassen, kann als Versuch einer radikalen Neuerschaffung gelesen werden, die auf Versatzstücke der Vergangenheit zu verzichten versucht und somit einer (versuchten) Absage an die Idee der Hybridität gleichkommt.

3.1.2 Jays innere Ausrichtung am Lustprinzip

In Hinsicht auf die Orientierung des kreativ-konsumtorischen Subjekts an Lustbefriedigung klassifiziert sich Jay eindeutig als Vertreter der Subjektkultur. „If living is an art it is a strange one, an art of everything, and particularly of spirited pleasure.“ (I 63) Selbst seine zeitweiligen Episoden der räumlichen Orientierungslosigkeit empfindet er als lustvoll: „I don't always know where I am, which can be a pleasurable demanding experience.“ (I 5) Dabei betont er sowohl die Erfahrung als auch die Herausforderung, was seine Haltung als kreativ-konsumtorisches Subjekt unterstreicht. Seine Selbstbeobachtung bezüglich der Assoziativität seiner Gedanken („... the way I dash from subject to subject, following the natural momentum of my mind“ I 7) folgt der Naturalisierung von *flow*-Erlebnissen, die die postmoderne Subjektkultur betreibt. Ebenso stimmig ist somit der ästhetische Zugewinn, den Jay dadurch erlebt, sich in den eigenen Gedanken treiben zu lassen:

For though I have never been taught the art of solitude, but had to learn it, it has become as necessary to me as the Beatles, kisses on the back of my neck and kindness. Here I can follow the momentum of my thoughts as I read, write, sing, dance, think of the past and waste time. Here I have examined dimly felt intuitions, and captured unclear but pressing ideas. I am speaking of the pleasures of not speaking, doing or wanting, but of losing oneself.

But it was in this room, late at night, when she and the children were asleep and I sat here listening to the street, that I saw how I yearned for contact and nourishment. (I 53)

In Kongruenz mit der Subjektkultur empfindet Jay den zweckbefreiten Fluss seiner Gedanken sowie den Rückzugsraum für Introspektion als notwendig. Gleichzeitig zeigt sich, wieso er immer wieder vor genau dieser Auseinandersetzung mit seiner Innen- und Gefühlswelt zurückschreckt, obwohl er sie grundsätzlich als lustvoll und notwendig erkannt hat, denn die daraus entstandenen Erkenntnisse über unbefriedigte Bedürfnisse erzeugen seinerseits den Handlungsdruck, an seiner Lebenssituation etwas zu verändern. Vor diesem Hintergrund wird seine Aussage über Genuss, Vergnügen, Lust und Verlangen nachvollziehbarer:

People don't want you to have too much pleasure; they think it's bad for you. You might start wanting it all the time. How unsettling is desire! That devil never sleeps or keeps still. Desire is naughty and doesn't conform to our ideals, which is why we have such a need of them. Desire mocks all human endeavour and makes it worthwhile. Desire is the original anarchist and undercover agent – no wonder people want it arrested and kept in a safe place. And just when we think we've got desire under control it lets us down or fills us with hope. Desire makes me laugh because it makes fools of us all. Still, rather a fool than a fascist. (I 44)

Nichtsdestotrotz zeigt das Zitat über die eröffnete Dichotomie von 'fool' und 'fascist' Jays Bewertung von Lust auf der einen Seite und Kontrolle auf der anderen. Dass Verlangen mit einem Kontrollverlust verbunden ist und tendenziell Stabilität unterwandert, finden wir auch in Reckwitz' Überlegungen wieder:

Das Subjekt besitzt eine Grundstruktur, die jede dauerhafte identische Struktur hintertreibt: Es ist auf der Suche nach Lustbefriedigung, es wird angetrieben von einem ›Begehren‹, es begehrt Objekte und Situationen, um in ihnen momenthaft und möglichst iteriert libidinöse Befriedigung, ›jouissance‹ zu finden. Dieses Begehren ist nicht defensiv als bloßer Mangel, sondern offensiv als eine Fülle von Möglichkeiten zu verstehen, mit der Welt und sich selbst Kontakt aufzunehmen; (HS 460)

Betrachten wir die erste Hälfte des Zitats und beziehen sie auf Jay, finden wir eine eindeutige Deckung vor. Er sucht nach Befriedigung, ist schon fast mehr getrieben als angetrieben von seiner Lust. Gleichzeitig zeigen seine Gewissensbisse und sein Zögern, dass er sich selbst doch als potentiell mangelhaft empfindet, ihn die Fülle der Möglichkeiten eher quält, was wohl auf seine misslungene Abgrenzung sowohl von den Eltern als auch den Idealen der Angestelltensubjektkultur zurückzuführen ist, die ich in Kapitel 3.1.4 näher ausführen werde. Dennoch definiert Jay Begehren, und in seinem Fall insbesondere sexuelles Begehren, als Antriebsfeder für Subjekte im Allgemeinen:

It is my yearning for more life that has done this, and we are yearning creatures, a bag of insistent wants. Sense says one needn't follow every impulse, pursuing every woman one fancies. But one can, I guess, run after some of them, never knowing in advance what glory one might find. (I 80)

Auch in Bezug auf seinen indischen Hintergrund und die von ihm wahrgenommene Lustfeindlichkeit am Beispiel der getrennten Sphären von Männern und Frauen in der väterlichen Kultur grenzt er sich ab und ordnet sich selbst ideell der lustorientierten kreativ-konsumtorischen Subjektkultur zu: „Presumably, over there they suppress their desire, but I am of a generation that believes in the necessity of satisfying oneself.“ (I 79). Jedoch stellt er eine Diskrepanz seiner aktuellen Lebenswelt mit diesen Idealen fest: „Maybe; but I have lost my relish for living. I am apathetic and most of the time want nothing, except to understand why there hasn't been more happiness here.“ (ibid) Das durch die Lustorientierung verheißene Glück fehlt in seinem Alltagsleben.

Seine Apathie und sein Zögern bezüglich einer Änderung seiner Lebensumstände lassen sich auf moralische Bedenken zurückführen, die jedoch nicht intrinsisch motiviert sind, sondern der Angst vor gesellschaftlichen Urteilen entspringen. So äußert er in einem der immer wiederkehrenden Vergleiche seiner Selbst mit seinen Kindern und ihrem Verhalten, die uns noch im nächsten Kapitel beschäftigen werden, Bedenken bezüglich der Konsumierbarkeit von Zwischenmenschlichem:

My children hunt through their toy boxes, chucking aside the once-cherished to drag out what they need to keep themselves interested. I am the same with books, music, pictures, newspapers. Can we do this with people? That would be considered shallow. We must treat other people as if they were real. But are they? Yet what makes me think I should have what I want? Surely you can't constantly be replacing people who don't provide what you need? There must be other opportunities for sustenance – in pictures, books, dance – even within. Yet all these forms are enraptured by love and desire, and are created from them. (I 68)

Während Jay mit dem 'Konsum von Menschen' und seiner eigenen Bedürfnisstruktur hadert, drängen marktanalogue Strukturen durchaus in die Sphäre zwischenmenschlicher Beziehungen und sind Formen des an Konsum angelehnten Verhaltens in Bezug auf Mitmenschen beim kreativ-konsumtorischen Subjekt durchaus zu beobachten, wie auch Reckwitz feststellt:

Indem sich das Subjekt in einem Wahlhabitus trainiert [...] nimmt es gegenüber allen möglichen Objekten – nicht nur materiellen Gegenständen, sondern auch anderen Subjekten, kulturellen Stilen und Differenzen, Glaubenslehren, biografischen Pfade, Berufen etc. – die Haltung einer basalen Vergleichbarkeit, Gleichwertigkeit und Austauschbarkeit ein. (HS 600)

Jay bleibt bezüglich dieser Haltung des postmodernen Subjekts ambivalent und benötigt für seine schlussendliche Entscheidung, sein Leben mit Susan und den Kindern gegen eine offene Zukunft und eine potentielle neue Partnerin auszutauschen, eine philosophisch-lebensweltliche Rechtfertigung, wie das folgende Zitat eindrucksvoll zeigt:

For Aristotle the aim of life is 'successful activity' or happiness, which for him is inseparable from, though not the same as, pleasure. My unhappiness benefits no one; not Susan, not the children, not myself. But perhaps happiness – that condition in which there is completion, where one has everything, and music too – is an acquired taste. Certainly I haven't acquired it in this house. Perhaps I haven't sought it or let myself feel it. Doubtless there have been opportunities. That afternoon when ... Their smiling faces. Her hand as it ...
Yet velvet curtains, soft cheese, compelling work and boys who can run full-tilt – it isn't enough. And if it isn't, it isn't. There is no living with that. The world is made from our imagination; our eyes enliven it, as our hands give it shape. Wanting makes it thrive; meaning is what you put in, not what you extract. You can only see what you are inclined to see, and no more. We have to make the new. (I 41)

Er identifiziert sich hierin mit einer positiv besetzten Ideologie des Strebens und anerkennt die Subjektivität seiner eigenen wie der Wahrnehmung im Allgemeinen. Produktive Aktivität – auch und vor allem im Selbstverhältnis – wird somit auch für ihn notwendig für die Erschaffung von Neuem. Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang, dass er die Frage nach seiner eigenen Bereitschaft zum Empfinden von Glück stellt und somit den der postmodernen Subjektkultur inherenten Konstruktivismus bejaht. Dennoch klingt in Bezug auf allgemeine Konsumierbarkeit bzw. deren Grenzen vor allem auch eine Übersättigung mit Konsumgütern an, die er als zum subjektiv empfundenen Glück nicht substantiell beitragend identifiziert.

3.1.3 Jays mid-life crisis – Schwierigkeiten mit dem Code der Jugendlichkeit

Intimacy zu reduzieren auf eine Beschreibung einer männlichen mid-life crisis wäre sicherlich eine unangemessene Verkürzung. Jedoch ist dieser Aspekt unbestreitbar ein sinnstiftendes Element in Jays psychologischer Konstellation und für Kureishis Schaffen nicht untypisch. „The pains of ageing (and growing up) are most apparent in Kureishi's treatment of personal relationships. In the short stories, as in other recent work, mid-life crisis is often expressed in the breakdown of long-term relationships.“

(Moore-Gilbert 154) Besonders spannend wird die Betrachtung seines Haderns mit dem Älterwerden jedoch, wenn wir es in Kontext setzen mit den Leitmotiven der postmodernen Subjektkultur. Denn

[...] was die *counter cultures* in ihrer Selbstbeschreibung in [ihre] marginale und privilegierte Rolle bringt, ist primär ihr kultureller Status als Jugendliche. Diesem Jugendlichkeits-Code zufolge erscheint das Establishment in seinen Subjektstrukturen unnatürlich ›erstarrt‹, während sich im jugendlichen Subjekt jene Lebendigkeit, spielerische Offenheit, das noch nicht unterdrückte Begehren und die unbefangene Suche nach erfüllten Momenten und Grenzerfahrungen manifestieren, welche die ›eigentliche‹ Subjekthaftigkeit ausmachen soll. (HS 452)

Dementsprechend liegt es für Jay nahe, sich durch sein zunehmendes Alter als Subjekt defizitär zu fühlen. Dies zeigt sich im Roman sehr eindrücklich an seiner Faszination mit seinen Kindern sowie deren Idealisierung, wie ich nun im Detail zeigen will. In der Interaktion mit seinen beiden Söhnen gelingt ihm eine Identifizierung mit ihnen, die er durch sein Verlassen der Familie zu verlieren befürchtet: „[...] but I will miss things here. [...] the three of us dancing to the Rolling Stones [...] for the world to be re-animated by their chaotic energy.“ (I 12 f.) Spielerische Unbefangenheit wird hier von ihm wörtlich mit Lebendigkeit gleichgesetzt.

Gleichzeitig dienen die Kinder Jay als Kontrastfiguren – ihr natürliches, gegenwartsorientiertes Erleben im Moment macht deutlich, wie wenig es ihm gelingt, im einzelnen Moment präsent zu sein: „If only I could sit here contentedly in the middle of my life as children seem to in theirs, without constantly worrying about the state of things, tomorrow, next week, next year.“ (I 129) Die Orientierung des postmodernen Subjekts an momenthaftem Erleben erweist sich somit als problematisch, da sie eher einem kindlichen Dasein entspricht und mit den Anforderungen und Verpflichtungen eines Erwachsenenlebens oft kollidiert.²⁷ So basiert auch der Konflikt mit Susan zu einem großen Teil auf dieser Diskrepanz zwischen jugendlicher Ungebundenheit und erwachsener Eingebundenheit, wie sich im Gespräch mit der Paartherapeutin zeigt:

She replied patiently that relationships did become less passionate. This was to be expected. Enthusiasm would be replaced by other consolations.
[...]

27 Insofern ist es bezeichnend, dass Jay den Verlust dieser Fähigkeit auf seine Pubertät und den Konflikt mit seinen Eltern datiert:

But since the age of fourteen, when I conspired against my parents, not fleeing as I intended to, but biding my time and preparing, knowing one day I would be ready, I have required the future as a goal. I've needed something to happen every day that showed a kind of progress or accumulation. I can't bear it when things go slack, when there isn't sufficient intensity. (I 129)

She repeated it: contentment.
She was all for maturity and acceptance. Yes!
Sobbing Susan was nodding.
How I wished I were nodding – with my face between Nina's legs [...] I am not ready for the wisdom of misery; I have had that with Mother. I am all for passion, frivolity, childish pleasures! Yes, it is an adolescent cry. I want more. Of what? What have you got? (I, 98)

Jays starke Identifikation mit dem Code der Jugendlichkeit führt zu seiner – eher kindischen als kindlichen – Reaktion und dient ihm als Ausrede für seine Promiskuität, die er als kindliche Natürlichkeit beschreibt und somit auch für sich beansprucht: „Children, who have yet to learn our ways, are notoriously promiscuous in their affection. They'll sit on anyone's knee.“ (I 117)

Jays eigener Anspruch von Jugendlichkeit macht ihm jedoch auch bewusst, wie sehr er sich davon durch sein Alter entfernt hat. Besonders schmerzhaft wird dieses Bewusstsein dort, wo Jay einen Schwerpunkt in seiner Selbstwahrnehmung setzt, nämlich seiner Sexualität. So verallgemeinert er seine individuelle Erfahrung in folgender Weise: „After a certain age sex can never be casual. I couldn't ask for so little. To lay your hand on another's body, or to put your mouth against another's – what a commitment that is! To choose someone is to uncover a whole life. And it is to invite them to uncover you!“ (I 20) Körperliche Intimität hat für ihn die Unbeschwertheit der Jugend, in der das Machen von sexuellen Erfahrungen oft einen höheren Stellenwert hat als die Individualität des Partners, mit dem diese Erfahrungen gemacht werden können, verloren. Gleichzeitig macht das Zitat seine innere Zerissenheit zwischen dem parallelen Wunsch nach und seiner Angst vor Intimität und der damit verbundenen Selbstoffenbarung deutlich. Alter scheint Unbeschwertheit gegen eine größere Bedeutungshaftigkeit ausgetauscht zu haben, wie an einem Kommentar über die Affären seines Freunds Victor festgemacht werden kann: „He soon learns that at his age he cares far more than formerly whom he spends his time with. What he wanted then he doesn't want now.“ (I 16 f.) Weiterhin nimmt Jay sein Alter als gesellschaftlich verankerte Einschränkung seiner Optionen in Liebesdingen wahr: „After a certain age there are only certain people, in certain circumstances, whom we allow to love one another.“ (I 43)

Seine Versuche, sich nichtsdestotrotz jugendlich zu geben und mit dem Umfeld seiner jugendlichen Geliebten Nina mitzuhalten, wirken unbeholfen und etwas lächerlich, z.B. im Nachtclub: „[...] I remove my shirt in the hope that this will make

me seem more contemporary.“ (I 144) Der Verlust seiner Jugendlichkeit bedeutet für ihn vor allem Orientierungslosigkeit:

For most of my life, until tonight, I have been young. For most of my life, there were people to look up to, who seemed to know what was going on. Where are they? These days, apart from when I am with Susan, I know who I am. When necessary I can gather myself together and maintain some dignity. But tonight I'm losing it. (I 145)

Der Versuch einer inneren Abgrenzung vom Code der Jugendlichkeit erscheint eher ironisch und scheitert dementsprechend: „What is wrong with maturity? Think of the conversations I could have – about literature and bitterness – with a forty-year-old!“ (I 146) Seine Frustration darüber projiziert er nach außen und verfällt in abwertende Kommentare bezüglich Frauen seiner Altersklasse: „I know a place where I could meet some middle-aged women, if they are up so late! Once I level out they will be grateful for my company! They are a larger cause!“ (I 147) Auf Jays sich hier bereits zeigende Frauenfeindlichkeit sowie deren Ursprung in seiner eigenen Unzufriedenheit werde ich in Kapitel 3.1.7 tiefer eingehen.

3.1.4 Jays misslungene Abgrenzung

Eine weitere psychologische Komponente in Jays Selbstwahrnehmung ist in seiner misslungenen Abgrenzung von seinen Eltern fundiert. Hierbei sind drei Aspekte zu berücksichtigen: erstens die Abgrenzung von seinen Eltern als Paar inklusive der darin enthaltenen Wertevorstellung bezüglich einer gelungenen bzw. misslungenen Partnerschaft; zweitens die Abgrenzung von seinem Vater, der eng verknüpft ist mit den Idealen der *peer society*; und schließlich die Abgrenzung von seiner Mutter, die weniger mit einer subjektkulturellen Positionierung zu tun hat als mit einem individualpsychologischen Aspekt, der jedoch in Hinsicht auf die konkreten Ermöglichungsbedingungen des Selbst nicht vernachlässigt werden kann.

Als Paar dienen seine Eltern unweigerlich als Folie für Jays Beziehung mit Susan. Jays Schwierigkeiten, sich zu einer Trennung durchzuringen, basieren teilweise auf einer von den Eltern vermittelten Erwartungshaltung, die ihrer Verankerung in der *peer society* entspringt. „Separation wouldn't have occurred to a lower-middle-class couple in the fifties.“ (I 59) Durch die elterliche Prägung wird das Scheitern der Beziehung mit Susan in gewisser Weise inakzeptabel und Jays Entschluss, sich zu

trennen, zur Quelle von Versagens- und Schuldgefühlen. Seine Rechtfertigungsstrategie unter den Vorzeichen der postmodernen Subjektkultur beinhaltet eine Umdefinierung des Scheiterns und dessen Verlagerung auf die individuelle Ebene: „Nevertheless they were loyal and faithful to one another. Disloyal and unfaithful to themselves.“ (I 58) Dass Jay jedoch von seiner eigenen Rechtfertigung nicht vollkommen überzeugt ist, zeigt sein nachgeschobener Zweifel „Or do I misunderstand?“ (ibid) Verstärkt wird dieser dadurch, dass seinen Eltern die Wiederbelebung ihrer Beziehung gelingt:

But when my brother and I left, our parents started going to art galleries, to the cinema, for walks and on long holidays. They took a new interest in one another, and couldn't get enough of life. Victor says that once the lights on a love have dimmed, you can never illuminate them again, any more than you can reheat a soufflé. But my parents went through the darkness and discovered a new intimacy. (I 61)

Die Eltern lösen sich damit aus ihrer Verhaftung in der Angestelltenkultur und inkorporieren erfolgreich Aspekte der postmodernen Intimitätskultur, indem sie sich erneut aufeinander einlassen und entROUTINISIERENDE Affektionsmomente schaffen. Ihr Erfolg nährt Jays Selbstzweifel:

Can't you, then, apply yourself? Susan often accuses me of lack of application. It was what my teacher said, that I didn't concentrate. But I was concentrating. I believe the mind is always concentrated – on something that interests it. Skirts and jokes and cricket and pop, in my case. Despite ourselves, we know what we like, and our errors and distracted excursions are illuminations. (ibid)

Dieses Zitat offenbart, dass es Jay im Grunde nicht an der grundsätzlichen Fähigkeit, sondern an dem Willen, eine wahrhaft intime Beziehung mit Susan zu führen, mangelt. Die potentiell versöhnliche Einsicht, dass seine Fehler ihm zu besserer Kenntnis seiner Persönlichkeit verhelfen können, kann jedoch nicht seine Schuldgefühle aufheben.

Im Fall seines Vaters ist der Prozess der Abgrenzung vielschichtiger und ambivalenter. Die misslungene Abgrenzung von den Eltern als Paar lässt sich in hohem Maße zurückführen auf die väterliche Vermittlung von Werten wie z.B. Loyalität. Durch die Vaterrolle dient er Jay natürlicherweise als Vorbild und Identifikationsfigur; Jays Illoyalität in seiner eigenen Vaterrolle gegenüber Susan und den Kindern ist für ihn dementsprechend problematisch, was sich darin zeigt, dass Jay die Notwendigkeit verspürt, die Wertetreue seines Vaters lächerlich zu machen: „Father believed, too, in loyalty. [...] Probably he would have been loyal to the idea of loyalty itself, for fear that without it the world would have been robbed of compassion, and oneself exposed.“ (I 56) Im gleichen Kontext ist Jays Bemerkung bezüglich der Entschlossenheit seines

Vaters zu werten, die Jay selbst schmerzhaft fehlt, weshalb er sich davon distanzieren muss: „Failure strengthened Father’s resolve. He was both brave and foolish, I’d say.“ (I 57)

Jays Vater kann zweifelsfrei als Vertreter der Angestelltenkultur gesehen werden. Diese kulturelle Prägung geht an Jay natürlich nicht spurlos vorbei. „Father, like the other neighbourhood men, spent most of his days’ energy in unsatisfying work. Time was precious and he had me fear its waste.“ (I 53) Jays Erfahrung entspricht dagegen vielmehr dem flow-Erlebnis des kreativ-konsumtorischen Subjekts: „But browsing and ruminating at my desk, I figured that doing nothing was often the best way of doing something.“ (ibid) Was Grundlage für einen ausgewachsenen Konflikt zwischen Vater und Sohn hätte werden können, wird jedoch durch die Einsichtigkeit des Vaters aufgelöst:

In the end Dad told me it was hopeless to take up something that wasn't going to provide me with pleasure for the rest of my life. He was wise in that way. I was adept and successful a couple of years after I left university. I could do it; I just could. Whether it was a knack or trick or talent, I didn't know. It puzzled both of us. Art is easy for those who can do it, and impossible for those who can't. (I 57)

Insofern lässt sich zusammenfassen, dass Jays innerer Konflikt mit dem bereits verstorbenen Vater darauf beruht, dass er sich im Vergleich zu den gelebten Idealen des Vaters als mangelhaft empfindet.

Sehr viel problematischer ist die Beziehung zur Mutter. Jays Beschreibung nach scheint sie während seiner Kindheit und Jugend an depressiven Verstimmungen gelitten zu haben. „'Selfish,' she called herself, because her mind hurt so much she could only think of herself. She didn't know how to enjoy other people, the world, or her own body.“ (I 59) Psychologisch führt das dazu, dass er seine „existence [as] a disturbance [...] a burden, or interruption“ (I 60) versteht, was sein späteres Verhalten massiv beeinträchtigt: „Having had a mother who had little use for me, a woman I could neither cure nor distract, I have liked being a necessity.“ (I 31 f.) In gewisser Weise macht er seine Mutter verantwortlich für seine Unzulänglichkeiten wie auch für seine familiäre Situation:

You pick up other people’s feelings. Mother wanted to leave. She would stay; she would always have to stay. Women of her time had no money of their own and nowhere to go. They did, after all, have televisions and fridges. Inside she was on the run – from me; from all of us. Children stop you living. That’s what her unhappiness told us. It’s them or you.

Mother won’t say much about my leaving. She is a little scared of me now, having angered me too much. But she will say that it is bad for the children.

Odd how the needs of children seem so often to coincide exactly with the opinions of their parents. (I 73)

Das Zitat zeigt auf eindringliche Weise, wie sehr Jays Abgrenzung von der emotionalen Verfassung seiner Mutter missglückt ist. Die kindliche Kränkung ist von ihm als Erwachsener nicht in angemessener Weise verarbeitet worden. Ich möchte die These aufstellen, dass die dysfunktionale Mutter-Sohn-Beziehung entscheidende Auswirkungen auf sein Verständnis von Familienleben sowie eine Verwirrung bezüglich seines Frauenbilds verursacht hat und somit seine frauenfeindliche Haltung mit bedingt. Auch hier sei wieder auf Kapitel 3.1.7 verwiesen.

3.1.5 Jays Orientierungslosigkeit auf dem Feld der Männlichkeit

Wie wir nun schon mehrfach gesehen haben, ist Scheitern bzw. die bewusste wie auch unbewusste Angst davor, ein wiederkehrendes Motiv in Jays Selbstkonstitution. Dies kann als spezifisches Problem von Männlichkeit gedeutet werden. Der Soziologe Michael S. Kimmel, einer der bekanntesten Männlichkeitsforscher, beschreibt dies so: „Masculinity as a homosocial enactment is fraught with danger, with the risk of failure, and with intense relentless competition. (276) Weder Kimmel noch die Disziplin der Soziologie sind damit allein. „To cultural anthropologists, masculinity is [...] inextricably linked with a fear of failure, which in turn may cause the masculine individual to suffer from an identity crisis.“ (Schötz 221) Nachzeichnen lässt sich dieser Sachverhalt sehr deutlich an Jays Selbsturteil:

Not loving Susan I insist on seeing as a weakness, as my failure and my responsibility. But what is the point of leaving if this failure reproduces itself with every woman? Suppose it is like an illness that you give to everyone you meet? Wouldn't I have to keep a bag permanently packed by any door I had taken refuge behind?
I don't want to think of that. (I 61 f.)

Tatsächlich gereicht ihm sein selbst attestiertes Scheitern dazu, seine Beziehungsfähigkeit insgesamt in Frage zu stellen. Auch wenn sich die Möglichkeit, dass Jay dieses Muster durch seine Angst vor echter Intimität in jeder folgenden Beziehung reproduzieren könnte, ebenso dem kritischen Leser aufdrängt, schmälert dies nicht die Beobachtung, dass das Scheitern der bis dato einzigen eheähnlichen Beziehung Jay zutiefst in seiner Persönlichkeit erschüttert, seinen subjektiv empfundenen Selbstwert weiter verringert und seine Auseinandersetzung damit zusätzlich erschwert.

Zusätzlich sieht Jay sich als Mann in eine präfigurierte Position gedrängt, deren Notwendigkeit er zwar rational argumentieren kann, die ihn emotional jedoch wiederum mit seinen Schuldgefühlen konfrontiert:

It is the men who must go. They are blamed for it, as I will be. I understand the necessity of blame – the idea that someone could, had they the will, courage or sense of duty, have behaved otherwise. There must, somewhere, be deliberate moral infringement rather than anarchy, to preserve the idea of justice and of meaning in the world. (I 45)

Die Schwere dieser emotionalen Beeinträchtigung findet ihren Ausdruck darin, dass Jay in seiner Rationalisierung ein Hintertürchen öffnet, indem er das Konzept von Moral als gesellschaftlichen Schutzwall und Ergebnis eines irrationalen, menschlichen Bedürfnisses bezeichnet und damit entwertet.

Der Roman eignet sich in hohem Maße für eine Betrachtung dessen, was Horlacher als einen der Aspekte der relativ jungen Männlichkeitsstudien definiert: „In den Blickpunkt rückt dabei auch die Frage, wie kulturell definierte Männlichkeitsideale auf das Leben von Männern zurückwirken, wie sie diese inspirieren oder aber auch frustrieren und an einer freien Entfaltung ihrer Fähigkeiten hindern.“ (Horlacher 121) Denn Jay hat über seine engen Freunde Asif und Victor zwei Kontrastfiguren. Sowohl wie sich diese beiden in ihren gewählten Lebensumständen unterscheiden und wo sie sich dennoch berühren als auch wie Jay sich jeweils zu ihnen positioniert, ist in Hinblick auf Horlachers Ausgangsfrage sowie für die Interpretation des Romans hoch spannend.

Asif, der uns als glücklich verheirateter und treuer Ehemann präsentiert wird, wird von Jay als erfolgreich wahrgenommen und mit einer gewissen Bewunderung und Ehrfurcht beschrieben:

Asif has integrity and principle. Without being especially pompous, he is not ashamed to say what he believes in. He refused all that eighties cynicism. His beliefs give him stability, meaning, and a centre. He knows where he is; the world is always recognizable to him. (I 41 f.)

Asifs Prinzipienhaftigkeit wird von Jay mit Orientierung gleichgesetzt – Qualitäten, die Jay an sich selbst vermisst. Da es Asif gelingt, eine glückliche Ehe zu führen, die den Hochs und Tiefs einer langfristigen Beziehung standhält, lässt sich argumentieren, dass diese Qualitäten innerhalb der Logik des Romans als Fähigkeiten gelungener Männlichkeit gesehen werden können. Dies gilt allerdings nicht nur für den Roman, sondern lässt sich mit Kimmel verallgemeinern. Asifs Integrität und emotionale

Stabilität lassen sich als Exempel dessen lesen, was Kimmel in Anlehnung an Brannon als einen von vier Ansprüchen an tradierte Männlichkeit identifiziert, nämlich „[to b]e a Sturdy Oak“ (272) „Masculinity depends on remaining calm and reliable in a crisis, holding emotions in check.“ (ibid)²⁸ Deswegen sucht Jay Asifs Rat bezüglich der Frage, wie er sich Susan gegenüber verhalten soll: „Asif will know. He is an intellectual.“ (I 72) Dass Jay sich Asif gegenüber als minderwertig empfindet, lässt sich daran erkennen, dass er gleich im Anschluss an diese positive Beurteilung seines Freundes einen abwertenden Kommentar macht, der Jays Ringen mit seiner überbordenden, ihn überwältigenden Sexualität deutlich macht: „But even he doesn’t dangle his tongue in his wife’s hole on principle.“ (ibid) Für Jay ist seine Sexualität eine destruktive Kraft, die ihn in einen scharfen Kontrast zu Asif rückt, der für eine Fortführung der Beziehung plädiert und generell als Vertreter der positiven Aspekte von Kontinuität und damit wachsender Intimität gelesen werden kann. Dies wird besonders deutlich, als er auf Jays Anekdoten zu seinen zahlreichen Affären entgegnet „You remind me of someone who only ever reads the first chapter of a book. You never discover what happens next.“ (I 43)

Asif ist also gleichzeitig Quelle der Inspiration, der Orientierung und Quelle der Frustration, da seine Kontinuität Jays Diskontinuität schmerzlich bewusst macht und dieser Vergleich Jay als Grundlage zur Selbstdiagnose der Unzulänglichkeit darreicht. Vor dem Hintergrund der postmodernen Subjektkultur erscheint Asif leicht antiquiert, ohne jedoch eindeutig der Angestelltenkultur zugeordnet werden zu können. Er zeigt zumindest eine deutliche Skepsis gegenüber Jays immenser Lustorientierung:

‘It’s only that I didn’t realize men of our age could get so romantic.’
 I said, ‘Asif, no age is excluded from strong feeling.’
 He snorted. ‘What a pity you ever met her!’
 ‘Why do you insist on finding this risible?’
 ‘Perhaps I hate to see a man I respect, who is brave and dedicated in some ways – and stubborn in others – blown about by such passions. But I suppose, unlike most people, you can afford to follow your pleasures. And follow them you do.’
 (I 128)

Allerdings ist bei der Interpretation dieser Passage Vorsicht geboten; was hier durch selektives Zitieren als Lustfeindlichkeit und Überbetonung des Rationalen gelesen werden könnte, muss in Kontext gesetzt werden mit der Gesamtdarstellung von Asif. Er ist in seiner gewählten Lebenssituation durchaus glücklich (vgl. I 40), er ist in Jays

28 In diesem grundlegenden Credo tradierter Männlichkeit liegt der starke Konflikt mit der postmodernen Subjektkultur und der „Feminisierung des nachmodernen Subjekts“ (HS 487) begründet. Diesen Sachverhalt erläutere ich in Kapitel 3.1.7 ausführlich.

Worten „a rare man, unafraid of admitting his joy“ (ibid). Es gelingt ihm also, seine Freude aus einer kontinuierlichen Beziehung anstatt aus Promiskuität zu ziehen, und so kann er durchaus als Sprachrohr einer subtilen Kritik an der konsumtorischen Seite der postmodernen Doublette gelesen werden. Dessen Überbetonung in Jays Verhalten ist es, was einen Graben zwischen den beiden und den großen Unterschied zu Victor darstellt, oder in Jays Worten: „Asif's happiness excludes me. After a time he and I can only smile at one another. I can't get a grip on him, as I can with Victor.“ (ibid)

Victor auf der anderen Seite ist geschieden und lebt allein, was dazu führt, dass Jay sich stärker mit ihm identifiziert: „It is unhappiness and the wound that compels me. Then I can understand and be of use. An atmosphere of generalized depression and mid-temperature gloom makes me feel at home. If you are drawn to unhappiness you'll never lack a friend.“ (ibid) Jays Beschreibungen von Victor lassen uns nicht nur viel über deren Beziehung und die Parallelen in ihren Persönlichkeiten, sondern vor allem auch über Jays Bild von Männlichkeit erfahren. Zum einen bedient er sich unhinterfragt der Idee, dass Männlichkeit in hohem Maße mit Wettstreit verbunden ist. „Victor gets competitive; men do. He wants what I have, and he wants to be like me. It's painful being him, but he asks for too much, and sometimes hates me for being myself.“ (I 76) Diesem Aspekt von Männlichkeit sind wir schon am Anfang dieses Kapitels in dem Zitat von Kimmel begegnet. Für Kimmel ist dies ein ganz zentraler Aspekt: „We are under constant careful scrutiny of other men. Other men watch us, rank us, grant our acceptance into the realm of manhood. Manhood is demonstrated for other men's approval.“ (275) Das potentiell schmerzliche Vergleichen des eigenen Selbst mit Anderen ist der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur nicht fremd; auch hier begegnen wir dem Motiv des Wettstreits, wenn auch nicht mehr geschlechterspezifisch, denn „[d]as Erringen und Gewähren von Aufmerksamkeit wird [...] in einer Gesellschaft, die auf das ästhetisch Neue setzt, zum kulturellen Kampffeld“ (EK 333). Dennoch – oder mit Kimmel argumentiert genau deswegen – kann Jay sich nicht davon lösen, sich in seiner Männlichkeit mit Victor zu vergleichen, der ihm ein willkommenes Gegenstück ist, da Victor auf den ersten Blick noch erfolgloser und tragischer erscheint. Bei genauerer Betrachtung müssen wir (und Jay) jedoch feststellen, wie ähnlich die beiden sich sind, z.B. in ihrer Unfähigkeit, Intimität auszuhalten:

Potential loves passed through his room like actresses auditioning for a part yet to be written.

He saw me with Nina, and he loved her. As long as she wasn't his, he could see what she was, and enjoy her. But as soon as the other stuff started with a woman

– longing, missing, fearing, hoping – he was off. It was too much. Why can't he do it?

Why can't I? (I 103)

Über diese beiden Figuren porträtiert der Roman ein Bild von Männern, die große Schwierigkeiten haben mit den negativ konnotierten Gefühlen einer romantischen Liebesbeziehung, da diese sie in eine Abhängigkeit von ihren weiblichen Gegenübern bringen.²⁹ Das führt uns auf die Fährte eines zentralen Bestandteils des im Roman diskutierten Männlichkeitsideals: der erfolgreiche Partner und Familienvater. „The dream, or nightmare, of the happy family, haunts us all; it is one of the few Utopian ideas we have, these days.“ (I 101) Wie groß die Wirkungsmacht dieses Ideals – und somit das Potential des Scheiterns – ist, zeigt auch das folgende Zitat:

At university in the late sixties, Victor had been a radical. Now he lives in a decent flat and earns a good living. But there has always been one thing he has wanted. To have another chance at an ideal love, to marry the right woman, before it is too late for him to demonstrate his new-found enthusiasm, too late for him to play on the floor with his children – children who, this time, will not fling curses and his clothes out of the window after him. He wants to see if he can do it as it is meant to be done. That is all. The same as everyone else; not more, and not less. (I 102)

Hier weicht die vom Roman porträtierte Männlichkeit von der Konzeptionierung des postmodernen Subjekts ab, für das „die Erweiterung einer Partnerschaft zur Familie mit Kindern kontingent“ (HS 543) ist und „als Gegenstand bewusster Entscheidung, als ein Vorgang, der nach Gründen verlangt“ (ibid) erscheint, und nicht als, wie für Victor, eine eher unbewusste Erwartung, die es zu erfüllen gilt.

Es ist sinnvoll, *Intimacy* als Verhandlung eines existierenden und Wunsch nach einem neuen Männlichkeitsbild zu lesen, dem über eine ex-negativo Interpretation die Bereitschaft, patriarchale Machtstrukturen umzustürzen, und eine Sehnsucht nach Kooperation mit dem Weiblichen zu Grunde liegen. Um dies genauer darzulegen, möchte ich Horlachers Versuch einer Definition von Männlichkeit heranziehen:

Männlichkeit könnte somit als der Ort innerhalb des sozialen Systems der *gender relations* definiert werden, der mit der phallischen Position im Sinne von Zugang zur Macht zusammenfällt und dessen Akzeptanz zudem politische Implikationen beinhaltet. Darüber hinaus muß Männlichkeit auch aus seiner Beziehung zu Weiblichkeit heraus verstanden werden; als ein kulturelles Konzept, das sich von Weiblichkeit sozial abgrenzt und das nicht nur in den

29 Kimmel argumentiert mit Freud, dass „[h]istorically and developmentally, masculinity has been defined as the flight from women, the repudiation of femininity. [...] The flight from femininity is angry and frightened, because mother can so easily emasculate the young boy by her power to render him dependent, or at least to remind him of dependency.“ (273 f.)

letzten zwei Jahrhunderten als Opposition gedacht wurde. In dem Maße, in dem die Grade der Abgrenzung und Opposition historisch wechseln, verändert auch die Männlichkeit ihre Konfiguration. Sie wird primär durch einen relationalen Charakter geprägt und stellt eher einen Prozeß und eine wandelbare, immer wieder neu zu füllende Struktur, denn fixierbare Merkmale innerhalb des größeren Rahmens der *gender relations* dar. In diesem Sinn sind Männlichkeiten als [...] Praktiken [verstehbar], die von einem Individuum im Laufe seines Lebens entwicklungsspezifisch gelebt beziehungsweise ausgeübt, verändert und den Machtverhältnissen sowohl innerhalb der eigenen als auch gegenüber der anderen *gender*-Gruppe angepaßt werden; [...] (Horlacher 89, Hervorhebungen im Original)

Horlachers Definition eignet sich deshalb besonders gut für ein Zusammendenken mit Reckwitz' Verständnis von Subjektkulturen, weil auch Horlacher Männlichkeiten praxeologisch und veränderbar denkt.

Als phallische Position erfährt Männlichkeit im Roman eine starke Ironisierung, die insbesondere in der Thematisierung von Onanie vollzogen wird. „When it comes to self-abuse, I am an aesthete. Is this an act of love or hate, or both?“ (I 109) Der Akt der Selbstbefriedigung ist entsprechend Jays Selbstverhältnisses ambivalent, seine Selbstcharakterisierung als Ästhet wird als Wunsch enttarnt und unterwandert von der Beschreibung der Realität:

And when, by mistake, I glance into the mirror and see a grey-haired, grimacing, mad-eyed, monkey-like figure with a fist in front of him, and the other hand placed delicately on his side because his back hurts from lifting the children, I know I am more likely to weep than ejaculate. (I 110)

Als sexuelles Subjekt stellt er sich hier als lächerlich und bemitleidenswert dar. Generell hat Jay die Tendenz, seine eigene sowie Sexualität im Allgemeinen als destruktive Triebfeder menschlichen Verhaltens – und beachtenswerterweise männliches wie weibliches – wahrzunehmen, die jegliche ethisch-moralischen Ansprüche zu unterwandern vermag. Dies zeigt sich sehr schön in seiner Beschreibung einer Abendgesellschaft, in der der Geschlechterkampf auf dem Feld sexueller Beziehungen thematisiert wird:

All that for a fuck, I muttered. The other men laughed. But I concluded, having just seen how the little minx fondled the house cat as her lover wept, what a fuck it must have been. A discussion followed, around the table, about the ethics of such a dilemma. But I could only think that there are some fucks for which a person would have their partner and children drown in a freezing sea. My kingdom for a come. Women, I've noticed, are particularly tenacious in this respect. When they want someone there's no stopping them. My son, there may be a time when I will explain some of these things to you, because there may be a time when I understand them. (I 119 f.)

Neben der Pathologisierung von Sexualität in Richtung des Obsessiven ist hier besonders interessant, dass das mehr oder weniger bewusste Weitergeben von Vorstellungen der Geschlechteridentitäten thematisiert wird. Dies wird in den letzten zwei Zeilen des Zitats ausgedrückt, die indirekt die Hoffnung nach einem wachsenden Verständnis und somit einer bewussteren, freieren Wahl bezüglich der geschlechtlichen Selbstkonzeption zum Ausdruck bringen.

Der Roman spielt ebenfalls mit der von Horlacher erwähnten Abgrenzung zum Weiblichen. Die „männliche[n] Übung in einer auf den eigenen Körper gerichteten ›Sorge um sich‹“ (HS 550) als ursprünglich „im Rahmen einer spätbürgerlichen Geschlechtermatrix als ›weiblich‹ codiert[e]“ (ibid) Kompetenz gelingt Jay nicht im Geringsten: „Often, when I get into bed these days, all I do is remove my trousers. It occurs to me now that that could be the reason Susan finds me less attractive than she used to.“ (I 104) Der für Jay damit verbundene Verlust seiner Attraktivität ist jedoch nur der oberflächliche Ausdruck einer viel tiefer sitzenden Angst – nämlich der, dass das Männliche für das Weibliche im Grunde obsolet geworden ist. Victors Frau z.B. „has realized that life is possible without him“ (I 17). Diese Angst ist für Jay verbunden mit der Frage nach seiner Rolle als Susans Partner und Vater seiner Kinder. Im Zuge der generellen Veränderung von Rollenbildern scheinen ihm seine Bedeutung und Rolle unklar geworden bzw. abhanden gekommen zu sein:

I'm sure she will ask herself, if she hasn't already, what men are for. Do they serve any useful function these days? They impregnate the women. Later, they might occasionally send money over. What else could fathers be? It wasn't a question Dad had to ask himself. Being a father wasn't a question then. He was there to impose himself, to guide, exert discipline, and enjoy his children. We had to appreciate who he was, and see things as he did. If we grew up to be like him, only better qualified, we would be lucky. He was a good man. He didn't flee, though perhaps he considered it. (I 115)

Auch hier wird wiederum die Weitergabe von Rollenbildern als defizitär dargestellt. Dabei demonstriert *Intimacy* auf eindrückliche Weise, was Horlacher über die aktuelle Situation von Männlichkeit sagt: „Statt der Angst, traditionell codierten Rollenerwartungen nicht entsprechen zu können, treibt die Männer nun sogar noch die Angst um, diese Rolle ‘Mann’ erst (er)finden zu müssen.“ (Horlacher 52)

3.1.6 Jays Vermeidung von Intimität – die Beziehung mit Susan unter Gesichtspunkten der postmodernen Intimitätskultur

Einen Roman mit dem Titel *Intimacy* unter den Gesichtspunkten der postmodernen Intimitätskultur zu untersuchen, ist mehr als naheliegend. Ich möchte behaupten, dass Jay sich Intimität zwar wünscht, jedoch so große Angst davor hat, dass er sie in der Beziehung mit Susan unbewusst vermeidet und daher den Grund für den empfundenen Mangel an Intimität in der Beziehung bzw. bei Susan anstatt bei sich selbst sucht. Um all dies auszuführen, gilt es jedoch zunächst die Aufmerksamkeit darauf zu richten, wie Reckwitz die Intimitätskultur des kreativ-konsumtorischen Subjekts beschreibt:

Die postmoderne Subjektkultur der Intimität lässt sich von einem Differenzschema leiten, welches individuell ›befriedigende‹, den spezifischen ›Bedürfnissen‹ und entwicklungsfähigen Potentialen entsprechende Beziehungen den ›einengenden‹, ›hemmenden‹, ›aufgezwungenen‹ Bindungen gegenüberstellt. Sie bildet entsprechende Dispositionen des Subjekts aus, um die Routine der Beziehung einerseits von Abhängigkeiten freizuhalten, andererseits um diese Routine zu entroutinisieren und immer wieder neue Erfahrungsmomente zu generieren: Dispositionen gegenüber dem Beziehungsalltag, der als gemeinsames ›Projekt‹ erscheint (was auch das Feld der Sexualität einschließt), der gemeinsamen Kreation von Momenten romantischer Außeralltäglichkeit, des Verhandlungs- und Vertrauensmanagements und der emotionalen, selbst- und fremdpsychologisierenden Ich-Kommunikation. (HS 528)

Betrachten wir lediglich das Differenzschema, so entspricht Jays Ausrichtung absolut der Intimitätskultur des postmodernen Subjekts. Wenn wir aber die vom Subjekt vorzuweisenden Dispositionen unter die Lupe nehmen, so zeigt sich, dass Jay bzw. seine Beziehung mit Susan diesen nicht gerecht wird.

Beziehungsalltag als gemeinsames Projekt finden wir bei den beiden nicht. Das einzige „Projekt“, das Jay und Susan wirklich miteinander verbindet, sind ihre Kinder. Nur hier erfährt Jay tatsächliche Intimität mit und Wertschätzung für Susan: „I love her enthusiasm for them. When we really talk, it is about them, something they have said or done, as if they are a passion no one else can share or understand.“ (I 7) Sexualität, die Reckwitz der Projekthaftigkeit des Alltags zurechnet, ist für Jay, wie wir bereits mehrfach festgestellt haben, in ihrer Mangelhaftigkeit das größte Beziehungsproblem:

Is it too much to want a tender and complete intimacy? Is it too much to want to sleep in someone's willing arms?
It's been weeks since we fucked. I've stopped approaching Susan in that way, to see whether, by any chance, she desires me. I have waited for a flicker of

interest, not to mention lust or abandon. I am a dog under the table, hoping for a biscuit. Not a crumb. (I 77)

Anstatt körperliche Intimität als positiven Motor für das Gefühl der Verbundenheit zu kultivieren, was für das lustorientierte und körperbetonte Subjekt der Postmoderne so zentral ist, scheint die sexuelle Beziehung zwischen Jay und Susan erloschen zu sein. In Jays Beschreibung wird die Verantwortung dafür auf Susan abgewälzt. Dass wir dieser einseitigen Darstellung nicht trauen können, habe ich im bisherigen Verlauf bereits aufgezeigt. Dies wird darüberhinaus unterstrichen, wenn wir die zweite, von Reckwitz genannte Disposition betrachten – die Kreation romantischer Momente. Als Susan Jay beim Abendessen ohne konkreten Anlass ihre Zuneigung durch eine Berührung seines Gesichts zeigt (vgl. I 24), ist Jay damit vollkommen überfordert: „I stare at her. The kindness of the gesture shocks me. I wonder if she does somehow, somewhere, love me. And if one is fortunate enough to be loved one should, surely, appreciate it.“ (I 24 f.) Susan versucht hier umzusetzen, was Reckwitz als Notwendigkeit in einer postmodernen, dauerhaften Partnerschaft beschreibt:

Romantische Liebe [...] verspricht auf ihre Weise eine besondere Intensität von Czikszenmihalyis flow-Erfahrungen einer gesteigerten sinnlichen Sensibilität und Konzentration. [...] Im Falle einer langfristigen Partnerschaft setzt die Realisierung dieses ästhetischen Potentials voraus, [...] immer wieder gezielt Momente gemeinsamen romantischen Erlebens zu kreieren, die mit der Routine des Alltags brechen, als ästhetische Icherweiterung empfunden werden und die Beziehung ›erneuern‹.“ (HS 540)

In dieser Hinsicht ist Susan diejenige, die dem Ideal des kreativ-konsumtorischen Intimitätssubjekt entspricht, während Jay daran scheitert, auch wenn er uns Leser immer wieder glauben lassen will, dass sie diejenige ist, die mit der Subjektkultur nicht d'accord ist, wie ich in Kapitel 3.1.1 bereits dargelegt habe.

Besonders gravierend ist das Scheitern an der dritten Disposition „des Verhandlungs- und Vertrauensmanagements und der emotionalen, selbst- und fremdpsychologisierenden Ich-Kommunikation“ (HS 528), das wiederum zu Jays Lasten geht. Die Beispiele dafür im Roman sind zahlreich. Was das Vertrauensmanagement nachhaltig sabotiert, ist Jays Problem mit Ehrlichkeit, das er in ihrer Opposition zur Lustorientierung begründet sieht und dadurch rechtfertigt: „Truth telling, therefore, has to be an ultimate value, until it clashes with another ultimate value, pleasure, at which point, to state the obvious, there is conflict.“ (I 136) Die Opposition, die Jay hier aufstellt, scheint mir allerdings sehr willkürlich und macht sein

Argument schwer nachvollziehbar. Der Effekt seiner Haltung ist jedoch unabstreitbar; durch seine eigene Unaufrichtigkeit entzieht er der Beziehung die Vertrauensbasis und projiziert seine eigene Unzulänglichkeit auf Beziehungen im Allgemeinen:

As with any other business, in marriage there soon develops an accepted division of labour, and a code of rules. But couples are never quite sure if they are both playing by the same ones, or whether they might have changed overnight, without the other having been informed. (I 29)

Zusätzlich zum Mangel an ehrlicher Kommunikation ist an diesem Zitat interessant, wie die konsumtorische Seite der postmodernen Intimitätskultur in Jays Auffassung von Ehe offenbar wird, indem er sie als Geschäftsbeziehung bezeichnet. Gleichzeitig ist er jedoch gar nicht mit Susan verheiratet, denn:

Certainly I enjoyed making her the only unmarried woman in her group of friends from university. She learned that her love involved sacrifice. Anyhow, I still took it for granted that not marrying was a necessary rebellion. The family seemed no more than a machine for the suppression and distortion of free individuals. We could make our own original and flexible arrangements. (I 72)

Abgesehen von der Opferbereitschaft, die er Susan abverlangt, bewegt sich Jay in diesem Zitat theoretisch durchaus im Rahmen der ideellen Positionierung der kreativ-konsumtorischen Intimitätskultur, denn die „Semantik des Experiments und des Projekts distanziert die Partnerschaft von einer fixen Interaktionsstruktur“ (HS 544). Jays negative Bewertung als Unterdrückungsmaschine deckt sich mit der postmodernen Vorstellung, die die „Stabilität der bürgerlichen oder peer-Ehe [...] nun in der Distinktion als eine konformistische Unbeweglichkeit und Leblosigkeit repräsentiert“ (ibid). Auf einer praktischen Ebene allerdings bemüht sich Jay nicht um jene besagten individuellen Vereinbarungen. Anstatt mit Susan die Möglichkeiten einer einvernehmlichen, nicht-monogamen Beziehung, wie sie in der *counter culture* aufgekommen sind und in der Postmoderne eine gewisse Verbreitung gefunden haben, zu diskutieren, betrügt und hintergeht er sie heimlich. Ebenso ist er nicht in der Lage, sich mit Susan über das Ende ihrer gemeinsamen Beziehung auszutauschen, und verschweigt ihr seine Absicht, sie am nächsten Morgen zu verlassen, sogar auf ihre direkte Frage danach und nachdem er ihr gestanden hat, dass er sich für eine andere Frau interessiert (vgl. I 148 f.).

Dies verdeutlicht eine in der postmodernen Intimitätskultur strukturell angelegte Bruchstelle:

Dem Intimitätssubjekt ist der Andere [...] romantischer Erlebnispartner *und* kooperativer Verhandlungspartner [...] Diese Doppelcodierung postmoderner

Intimität als Erlebensraum und als Kooperationsraum implantiert im Intimitätssubjekt ein widersprüchliches Begehren nach außeralltäglicher Intensität und nach verlässlicher Kooperation zugleich. (HS 552 f., Hervorhebung im Original)

Die Beschreibung von Reckwitz findet ein beeindruckendes Äquivalent in Jays Darstellung:

I know love is dark work; you have to get your hands dirty. If you hold back, nothing interesting happens. At the same time, you have to find the right distance between people. Too close, and they overwhelm you; too far and they abandon you. How to hold them in the right relation? (I 94)

Nichtsdestotrotz entpuppt sich Jay durch sein oben beschriebenes Verhalten und nicht zuletzt seine unkooperative Verweigerungshaltung in der Paartherapie in Hinblick auf die postmoderne Intimität als kulturell Anderer, den Reckwitz wie folgt beschreibt:

Das kulturelle ›Anderer‹ des postmodernen Intimitätssubjekts ist nicht das amoralische oder asoziale Subjekt, sondern das zur Expressivität unfähige – kommunikations-, emotions-, lust- und experimentierunfähige –, das zudem Intimbeziehungen für soziale Abhängigkeiten nutzt. (HS 529)

Jays Umgang mit dieser Alterität ist nicht eindeutig. Einerseits reagiert er, wie wir bereits mehrfach gesehen haben, mit der Auslagerung und Verweigerung seiner Eigenverantwortung und mit ironischen Distanzierungen, so auch im Fall seiner Unfähigkeit zu emotionaler und selbstpsychologisierender Kommunikation: „You see, she accuses me of being silent with her. If only she knew how I stammer within. Today, I have been too feverish to rehearse. [...] And silence, like darkness, can be kind; it, too, is a language. Couples have good reason for not speaking.“ (I 8) Ihm fällt dabei nicht auf, dass seine Taktik, Gespräche mit Susan zu planen und einzuüben, nichts mit dem in der postmodernen Subjektkultur so wichtigen authentischem Selbstaussdruck zu tun hat. Andererseits scheint an anderen Stellen im Roman doch immer wieder Bewusstsein für seine Defizite im Sinne eines postmodernen Intimitätssubjekts durch, z.B. durch die aktive Formulierung „At home I made myself powerless and impotent.“ (I 84). Er erkennt dies sogar als Strategie des Ausweichens vor seiner Verantwortung und seinen eigenen Schuldgefühlen: „If I was powerless I would be innocent. I couldn't damage anyone; blameless, I couldn't encourage retribution. I wished to be wishless!“ (ibid) Ebenso zeigt er Bewusstsein für seine Angst vor Nähe und echter Intimität: „This is typical of me – to be so close to something, and then flee.“ (I 147) Auch diese ist mit seiner Selbstverurteilung als Feigling verbunden. „But the idea [of leaving] was too

cruel and subversive. Immediately I was filled with self-disgust, and saw myself from the back, running, a picture of all the other cowardly men who had fled.“ (I 83)

Seine innere Zerissenheit bezüglich der Beendigung der langjährigen Beziehung mit Susan spiegelt eine grundsätzliche Struktur der postmodernen Intimitätskultur wider:

Das kulturelle Paradigma des außeralltäglichen gemeinsamen Erlebens, das von den Beteiligten als liminale Erfahrung wahrgenommen wird, ist die romantische Liebe, die sich in der Phase des Verliebtseins zu Beginn einer Partnerschaft konkretisiert. Neben der Option einer langfristigen Partnerschaft bietet damit die Sequenz relativ rasch einander ablösender Beziehungen dem expressiven Intimitätssubjekt *eine* Strategie, über den Weg einer Reproduktion des Verliebtheitsgefühls mit immer neuen Partnern Außeralltäglichkeit auf Dauer zu stellen. (HS 540)

Auch wenn Jay durch seine zahlreichen Affären starke Tendenzen in Richtung wechselnder Beziehungen zeigt, formuliert er ebenso Argumente für dauerhafte Bindungen: „It is beguiling how, in good relationships, even after years, formerly undiscovered parts of people are suddenly exposed, as in an archaeological dig. There is much to explore, and understand.“ (I 94) Gleichzeitig stellt das genau die Intimität dar, die er nicht aushält: „At the same time I liked to keep my options open; desiring other women kept me from the exposure and susceptibility of loving just the one. There are perils in deep knowledge.“ (I 19 f.) Die aus dieser Diskrepanz entstehenden Zweifel lassen sich aber auch wie eine Kritik an der konsumtorischen Seite der postmodernen Kultur lesen:

Lost in the middle of my life and no way home, what kind of experience do I imagine I am forfeiting this for? I have had a surplus of emotional experience with men, women, colleagues, parents, acquaintances. I have read, thought and talked for years. Tonight, how will any of it guide me? Perhaps I should be impressed by the fact that I haven't attached myself to things, that I am loose and free enough to walk away in the morning. But what am I free for? Surely the ultimate freedom is to choose, to dispense with freedom for the obligations that tie one to life – to get involved. (I 13)

Der hier von Jay beschriebene Überfluss von Erfahrungen und emotionalen Affekten in Verbindung mit der beklagten Orientierungslosigkeit und der philosophischen Frage, was Freiheit bedeutet, lassen anklingen, was Reckwitz die „Diskrepanzen kreativer Lebensführung“ (EK 343) nennt, hier im Spezifischen die „Sucht nach neuen Wahrnehmungen um der Wahrnehmung willen“ (EK 353) sowie das Problem „einer Auflösung des Ethischen im Ästhetischen“ (EK 354) bzw. einer „Entwertung alternativ orientierter sozialer Praktiken zugunsten der eindimensionalen Kriterien des

Ästhetischen“ (ibid). Auch Asifs Kritik an Jay geht über ihn als Person hinaus und hat eine kulturelle Dimension:

'That one doesn't have responsibilities.' He sighed and went on, 'I'm sorry. I suppose what you are doing is the modern way.'
'I would say that there is a new restlessness about.'
'Yes, it makes me feel unique for loving the same person continuously [...] But I do love it here. Every day something is built upon. There is increase. Without it I would be just a man walking down the street with nowhere to go.'
'At home, for me, there is no movement.'
'With a real love there is little movement. You are going round and round, but further and further. (I 131 f.)

In diesem Zitat schwingt nicht nur die oben bereits angesprochenen Kulturkritik mit, sondern darüber hinaus das, was Reckwitz die „Alltagsästhetik der Wiederholung“ (EK 362) nennt, die eine „Alternative zum herrschenden Kreativitätsdispositiv“ darstellt und die Frage aufwirft, „warum ästhetische Praktiken und Episoden zwangsläufig einem Regime des Neuen folgen sollen“ (EK 363).

3.1.7 Jays Frauenfeindlichkeit – Frauenfiguren als Projektionsfläche seiner Unzulänglichkeiten

Während der Roman insgesamt die Frage nach alternativen Formen der Kreativität aufwirft, bleibt Jay als Figur dem Regime des Neuen verhaftet. „Later, I imagined that with each woman I could start afresh. There was no past. I could be a different person, if not a new one, for a time.“ (I 19) Die zeitliche Begrenzung dieses Neuen deckt sich mit der zeitlichen Begrenzung potentieller Beziehungen. Schötz sieht darin eine Strategie und in Kureishis Geschichten eine Vielzahl von „male protagonists who have sought to overcome the disruption of their masculine gender practices by leaving their wives and families, and entering relationships with, for the most part, younger women“ (Schötz 232). Meine bisherige Analyse stützt die Übertragung von Schötz' Urteil auf Jay. Auch Moore-Gilberts Äußerung über Jay möchte ich mich anschließen: „Many of his attitudes to women are vengefully misogynistic or transparently adolescent.“ (Moore-Gilbert 174) Dies spiegelt sich wider in Jays eigenen Worten über seine Verliebtheit in Nina: „I was looking at her in awe and puzzlement, unable to understand how I could have such feelings for a girl I didn't know.“ (I 89) Darüber hinaus, dass er sich in seiner Hingezogenheit zu einer sehr viel jüngeren Frau selbst ein Rätsel ist, dies jedoch nicht weiter hinterfragt, macht das Zitat ferner deutlich, wie sehr Nina angesichts dessen, dass

er ihre Persönlichkeit nicht kennt, doch Projektionsfläche für ihn ist. Dass gleiches auch für Susan gilt, zeigt Jays Aussage „She looks so white I could write on her.“ (I 124). Von einer feministischen Perspektive ausgehend liest sich dieses Zitat wie ein Echo einer patriarchalen Ordnung, die traditionell das männliche Prinzip mit der aktiven und kulturschaffenden Position des Schreibers assoziiert und Weiblichkeit als passives, unbeschriebenes, ergo zu beschreibendes Blatt versteht. Susie Thomas fasst die akademische Debatte um Kureishis Texte auf treffende Weise zusammen:

Here the critical divide has been between those who see Kureishi exploring new forms of masculinity in a postfeminist era, tackling the contemporary breakdown of heterosexual relationships with honesty and insight, and those who argue that these works are misogynistic. (Thomas 4)

Dieser Grenzziehung zustimmend, verorte ich meine Arbeit im ersteren von Thomas beschriebenen Lager. Zweifelsohne gibt es im Roman auch Passagen, in denen sich Jay auf frauenverachtende Weise äußert. Das folgende Zitat zeigt, dass er die Frauen in seinem Leben ohne jegliche Rücksicht auf deren Gefühle und Bedürfnisse zur Befriedigung seines Egos missbraucht, ohne dies als besonders kritikwürdig zu empfinden:

I liked to compliment myself on having everything in balance. [...] I had a tolerable partner and delightful children, as well as the perfect mistress who, when she became pouty and sulky, I could dismiss. I may have a hypocrite heart, but my vanity was satisfied. As satisfactions go, that is ample. (I 90)

Auch wenn er seine Partnerin und seine Geliebte wie Gebrauchsgüter behandelt und damit abwertet, rückt er sich mit dieser machohaften Aussage im Endeffekt selbst in ein schlechtes Licht. Auch das folgende Zitat über Susan im Spezifischen und das Verhältnis von gewissen Männern und Frauen im Generellen offenbart seine tiefe Verachtung:

What if I met her now, for the first time, at a party? I would look at her twice, but not three times. It is likely that I would want to talk to her. Fearing those she can't seduce, she can be over-attentive to certain men, looking at them with what I call the 'enraptured gaze', until they wonder why she wants to appeal to their vanity rather than their intelligence. There are women who want to please men, and there are men who like to be pleased. You'd think they'd be enough for one another. But it is the women, I am convinced, who require this attention for themselves, and they soon resent the primacy they've given you. (I 107)

In Kontext mit ersterem Zitat und der Betonung von 'vanity' ist es nicht weit hergeholt zu behaupten, dass Jays Verachtung im Grunde sich selbst gilt und seine Frauenfeindlichkeit nichts anderes ist als verkehrter Selbsthass. Insofern schließe ich

mich Moore-Gilbert an, der als These formuliert, dass „one could suggest that *Intimacy* in fact corroborates feminist ideas by providing a deeply ironic vision of contemporary masculinity“ (Moore-Gilbert 174). Die in der Postmoderne beobachtbare Krise in der Konstruktion von Männlichkeit(en) (vgl. Schötz 223) lässt sich mit einer von Reckwitz Beobachtungen in Verbindung bringen:

Es scheint, dass im dominanten Diskurs der Moderne alles das, was die Rationalordnung von sich abzuspalten und was dann die Gegenkultur als neue Grundlage des nach-modernen Subjekts für sich in Anspruch nimmt – die Sinnlichkeit des Körpers, das kultivierte Lustprinzip, das Spiel mit Repräsentationen, die Entfaltung der Emotionen –, der Feminität zugeschrieben und die Legitimität abgesprochen wird. (HS 486)

Insofern lässt sich argumentieren, dass Jay mit dem emotionsfeindlichen Erbe der Moderne zu kämpfen hat. Mehr noch, so Reckwitz, strebt „die feministische Bewegung [...] in diesem Sinne eine Feminisierung des nachmodernen Subjekts insgesamt an“ (HS 486 f.). Tatsächlich zeigt Jay sich immer wieder überfordert, wenn er mit Susans Emotionalität konfrontiert ist, und neigt dazu, sie dafür zu verurteilen: „But she is a woman of strong feelings anyway, of either dislike or enthusiasm. [...] It is disturbing, the way I am compelled to share her feelings [...]“ (I 9) In reflektierteren Momenten ist er sich seines gestörten Verhältnisses zu Emotionalität und der Möglichkeit seiner verzerrten Wahrnehmung Susans bewusst:

Why should I imagine that I am easy to get along with? Perhaps, all this time, she has been making a heroic effort to get along with a morose, over-sensitive, self-absorbed fool. [...] I was detached, having learned to be cold; intact, no one could touch me, particularly the women I let fall in love with me. I wanted them; I got them; I lost interest. I never rang back, or explained. Whenever I was with a woman, I considered leaving her. I didn't want what I wanted. I found their passion repellent, or it amused me. How foolish they were to let themselves feel so much!

Now I can hardly bear the strength of what I feel. (I 80 f.)

Als ironische Zeichnung zeitgenössischer Männlichkeit im Moore-Gilbert'schen Sinne funktioniert die Figur Jay demnach über ein wiederkehrendes Scheitern an der Feminisierung des postmodernen Subjekts, also der Integration der traditionell als weiblich codierten Fähigkeiten. Unterstützung findet die feministische Bewegung, so Reckwitz, in der „Bewegung der ›men's liberation‹ [...], die von einer männlichen Selbstunterdrückung durch den dominanten maskulinistischen Code ausgeht“ (HS 487). Im Roman zeigt sich dies auf vielschichtige Weise. Zum einen finden wir in Victor und teilweise in Jay Beispiele für eine Perpetuierung des maskulinistischen Codes. Wenn

Jay sagt „Victor says marrying is too expensive. The women take all your money. Not that Nina ever asked for anything. She was too proud and scared of change for that. ‘I don’t want to be one of those well-fed women,’ she’d say. ‘Not yet,’ I’d reply.“ (I 72-73), dann bedient er damit stereotype Rollenbilder sowie die mit diesen Rollen einhergehenden Erwartungen. An anderer Stelle wird deutlich, dass Jay durch das sich verändernde Geschlechterverhältnis bezüglich seiner eigenen Rolle eine massive Verunsicherung erfährt, wie ich auch schon in Kapitel 3.1.5 beschrieben habe:

Not only does Susan work until seven, but she attends dinner parties, goes to the cinema and theatre, and sits on boards. She may be exhausted but she's involved. After I'm gone there will be devastation. A lone middle-aged woman with kids doesn't have much cachet, and Susan is always aware of her status. Successful and well-off, I was considered a catch, once. I was offered a lot of work, particularly from America. [...] In certain moods she has been proud of me. A man can give a woman gravity and light. Perhaps she would rather have a busted, broken-backed relationship than nothing at all. At least there is someone to empty the dustbin. She will, unfortunately, become the recipient of sympathy. At dinner parties divorced men will be placed next to her. In the end, she will get by without me. In my view she'll be better off that way, though she can't see it yet. And I, without her? (I 73 f.)

Die Bemerkungen über Susans Status als dann alleinstehende Mutter mittleren Alters sowie das Abfärben von Jays Erfolg auf Susan entspringen zwar immer noch dem maskulinistischen Code, sind aber doch deutlich geprägt von einer neidvollen Perspektive. Susan gelingt es deutlich besser als Jay, am sozialen Leben teilzuhaben. Das Ende des Zitats verrät, dass Jay an seinem Selbstwert sowohl als Individuum und Susans Partner als auch als Mann zweifelt und Bedenken bezüglich seiner Fähigkeit zur Eigenständigkeit hat. Schließlich kommt auch Jay nicht umhin anzuerkennen, dass die feministische Bewegung Frauen einen Vorteil verschafft hat, den Männer nur ausgleichen können, wenn sie sich im Sinne der ‘men’s liberation’ selbstkritisch mit sich auseinandersetzen: „The women, I think, were fortunate to go in two directions at once, into themselves and out into the history world. They examined their lives more than we did; they experimented; the interesting ones changed more than we did.“ (I 71)

3.1.8 Jays ambivalentes Verhältnis zum Ideal des *self-growth*

Wie zentral Veränderung im Sinne von persönlicher Entwicklung für das kreativ-konsumtorische Subjekt im Generellen ist, haben wir bereits in der Auseinandersetzung mit *The Buddha of Suburbia* gesehen. Die Kriterien des inneren Wachstums und der

Expressivität gelten aber auch im Spezifischen für die Intimitätskultur des postmodernen Subjekts (vgl. HS 532). Jays eben diskutierte Angst vor seinen eigenen Emotionen ist jedoch das, was ihm für sein Projekt des inneren Wachstums und 'authentischen' Selbstaudrucks im Weg steht:

There is, too, the fear of what you wanted, hated and desired; the fear of your own anger, the fear of retaliation and of annihilation. There is habit, convention and morality, as well as the fear of who you might become. It isn't surprising that you become accustomed to doing what you are told while making a safe place inside yourself, and living a secret life. (I 35 f.)

Obwohl er in der Lage ist, seine Angst zu thematisieren, fehlt ihm die Einsicht, dass der entscheidende Schritt zu einer Verbesserung seiner Lebensumstände in der Veränderung seines Selbstverhältnisses liegt:

What puzzles me more than anything? The fact that I have struggled with the same questions and obsessions, and with the same dull and useless responses, for so long, for the past ten years, without experiencing any increase in knowledge, or any release from the need to know, like a rat on a wheel. How can I move beyond this? I am moving out. A breakdown is a breakthrough is a breakout. That is something. (I 49)

Dem Unverständnis für sich selbst begegnet er mit seinem bereits diskutierten Fluchtmechanismus. Auch wenn dies in Frage stellt, ob er tatsächlich eine Entwicklung durchmacht oder doch nur sich selbst dazu verdammt, in jeder Beziehung zu einer Frau die immer gleichen Schleifen zu durchlaufen, gibt ihm das Verlassen seiner Familie dennoch das subjektive Gefühl einer Veränderung. Sein Aufbruch verleiht ihm hoffnungsvolle Neugier auf das Leben und sich selbst: „I am ready to study seriously again – music, poetry, history. At this age, coming to my senses as a human being at last, I am not done with learning. I know I am no longer ashamed of my ignorance, nor afraid of liking things.“ (I 51) Damit nähert er sich wieder dem, was Reckwitz als Haltung des postmodernen Subjekts beschreibt:

Es interpretiert sich als Konglomerat einer Fülle von heterogenen und gleichzeitig ›individuellen‹, das heißt nicht-standardisierbaren Möglichkeiten des Erlebens, und sein kulturell typisches Begehren orientiert sich an einer ›Kultivierung‹ dieses unberechenbaren inneren ›Potentials‹. (HS 532)

Indem Jay die Unberechenbarkeit seiner Innenwelt anerkennt, kreiert er für sich die Möglichkeit einer befriedigenden Gelassenheit sowie einer konstruktiven und schuldbefreiten Haltung gegenüber seinen Fehlern: „One makes mistakes, gets led astray, digresses. If one could see one's crooked progress as a kind of experiment, without wishing for an impossible security – nothing interesting happens without daring

– some kind of stillness might be attained.“ (I 50) Auch die Nicht-Standardisierbarkeit seiner Persönlichkeit und seiner Erfahrungen findet Ausdruck im Roman:

But why do people who are good at families have to be smug and assume it is the only way to live, as if everybody else is inadequate? Why can't they be blamed for being bad at promiscuity?

I have integrity too, I am sure of it. It is difficult to explain. [...] I suppose I want to be loyal to something else. Or someone else. Yes; myself. When did it start going wrong with Susan? When I opened my eyes; when I decided I wanted to see. (I 42)

Damit eröffnet sich für uns eine neue Lesart seines Ausbruchs aus den ihm verhassten Strukturen; anstatt Jay ausschließlich unter den Kriterien des Scheiterns zu betrachten, ist es durchaus ebenso möglich, sein Verlassen der Beziehung mit Susan als Schritt hin zu einer tiefer gehenden Auseinandersetzung mit sich selbst zu verstehen. Unter dieser Prämisse muss Jay dann als der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur entspringende Figur gesehen werden. Denn:

Die postmoderne Subjektkultur entgrenzt die kalkulatorische Haltung [...] Gestützt wird die Reflexivität der Selektion durch einen Partnerschaftsberatungsdiskurs, der für alle Lebensphasen eine genaue Analyse der eigenen Erwartungen und Bedürfnisse, eine intensive ›Prüfung‹ potentieller Kandidaten und ein ›Abschütteln pathologischer Wahlkriterien‹ (Sicherheitswahlen, Unterlegenheitswahlen etc.) empfiehlt. (HS 546)

Vor diesem Hintergrund lässt sich Jays Entscheidung gegen Susan und für Nina entgegen der gängigen Interpretationslinie lesen. Unter dem Aspekt von self-growth verfehlt Susan in noch höherem Maße als Jay das postmoderne Ideal. „She finds even interesting self-awareness self-indulgent. The range of her feeling is narrow; she would consider it shameful to give way to her moods. Therefore, she keeps most of herself out of view [...]“ (I 30). Die Beziehung zwischen den beiden bekommt damit den Charakter einer Sicherheitswahl und kann keine interessanten Überraschungsmomente, die in der kreativ-konsumtorischen Intimitätsbeziehung so wichtig sind, hervorbringen, denn:

Self-growth wird hier nicht im Sinne der Entfaltung eines bereits vorgefundenen Potentials, der konsequenten Durchführung eines Lebensplans verstanden, sondern bezieht sich auf eine Subjektstruktur, die ›immer in Bewegung bleibt‹, sie sich ihrer ›Authentizität‹ über ›neue Erfahrungen‹ versichert. (HS 532)

Nina symbolisiert im Gegensatz dazu ein sich Einlassen auf Kontingenz. „She was from another world. After a certain age you don't want things to be so haphazard. You want to believe that you know what it is you are doing.“ (I 20) Gerade weil es ihn verunsichert und ihm nicht altersgemäß erscheint, rüttelt ihn die Erfahrung mit Nina so auf, dass er

sein Leben mit Susan grundlegend überdenkt. Auch führt sie zumindest zu der Absicht, die Auseinandersetzung mit seinen Emotionen grundlegend zu verändern: „I won't want to forfeit any important emotion. I will pursue my feelings like a detective, looking for clues to the crime, writing as I read myself within.“ (I 62) Jedoch ist hier anzumerken, dass Jay Susan nicht für Nina verlässt – die Affäre mit ihr ist zum Zeitpunkt der Trennung bereits beendet und er hat keinen Kontakt zu ihr. Vielmehr ist er an den Punkt gekommen, an dem er sich, seine Entwicklung und seine Möglichkeit, glücklich(er) zu werden, in den Mittelpunkt stellt:

I am not leaving this unhappy Eden only because I dislike it, but because I want to become someone else. The dream, or nightmare, of the happy family, haunts us all; it is one of the few Utopian ideas we have, these days. And so I believe, despite everything – as I told Asif – in love. [...] Isn't it the condition in which men and women are mostly likely to flourish? People become the most of themselves; [...] And out there, tonight, in the shitty humming city, there is, I'm certain, someone to love me. (I 101)

Auch wenn er hier den Wunsch nach einem Gegenüber äußert, das ihm Liebe schenkt, so nähert er sich in gewisser Weise mit dieser Entscheidung für innere sowie äußere Veränderung dem „in der postmodernen Subjektkultur als natürlich präjudizierten, übergreifenden kulturellen Kriterium des angestrebten, diskontinuierlichen ›self-growth‹“ an (HS 535), in dem „Selbstliebe und Selbstkultivierung [...] dann als unabdingbare Voraussetzungen einer konstruktiven Liebe zum Anderen gedeutet werden [können]“ (ibid).

Eben diese Selbstliebe und die damit einhergehende, wachsende Unabhängigkeit von anderen formuliert Jay als Wunsch für sich: „Recently I have been tempted by a dream of self-sufficiency [...] Alone but not lonely. [...] Yes; I understand the temptations of self-sufficiency, the idea that we can secure everything we need within, that our caresses are as lovely as another's.“ (I 74 f.) Damit bejaht er sein inneres Potential zu Wachstum und Glück. Dass er seine Aussage zur Selbstgenügsamkeit gleich im Anschluss relativiert („But I don't want to be so seduced again. I will throw myself on others, going all the way, not hovering on the fringe of life.“ I 75), schmälert nicht die Lebensbejahung, die er mit dem Schritt aus der zerrütteten Beziehung mit Susan verbindet. Vielmehr formuliert er die Absicht, sich auf andere sowie seine Gefühle voll einzulassen. Und tatsächlich manifestiert sich mit dem physischen Verlassen des Hauses und somit der Familie am nächsten Morgen – und damit dem Ende des Romans – ein Gefühl des Aufblühens: „London is in bloom; even I am in

bloom, despite everything. It is a lovely day for leaving.“ (I 152) Diese Aussage verdeutlicht meines Erachtens, dass es sich im Endeffekt bei der Entscheidung gegen die Beziehung mit Susan um eine Entscheidung für sich selbst und somit einen Akt der Selbstliebe handelt. Unterstrichen wird dies sowohl dadurch, dass Jay tatsächlich mit der ersehnten Gelassenheit reagiert, als er danach von Victor erfährt, dass Nina den Kontakt wieder aufnehmen möchte, als auch durch den letzten Absatz des Romans:

We walked together, lost in our own thoughts. I forget where we were, or even when it was. Then you moved closer, stroked my hair and took my hand; I know you were holding my hand and talking to me softly. Suddenly I had the feeling that everything was as it should be and nothing could add to this happiness or contentment. This was all that there was, and all that could be. The best of everything had accumulated in this moment. It could only have been love. (I 155)

Dieser Absatz ist nicht wirklich in einen narrativen Kontext eingebettet, kommt unvermittelt und lässt offen, wer „we“ und „you“ sind. Jedoch greift er das Schlüsselwort „contentment“ auf, das im Gegensatz zu seiner vorigen Erwähnung durch die Paartherapeutin nun positiv aufgeladen ist.

3.2 Siri Hustvedts *The Blazing World* – der Kampf einer Frau gegen die patriarchalen Strukturen in der Kunstwelt

Da *The Blazing World* gerade erst 2014 publiziert wurde, ist der Stand der Forschungsliteratur noch relativ überschaubar. Unbedingt erwähnenswert ist der von Johanna Hartmann, Christine Marks und Hubert Zapf herausgegebene und 2016 erschienene Sammelband *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays*. Die darin enthaltenen Beiträge zu *The Blazing World* beschäftigen sich mit einer Reihe von Themen: Jason Tougaw wirft einen neurowissenschaftlichen Blick auf Formen der Selbstrepräsentation und das Phänomen des Selbstporträts (vgl. Hartmann et al. 4), Marc C. Taylor beschäftigt sich mit dem Einfluss von Kierkegaards Werk und der freudianischen Psychoanalyse (vgl. *ibid*) und Susanne Rohr konzentriert sich auf die Darstellung von Autismus an der Figur des Sohnes Ethan (vgl. Hartmann et al. 5). Für Birgit Däwes und Astrid Böger stehen die zentrale Rolle von respektive Kunst und Sehen und Wahrnehmung im Mittelpunkt (vgl.

Hartmann et al. 6), Anna Thiemann nimmt weibliche Kreativität und Künstlerschaft unter feministischen Gesichtspunkten in den Fokus (vgl. *ibid*) während sich Heike Schwarz schließlich mit dem Phänomen und der Verhandlung multipler Persönlichkeiten beschäftigt.

Während der Roman sich sicherlich auch hervorragend für eine Analyse unter den Vorzeichen von Identität und Identitätskonstruktion eignet, möchte ich im Folgenden aufzeigen, dass eine der Reckwitzschen Subjektkultur der Postmoderne folgende Lesart ein hohes Erkenntnispotential bietet. Daraus ergibt sich ein interessantes Spannungsverhältnis, da die

Identität eines Subjekts mit sich selbst, seine kontrollierte Konstanz in der Zeit [...] im kulturrevolutionären Kontext als Hindernisse für jene Sequenz immer wieder neuer und anderer ästhetischer Erfahrungen [erscheinen], auf die es abzielt: Erfahrungen zu machen, setzt eine Fluidität der Subjektstruktur voraus[.] (HS 463)

Gerade Fluidität ist für die zentrale Figur Harriet Burden von immenser Bedeutung, besonders in Hinblick auf Genderrollen, was den Roman bezüglich der Frage nach den Schwierigkeiten im Prozess der Angleichung von Geschlechterdifferenzen besonders interessant macht. In dieser Hinsicht wird auch die Verhandlung feministischer Positionen, die einen wichtigen Aspekt des Romans ausmacht, von Bedeutung sein. Auch Aussagen über die Kunstwelt und *celebrity culture* sind sowohl für die postmoderne Subjektkultur im Allgemeinen als auch die Frage nach der Bedeutung von Gender in der Subjektkultur im Spezifischen aufschlussreich.

3.2.1 Ein Spiel mit Metaebenen und philosophischen Referenzen

The Blazing World ist ein Roman, der in hohem Maße mit Referenzen spielt. Schon der Romantitel bezieht sich auf das 1666 erschienene Prosawerk *The Description of a New World, Called The Blazing-World* von Margaret Cavendish, mit der Harriet sich stark identifiziert und die sie verehrt (vgl. BW 207-2008). In ihren Notizbüchern zitiert und bezieht sich Harriet immer wieder auf verschiedene Philosophen und Denker, wie z.B. Nietzsche (BW 145), Spinoza (BW 144), Kierkegaard (BW 201-202) und Husserl (BW 206).³⁰ Literarische Bezüge entstehen, indem sie sich mit Frankenstein's Monster (vgl.

³⁰ An dieser Stelle muss es bei einer beispielhaften Aufzählung belassen werden. Eine detaillierte, inhaltliche Analyse der philosophischen Referenzen würde den durch den Fokus auf postmoderne Subjektkultur gesetzten Rahmen sprengen. An dieser Stelle sei nochmals verwiesen auf Marc C. Taylors Aufsatz „Wounding Words“ aus dem oben erwähnten Sammelband (siehe auch im

BW 51) und mythologischen Figuren der Antike, wie z.B. Penelope und Odysseus (vgl. BW 326), vergleicht. Diese vielfältigen Bezugnahmen lassen sich als Ausdruck der postmodernen Subjektkultur lesen, als Formen des „*bricolage*-förmigen ›refashioning‹“ (HS 472) und der „selektive[n], kombinatorische[n] Aneignung historischer Elemente“ (ibid), wie sie uns bereits bei *The Buddha of Suburbia* begegnet sind, sowie der „Bewusstmachung eines intertextuellen Verweisungszusammenhangs“ (HS 494), auf den wir in *City of the Mind* wieder stoßen werden. Harriet bedient sich damit der „signifying practice“ (HS 493), einer „Praktik des Zeichenarrangements, in der der Künstler als semiotischer »Koordinator existierender Formen«, als Zeichenmanipulator auftritt“ (ibid). Damit stimmig ist die Idee, mit der im Roman gespielt wird, dass Harriet wahrscheinlich unter Pseudonymen Artikel veröffentlicht hat, um auf diese verdeckte Weise die Diskussion um ihr Werk zu beeinflussen (vgl. BW 3).

Auch in der Form und Struktur des Romans spiegelt sich die deutliche Verhaftung in der Postmoderne wider. *The Blazing World* ist keine klassische Herausgeberfiktion, beginnt aber mit der Einleitung einer geschlechtlich nicht spezifizierten (vgl. Rohr 251) Herausgeberfigur I.V. Hess, die mit einer Collage von Auszügen aus den Notizbüchern der zu Beginn seines Forschungsprojekts bereits verstorbenen Harriet, Interviews, Zeitungsartikeln und Beiträgen von Harriets Freunden und Kindern versucht, ihrer Person und Arbeit nachzuspüren (vgl. BW 8). Wir finden dementsprechend keine durchgängige Erzählerfigur oder -situation vor, sondern eine multiperspektivische Konstruktion von Harriet Burden, die sich nicht nur endgültiger Eindeutigkeit entzieht, sondern Widersprüchlichkeiten zelebriert und mit metanarrativen Kommentaren gespickt ist. Harriets eigene Worte aus einem ihrer Notizbücher machen auf das konstruktive Element jeder individuellen Erzählung aufmerksam: „We never know what’s coming and, if you want my opinion, we don’t have a good grip on what’s behind us either. But we sure as hell can spin a story about it and break our brains trying to get it right.“ (BW 12 f.) Ihre Freundin, die Psychiaterin Rachel Briefman, weist darauf hin, dass „[a]ccumulated experience always alters perception of the past“ (BW 47), dass eine Geschichte immer vieldeutig ist:

[...] belief is a complex mixture of suggestion, mimicry, desire, and projection. We all like to believe we are resistant to the words and actions of others. We believe that *their* imaginings do not become ours, but we are wrong. Some beliefs are so patently wrong [...] that dismissing them is simple for most of us.

But many others reside in ambiguous territory, where the personal and the interpersonal are not easily separated.

It should not be forgotten that Harry had been rewriting her own life in psychoanalysis for years, that what she called a slowly developing “revisionist text“ had begun to replace an earlier “mythical“ one. (BW 235 f., Hervorhebung im Original)

Harriets späterer Lebenspartner Bruno macht auf den Faktor der Erzähldistanz aufmerksam, auf „the gap that inevitably arrives between present-self scribbler and his various tawdry or gallant past selves“ (BW 287), und die Kunstkritikerin Rosemary Lerner informiert uns, dass „[t]here is a pronounced tendency in all the arts to mythologize the dead, by which I mean the creation of reductive narratives to explain artists‘ lives and works“ (BW 67). Harriets Sohn Ethan weist darauf hin, dass „interpretation is always multiple [...] that associations can lead a person down many paths“ (BW 270). Dieser mehrstimmige Chor spiegelt Harriets programmatische Betonung der Vieldeutigkeit wider – oder in ihren eigenen Worten über Cavendishs literarisches Werk: „Her characters wield their contradictory words like banners. She cannot decide. Polyphony is the only route to understanding. Hermaphroditic polyphony.“ (BW 208) Gleichzeitig wird damit betont, „that making sense implies creative action, creatively guessing connections that would provide meaningful links between seemingly disparate elements“ (Rohr 258). Susanne Rohr sieht in der Struktur und Metanarrativität des Romans den Aufruf an den Leser, aus der Vielstimmigkeit ein eigenes Bild von Harriet Burden zu konstruieren, und sieht dies wiederum unterstrichen dadurch, dass die Überschrift jedes Beitrags oder Kapitels mit dem Abbild eines Puzzleteils vom Text abgetrennt ist (vgl. Rohr 252).

3.2.2 Die ökonomisierte Kunstwelt und die Bedeutung von *celebrity culture*

Die Kunstwelt funktioniert in gewisser Weise analog zu Reckwitz‘ postmoderner Subjektkultur – im Fokus stehen auf der einen Seite kreativer Ausdruck und Marktmechanismen auf der anderen. Somit trifft die Beschreibung des postmodernen Arbeitssubjekts genauso auf den kommerziell erfolgreichen, postmodernen Künstler zu:

›Kreativität‹ stellt sich für das Arbeitssubjekt als Kern eines libidinös bestetzten Ich-Ideals dar, das Künstlerideal des Schaffens von neuen, die ›Individualität‹ der eigenen Person bestätigenden Artefakten. Gleichzeitig bezeichnet sie eine Arbeitsanforderung an das Subjekt, sich so zu modellieren, dass es angesichts

veränderlicher Märkte kulturelle (Produkt-)Innovationen hervorzubringen vermag. (HS 510 f.)

Damit entsteht natürlich auch hier das bereits diskutierte Spannungsverhältnis zwischen einem möglichst authentischen Selbstausdruck und Marktförmigkeit. Eindrucksvoll widergespiegelt finden wir dieses Verhältnis in Maisies Erinnerung an ihren Vater und Harriets verstorbenen Mann Felix, der als Kunsthändler tief in dieser Welt verankert war:

For him, art was the enchanted part of life, the part of life in which anything can happen. He especially loved painting, and he was extremely sensitive to forms and color and feeling, but he always said beauty alone wasn't enough. Beauty could be thin and dry and dull. He looked for "thought and viscera" in the same work, but he knew that wasn't enough to sell it either. In order to sell art, you had to "create desire," and "desire," he said, "cannot be satisfied because then it's no longer desire." The thing that is truly wanted must always be missing. "Art dealers have to be magicians of hunger." (BW 83)

Neben der Beobachtung, dass das in der Postmoderne so zentrale Begehren hier wieder eine Rolle spielt, und diesmal sogar existentiell verknüpft wird mit marktanalogen Denken, ist besonders interessant, dass in dieser Verschränkung von Ästhetik und Ökonomie die Ästhetik allein als unzureichend gewertet wird. ‚Wert‘ ist in *The Blazing World* ein sehr präsent und problematisiertes Konzept, das sich in die Komponenten ‚monetärer Wert‘ und ‚Anerkennung‘ aufspalten lässt, die doch gleichzeitig untrennbar miteinander verknüpft sind, wie ich im Folgenden zeigen möchte.

Trotz seiner Vielstimmigkeit liefert der Roman ein recht eindeutiges Bild von dem Verhältnis zwischen Kunstobjekt, Künstler, Kunstsammler und Wert, das in einer von Ethans formelgleichen Aussagen zum Ausdruck und einer funktionalen Gleichung nahe kommt:

B's value is also an idea, an idea that is transformed into a number. After observing the thing, C wants to own B. A number is attached to B, and those numbers are dependent on the name connected to its genesis, which is D. $D = \$$. C buys B because the idea of D enhances C's idea, not about B or D, but about C. (BW 136)

‚B‘ ist hier das Kunstobjekt, ‚C‘ der Betrachter, ‚D‘ der Künstler. Dieser Gleichung folgend ist der Wert eines Kunstwerks abhängig vom Status des Künstlers. Besonders interessant ist das Ende der Gleichung, nämlich die Idee, dass der Kauf des Kunstwerks in aller erster Linie den Käufer aufwertet. Dies spiegelt in eindrucksvollem Maße die Haltung der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur wider, in der das Subjekt seiner kreativen Individualität durch den Konsum von Lebensstilgütern Ausdruck verleihen

kann. Gleichzeitig unterstreicht diese Formel, wie bedeutend im postmodernen Kreativitätsdispositiv „die soziale Anerkennung kreativer Leistungen als neu und wertvoll durch ein *Publikum*“ (EK 231, Hervorhebung im Original) ist. Ganz zentral im Roman ist Harriets Wut und Verzweiflung angesichts der Tatsache, dass ihr der Respekt und die Anerkennung eines breiten Publikums zu Lebzeiten vorenthalten bleiben (vgl. BW 4), was sie bitterlich über Sexismus in der Kultur und der Kunstwelt insbesondere (vgl. BW 6) klagen lässt:

Money is power, she said. Men with money. Men with money make the art world go round. Men with money decide who wins and who loses, what's good and what's bad. [...] Money talks. It tells you about what is valued, what matters. It sure as hell isn't women. (BW 240, Hervorhebung im Original)

Dem gegenüber steht die relativierende Aussage des Kunstkritikers Oswald Case über die Machtverhältnisse in der Kunstwelt: „Culture in the big city is private business and much of its funding is in the hands of wealthy white women who, although they may not always have the dough themselves, vie for rising status as supporters of the arts.“ (BW 40 f.) Auch wenn er die Macht des Geldes nicht anzweifelt, sieht er diese nicht als geschlechtsspezifisch bzw. patriarchal geprägt. Allerdings rückt sein anschließender, zutiefst sexistischer Kommentar dies wiederum in ein anderes Licht: „They gleam at benefit dinners, coiffed and perfumed and oiled and lifted, while their hubbies, exhausted from the rigors of deal-making, glance around them in confusion and snore through the rubber chicken.“ (BW 41) Eine tatsächlich relativierende Perspektive liefern die Kunstkritikerin Rosemary Lerner, die Harriets Arbeiten durchaus gewogen ist und die auf die Wechselhaftigkeit von Moden hinweist („Art world trends are constantly changing.“ BW 69), und Maisie mit ihrer Bemerkung, dass nicht nur Künstlerinnen diesen Trends unterliegen („But even de Kooning was dumped on when the weather changed, when Pop Art and cold-and-bold took the stage.“ BW 191). Phineas, Harriets Kollaborateur und zweite Maske in ihrem Projekt ‚Maskings‘ schließlich unterstützt die Einschätzung, dass Kunsttrends in erster Linie monetär kreierte werden: „Why some artworks create such a big fuss is a conundrum. First the idea spreads like a cold and then people spend money on it. Mine-is-bigger-than-yours goes a long way among collectors in that world, maybe in every world.“ (BW 130) Dass dies nicht auf die Kunstwelt beschränkt ist, verweist wieder auf den größeren Kontext der postmodernen Subjektkultur. Zweifelsohne wirken auch in der Kunstwelt Marktmechanismen und ökonomische Grundsätze wie z.B. die Verknappung des Angebots zur Erhöhung des

Preises, wie Phineas mit seinem Kommentar über Runes Kunstprojekt „Crosses“ deutlich macht: „A yellow one had sold for a mint because he had made only one.“ (BW 130)

Rune, der von Harriet als dritte Maske auserwählt wird, ist im Roman die Figur, an der die Bedeutung des Personenkults in der Kunstwelt als auch der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur deutlich gemacht wird. Case macht deutlich, wie sehr Praktiken des persönlichen Ausdrucks mit (monetärem) Erfolg verknüpft sind: „People love a large, meaty ME. They say they don‘t, but in the art world a cowardly, shrinking personality is repellent (unless it has been highly cultivated as a type), and narcissism is a magnet. The artist‘ s persona is part of the sell.“ (BW 168) Phineas Analyse von Runes Selbstdarstellung geht noch tiefer ins Detail:

Rune had *it*. Whatever it is, it‘ s something you can feel in a room, an animal verve, a slink with some sex in it, but it wasn‘ t personal sex. He was not seducing anyone. He was seducing everyone, and there‘ s a big difference. I am a student of personal presentation, and it is wildly important to appear careless if not indifferent to the opinions of other people. Even a hint of desperation is ugly, and we must avoid it at all costs. Misery sucks up the energy in the person who feels it and in all those who are forced to look at it, and then we‘ re all stuck in the mud. Desire functions best when it‘ s directed at a beautiful blank – those boys and girls into whom we toss all our pathetic hopes for happiness. In many ways, Rune was a perfect third candidate for Harry. He arrived with a ready-made aura, that mysterious quality that infects our eyes so we can‘ t tell what we‘ re looking at anymore. (BW 130, Hervorhebung im Original)

Damit funktioniert Rune als Kontrastfigur zu Harriet. Er ist sich seiner Wirkung bewusst und nutzt diese ganz gezielt, um seinen Erfolg zu garantieren – eine Fähigkeit, die Harriet fehlt. „Das negative Andere eines Kreativsubjekts, das sich über seine kreativen Leistungen geschickt soziale Anerkennung verschafft, ist das erfolglose kreative Selbst, dem die ideenunternehmerischen Kompetenzen fehlen.“ (EK 237) Harriets Kunst folgt – zumindest bis zu ihrem Projekt „Maskings“ – nicht den Trends und Erwartungen der Kunstwelt, sondern orientiert sich an dem Pol des authentischen Selbstaudrucks, wie wir später noch sehen werden. Darüberhinaus fehlt ihr der charismatische Umgang mit dem Publikum: „She dripped with earnestness. If there‘ s one thing that doesn‘ t fly in the art world, it‘ s an excess of sincerity.“ (BW 45) Dahingegen spielt Rune geschickt mit seiner Zielgruppe: „Whether they knew what he was talking about or not, Rune made people around him feel hip.“ (BW 170)

Der Roman wirft ein kritisches Licht auf Runes Verhalten, seine Selbstinszenierung und die darin zum Ausdruck kommende *celebrity culture*. Rune

selbst äußert sich dazu, wiedergegeben von Case, mit Bezug auf sein Projekt eines Videotagebuchs:

“It’s fake,” he said. “[...]It’s not that I staged it. [...] The fakeness comes from the fact that you believe you’re seeing something when you’re not seeing anything except what you put into the picture. That’s what celebrity culture is. It’s not about anything except your desire that can be bought for a price. I know that if I stick to some story about myself, I’ll get boring. Look at Madonna. My reinventions mean that I have no looks, no style. I’m bland, a bland blond. I haven’t created anything new. It’s been done before, but I’ve added little twists and turns, and people like it. I actively fight against every trace of originality.“ (BW 169)

Auch wenn er hier behauptet, durch seine Selbstmystifizierung frei von einem definierbaren Stil zu sein, muss diese Aussage kritisch hinterfragt werden. Der Roman liefert uns dazu die Aussage des Kunsthändlers Burrige in einem Interview mit Hess: „Those stories he told to journalists were part of his shtick, a kind of tongue-in-cheek self-promotion, making a mystery of himself. It’s hardly new. Look at Joseph Beuys.“ (BW 259) Die stete Wiederholung des Akts der Neuerfindung, das gezielte Kursierenlassen verschiedener Versionen der eigenen Biographie, kann durchaus als eine Form der Stilisierung bezeichnet werden, die stimmig ist mit den Kreativitätsstrategien der Postmoderne:

Die Gegenkultur bringt vor allem zwei Kreativitätsstrategien auf den Weg. Die eine ist die Methode der ›Stilisierung‹, das heißt des semiotischen Überformens und Neuarrangements von Dingen und des eigenen Körpers, die einen spezifischen ›Stil‹ der Person identifizierbar macht [...]. (HS 490)

Identifizierbarkeit durch Stilisierung spielt deshalb eine so große Rolle, weil sie die Chance auf Sichtbarkeit und somit auf Aufmerksamkeit eines Publikums steigert. Wie bereits in der Auseinandersetzung mit *Intimacy* erwähnt, fördert das Regime des Neuen den kulturellen Wettstreit um Aufmerksamkeit (vgl. EK 333). Die Bedeutung für die *celebrity culture* ergibt sich aus den Worten von Anton Tish, Harriets erster Maske: „Celebrity is not what you do; it’s being seen. It’s making the scene.“ (BW 108) Gerade Sichtbarkeit ist für Harriet ein tiefgreifendes Problem – sie fühlt sich nicht nur subjektiv nicht gesehen und wertgeschätzt, sondern wird von anderen tatsächlich wenig bis nicht wahrgenommen: „[...] I didn’t recognize her. I must have seen her multiple times before [...] For all practical purposes, she had been invisible.“ (BW 45), so wiederum Case. Rune erscheint dazu als komplettes Gegenteil, und Phineas sieht darin einen Teil seines Erfolges: „Rune was smart, and he was gifted, but I doubt anyone can actually separate talent from reputation when it comes down to it. Celebrity works its

own miracle, and after a while it lights up the art.“ (BW 132) Dies erinnert wiederum an Reckwitz' Beobachtung, die schon im Kapitel zu *The Buddha of Suburbia* Eingang gefunden hat, dass bereits erfahrener Kreativerfolg – so willkürlich und zufällig er auch entstanden sein mag – der beste Garant für weiteren Erfolg ist (vgl. EK 351). „Erfolgreich“, so Reckwitz, „ist eine Tätigkeit, wenn sie faktisch zu sozialem Prestigegewinn führt“, anders als Leistung, die „anhand von Kompetenz und Gelungenheit“ gemessen wird. *The Blazing World* macht immer wieder deutlich, dass Harriet im Zuge ihrer „Maskings“ eindrucksvolle Leistungen hervorbringt, der Erfolg im Sinne von breiter, öffentlicher Anerkennung durch das Scheitern des Projekts aber ausbleibt. Damit demonstriert der Roman ein „Missverhältnis [...] [, das] nun im Kreativitätsdispositiv systematisch angelegt [ist], denn kreative Leistungen können mit sozialem Erfolg korrespondieren, müssen es jedoch nicht, da das Publikum als Zertifizierungsinstanz unberechenbar bleibt“ (EK 349, Hervorhebungen im Original).

Die Interpretationen, die im Roman zu Runes künstlerischem Werk gemacht werden, spiegeln im populären Diskurs oft gemachte Kritikpunkte an der postmodernen Gesellschaft wider, nämlich Oberflächlichkeit und übermäßige Konsumorientierung, die gerne als sich gegenseitig bedingende Faktoren in Verbindung miteinander gebracht werden.³¹ Case als Bewunderer Runes sieht in Runes Selbstmystifizierung ein Spiel mit dieser Kritik: „His stance was a tease, a smart, complicated tease about America as consumer heaven where things are neither original nor real.“ (BW 169 f.) Ethan hingegen äußert eine zwar durchaus bekannte, aber angesichts der von Reckwitz nachgezeichneten Komplexität der postmodernen Subjektkultur zu einseitig negative Interpretation: „When Ethan saw it, he told to his mother that the work was a side effect of celebrity culture. He called it “life in the third person,” a phrase I liked. He said that’s what people want, to lose their insides and become pure surfaces.“ (BW 133) Um die Austarierung von Oberflächen- und Tiefenwahrnehmung soll es nun im nächsten Kapitel gehen.

3.2.3 Das Spiel mit Masken und der automatisierten Wahrnehmung

Im vorangegangenen Kapitel ist uns Stilisierung als eine der zwei dominanten Kreativitätsstrategien begegnet. „Die zweite Technik ist die des ›kreativen Kollektivs‹,

31 Diese Kritikpunkte werden uns in sehr zentraler Form in der Auseinandersetzung mit *The Autograph Man* noch einmal beschäftigen.

das heißt der Verankerung und Iterierung von kreativen Aktivitäten in ›selbstverwalteten‹, ›projektformigen‹ Kooperationszusammenhängen.“ (HS 490) Dies ist eine durchaus passende strukturelle Beschreibung für Harriets Projekt der „Maskings“: Sie konzipiert drei Kunstausstellungen, für die sie jeweils einen männlichen Künstler als Maske sucht, um ihm die Ausstellung zuzuschreiben. Mit diesen kreativen Kleinkollektiven betreibt Harriet in zweifachem Sinne die postmoderne Subversion und Delegitimierung von Grenzziehungen: Zunächst wird die Vorstellung des solitären Künstlergenies zugunsten kollektiver Kreativität aufgeweicht, denn „the man she used as a mask played a role in the *kind* of art she produced“ (BW 2, Hervorhebung im Original). Brickman, der wahrscheinlich nur ein Pseudonym von Harriet ist, formuliert dies so: „Each artist mask became for Burden a ‘poetized personality,’ a visual elaboration of a ‘hermaphroditic self,’ which cannot be said to belong to either her or to the mask, but to ‘a mingled reality created between them.’“ (BW 2) Wie in der Idee des ‚hermaphroditic self‘ bereits anklingt, verfolgt Harriet mit ihrem Projekt „die postmodernistischen Grenzüberschreitungen[, die sich] vor allem als ein spielerisch-dekonstruktives Hin- und Herwechseln zwischen kulturellen Feldern dar[stellen], die in der dominanten Kultur durch fixe Grenzen voneinander separiert worden sind.“ (HS 469) Ziel des Projekts ist es, „not only to expose the antifemale bias of the art world, but to uncover the complex workings of human perception and how unconscious ideas about gender, race, and celebrity influence a viewer’s understanding of a given work of art“ (BW 1 f.). Damit erscheint das Kunstprojekt sowohl in sich als auch in seiner Gerichtetheit auf ein Publikum wie aus den Lehrbüchern, denn postmodernistische Kunst, so Reckwitz,

übt das kunstrezipierende Subjekt in der Fähigkeit zur semiotischen Grenzüberschreitung, im Gewährwerden der Unbestimmtheit von Grenzen zwischen scheinbar notwendig separierten Daseinsfeldern. Die Dekonstruktion richtet sich vor allem auf die Grenze zwischen Kunst und Alltag, zwischen Ästhetischem und Nicht-Ästhetische[m], zwischen Fiktivem und Realem, aber auch auf spezifischere Grenzen, etwa zwischen Maskulinität und Feminität. (HS 468 f.)

Was hier für Harriets „Maskings“ gilt, lässt sich zweifelsfrei und mühelos auf *The Blazing World* im Ganzen übertragen.

Die drei Kooperationen im Rahmen der „Maskings“ sind von unterschiedlichem Erfolg im Sinne einer gelungenen Zusammenarbeit. Die erste Ausstellung mit Anton Tish findet viel Beachtung in der Kunstwelt, scheitert aber auf der intersubjektiven

Ebene zwischen Anton und Harriet. Auf die möglichen Gründe dafür werde ich in Kapitel 3.2.7 eingehen. Die zweite Kooperation zwischen Phineas und Harriet ist auf der persönlichen Ebene ausgesprochen erfolgreich und wird von beiden als bereichernd wahrgenommen. Phineas, der als Performancekünstler vielleicht auch in besonderem Maße geeignet ist, beschreibt das Ergebnis wie folgt: „I put on a mask, not literally, but one of my actor masks, a persona. It was a great role because it mixed me with Harry. I even took on some of her gestures for my gig in the *theatrum mundi*.“ (BW 125) Die Ausstellung findet jedoch nur mäßige Beachtung. Mit der Zusammenarbeit von Harriet und Rune werde ich mich in Kapitel 3.2.6 auseinandersetzen. Insgesamt lässt sich jedoch sagen, dass das gesamte Projekt anfällig ist für den „potentielle[n] Gegensatz zwischen emphatischer, expressiver Individualität und einer sekundären, ebenso emphatischen Orientierung am Kollektiven als Garant dieser Expressivität“ (HS 524), der in der kreativ-konsumtorischen Subjektivität strukturell verankert ist.

Die Idee von Masken wird im Roman ausgesprochen ambivalent verhandelt. Auf der einen Seite ist es Phineas, über den das positive Potential einer Maskierung aufgezeigt wird. Für ihn überwiegt die Freiheit, die die Maske Harriet verschafft: „Harry was free to comment on her own work as if it belonged to me, and she knew what to say. She wasn't putting herself forward, after all.“ (BW 127) Die Maske schafft also eine Distanz, die die persönliche Verbindung verdeckt und somit vor unerwünschtem Urteil schützt. Distanz und Schutzfunktion erlauben Harriet einen „more intimate and more honest“ (BW 114) Selbstaussdruck:

I wasn't an art expert then, and I'm not one now, but I defend our act, if that's what you want to call it. To be really seen, Harry had to be invisible. It's Harry crawling out of that box – thin-skinned, part girl/part boy little Harriet-Harry. I knew that. It's a self-portrait. (BW 130)

Auf der anderen Seite betont der Roman die Gefahr, die eine Maske mit sich bringt. Im Großen lässt sich das Scheitern der „Maskings“ anführen, insofern dass Harriet durch die breite Anzweiflung ihrer Autorenschaft die ersehnte Anerkennung vorenthalten bleibt. Darüber hinaus gibt es jedoch einen Aspekt, der über die Figur Rune deutlich wird. Dessen Schwester Kirsten schafft eine Parallele zwischen Runes biographischem Verwirrspiel und dem Tragen von Masken: „Rune played perfect, if you know what I mean, the model citizen, the all-around nice American boy, but it was partly an act, a put-on. [...] It was lonely for him. [...] If you hide yourself too much, you get isolated and sad.“ (BW 312) Das gleiche gilt für Harriet, die immens unter ihrer Einsamkeit

leidet und letztlich zur Kooperation mit Rune verführt wird durch ihre Hoffnung „for the end of exile in my own head, for someone who will understand me“ (BW 151). An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, wie paradox Harriets Besessenheit mit Masken ist. Sie mögen ihr durch ihre Schutzfunktion gewisse Freiheiten verschaffen, stehen jedoch dem Wunsch nach Anerkennung diametral entgegen. Das Scheitern der Enthüllung lässt sich somit durchaus als Akt der „self-sabotage“ (BW 9) lesen, den Hess vermutet. Der den „Maskings“ inhärente Widerspruch lässt sich nicht auflösen, und somit kommt Lernalers zusammenfassendem Kommentar eine gewisse Autorität zu: „Burden wanted her experiment, and she wanted to remain hidden. [...] the masks must be considered as furthering what she did best – creating works of focused ambiguity.“ (BW 71)

Harriets Mission der Aufdeckung von Wahrnehmungsmechanismen verhandelt auf gewisse Weise auch die Debatte zwischen Essentialismus und Konstruktivismus. Auf der einen Seite reiht sich ihr Projekt, wie wir gesehen haben, ein in die Tradition und Idee der postmodernen Kunst und der Dekonstruktion. Phineas Umgang mit der Frage von Journalisten nach Bedeutung macht da keine Ausnahme. „What does it mean? That’s what they asked me when the rooms were exhibited. It means what you feel, I said, whatever you feel. It means what you think it means.“ (BW 125) Dies deckt sich mit dem Fokus auf eine „reine, beobachtbare Materialität“ (HS 470), den Reckwitz der postmodernistischen Kunstform des Happenings attestiert, und die wiederum „für Subjekte so wie für Objekte [gilt], die anstelle von ›Wesen mit einer Innenwelt‹ ästhetische Projektionsflächen des Betrachters darstellen“ (HS 471). Auf der anderen Seite vertritt Harriet eine Haltung bezüglich eines Versuchs ‚gründlicher‘ Wahrnehmung, die nicht frei ist von der Vorstellung eines Kerns, den es zu entdecken gilt. Maisie drückt diese Haltung in folgenden Worten aus:

My mother believed and I believe in really looking hard at things because, after a while, what you see isn’t at all what you thought you were seeing just a short time before. Looking at any person or object carefully means that it will become increasingly strange, and you will see more and more. (BW 87)

Dieses ‚Mehr‘ an potentiell Wahrzunehmendem ist sicherlich nicht gleichzusetzen mit einer wie auch immer gestalteten ‚Essenz‘, legt aber doch nahe, dass es sich aus Harriets Sicht im Prozess der Intersubjektivität um mehr handelt als ein reines Abarbeiten von Projektionen bzw. dass nach dem Überwinden der Projektion etwas eigenes ‚Anderes‘ zum Vorschein kommt. Harriets Festhalten an der Idee eines essentiellen Kerns ist es

aber auch, was ihr gesamtes Projekt der „Maskings“ prägt und zugleich problematisiert. Ihr Wunsch, einerseits der Betrachterschaft in ihrer Voreingenommenheit den Spiegel vorzuhalten und andererseits für ihr Selbst eine Plattform und Verständnis zu generieren, wird von Rachel grundsätzlich in Frage gestellt. Am Beispiel zahlreicher berühmter Autoren, die zu Lebzeiten keine Anerkennung gefunden haben, stellt sie die Frage:

Without the aura of greatness, without the imprimatur of high culture, hipness, or celebrity, what remained? What was taste? Had there ever been a work of art that wasn't laden with the expectations and prejudices of the viewer or reader or listener, however learned and refined? (BW 104)

An anderer Stelle spezifiziert sich Rachels Position: „We invent them, I said to Harry, the people we love and hate. We project our feelings onto other people, but there is always a dynamic that creates those inventions.“ (BW 111) Damit vertritt Rachel eine Haltung, die in der generellen Debatte zwischen Essentialismus und Konstruktivismus immer häufiger vertreten wird – ein Mittelweg zwischen beiden Polen.

3.2.4 Prägung durch die Eltern und die Psyche als Motivation und Ressource

Intersubjektive Dynamiken spielen auch eine große Rolle in dem prägenden Verhältnis zwischen Eltern und Kind. Interessant ist, dass wir in Harriets Fall eine geschlechtlich gespiegelte, aber sonst sehr ähnliche Situation vorfinden wie bei Jay in *Intimacy*. In *The Blazing World* ist es Harriets Vater, der nicht zu einer emotionalen Bindung zu seiner Tochter fähig ist. Rachel lässt uns Leser wissen, dass der Vater Kriegserfahrungen gemacht hat, über die er nicht sprechen kann: „According to Harriet, he had never said a word to her about it, not one word. Once, when she asked him about those years, he picked up a book and began to read, as if the words had never come out of her mouth.“ (BW 49) Eine solche Form des Ignorierens kann von der kleinen Harriet nur als Zurückweisung interpretiert werden. Zentraler ist jedoch eine Schlüsselszene, die Rohr „some kind of *Urszene* or original narcissistic wound“ (Rohr 253, Hervorhebung im Original) bezeichnet, von der wir aus Harriets Notizbüchern erfahren. Die zehnjährige Harriet stattet ihrem Vater einen Überraschungsbesuch in dessen Universitätsbüro ab, die er mit den Worten „Harriet, what are you doing here? You should not be here.“ (BW 142) quittiert. Diese Reaktion ruft in Harriet ein erdrückendes Gefühl der Scham hervor

(vgl. BW 142 f.). Als erwachsene Frau verknüpft sich dieses traumatische Erlebnis mit der Aussage ihrer Mutter auf deren Sterbebett, dass „[w]hen she told him she was pregnant he did not speak to her for two weeks“ (BW 143).

Die Ablehnung ihres Vaters zieht sich durch Harriets Leben wie ein roter Faden und bedeutet für sie eine tiefe Kränkung. Phineas weist darauf hin, wie zentral diese für Harriets individuelle Subjektivität ist: „Harry told me lots of stories about the man, and my opinion on the matter is that her dad, when he was among the living, had a problem with both who Harry was and with what she did. Being and Doing – the big ones.“ (BW 121 f.) Zum Ende des Romans hin erkennt Harriet, dass ihr Kampf um Anerkennung größtenteils aus dieser Kränkung hervorgeht (vgl. BW 326). Hinweise darauf erhalten wir als Leser jedoch über den gesamten Roman hinweg. Zum Beispiel führt wiederum Rachel Harriets Schwierigkeiten mit ihrem Frausein auf den Konflikt mit dem Vater zurück: „It was her father who came up with the nickname “Harry.“ As a psychoanalyst, it is hard for me not to see a wish parading openly in the “pet“ name.“ (BW 49)

Über die Beziehung zu ihrer Mutter erfahren wir nicht viel, jedoch wird aus dem wenigen deutlich, dass Harriet über das Vorbild ihrer Mutter ein Frauenbild internalisiert hat, dem sie nicht gerecht werden kann. Ihr interner Konflikt damit wird im folgenden Kapitel ausführlich Betrachtung finden. An dieser Stelle muss jedoch noch darauf hingewiesen werden, dass Harriet in ihrem Erwachsenenleben in leicht anderer Form die gleichen Konflikte mit Felix wiederholt, die ihre Mutter mit ihrem Vater erlebt hat. So erzählt beispielsweise Harriets Mutter, wie ihr Mann sie bei Dinnerparties grundsätzlich nicht zu Wort kommen ließ (vgl. BW 205). Die Galleristin Cynthia Clark beschreibt Harriet als sehr still in Felix‘ Gegenwart, abgesehen von einem Vorfall, dessen Bedeutsamkeit gerade aus der Diskrepanz zwischen ihrem gewohnten Auftreten in Gesellschaften und ihrem Ausbruch erwächst (vgl. BW 19). Wie stark das Verhältnis ihrer Eltern ihre eigene Ehe geprägt hat, wird Harriet erst nach Felix‘ Tod bewusst. Sie erkennt in sich eine erdrückende Angst, die sie „a fat, leaden, hideous thing“ (BW 61) nennt und sich eindeutiger Greifbarkeit entzieht:

It was there with Felix, too, the thing, but it wasn‘t his fault. I understand that now. It was there long before Felix. Let him sleep. Walk softly. Defer. Don‘t upset him. He is fragile, fragile and somehow dangerous. Felix always deserves what you don‘t. Why? Mysterious feelings: ingrown, automatic, thoughtless. Before words. Under words. (BW 61)

Auch wenn ihre Gefühle sich Harriet nicht vollends erschließen und teilweise unterbewusst bleiben, zeigt sich hier doch deutlich, wie sich mangelnder Selbstwert

durch die väterliche Kränkung mit dem Bild der rücksichtsvollen, zurückhaltenden und zuvorkommenden Ehefrau verbinden, das stark an das der 1950er Jahre erinnert.

Prägung durch und Imitation der Eltern ist sicherlich nicht ungewöhnlich, sondern entspricht der ‚normalen‘ Entwicklungspsychologie von Kindern. Da die Beziehungen jedoch so konfliktbeladen sind, stürzt ihr Wunsch nach erfolgreicher Nachahmung Harriet in eine andauernde Zerissenheit. Rachel beschreibt dies mit folgenden Worten:

After Harriet had Maisie, those passionate maternal emotions, as well as a zeal for order, seemed to take possession of her. She threw herself into motherhood and domesticity in a way that, frankly, startled me. She became her mother, not so easy because she also desperately wanted to be her father – philosopher king. [...] One afternoon she rushed in a few minutes late and, apologizing, sat down opposite me. “Rachel,” she said, “isn’t it strange that we don’t know who we are? I mean, we know so little about ourselves it’s shocking. We tell ourselves a story and we go along believing in it, and then, it turns out, it’s the wrong story, which means we’ve lived the wrong life.” (BW 50)

Der Versuch, sowohl dem Idealbild der Mutter als auch dem intellektuellen Vorbild des Vaters zu entsprechen, stellt für Harriet auf Grund des immensen Unterschiedes dieser beiden, individuell geprägten Rollenbilder eine Unmöglichkeit dar. Dieser innere Konflikt führt dazu, dass sie einen Teil ihres Selbst glaubt ausgrenzen und verdrängen zu müssen. Wie auch im Prozess von sich abwechselnden Subjektkulturen drängt das Ausgegrenzte irgendwann im Sinne einer Wiederkehr des Verdrängten zurück und überrascht Harriet. Das Ergebnis ist eine große Reue über ihr falsch gelebtes Leben, die sicherlich beteiligt ist an der Wucht und Kompromisslosigkeit, mit der Harriet ihre Psychoanalyse, ihr Kunstprojekt und ihren Kampf gegen die Frauenfeindlichkeit in der Kunstwelt verfolgt.

Schon als Kind ist Harriet künstlerisch veranlagt, drückt sich durch Zeichnungen und Malerei aus und zeigt dabei großes Talent. Als Rachel ihr ihre Bewunderung ausdrückt, bezeichnet sich Harriet selbst als „The Beast with Five Fingers“ (BW 46) – eine zynische Selbstbeschreibung, die den gleichnamigen Horrorfilm von 1946 über eine abgetrennte Hand, die Morde begeht, referenziert. Dieser Vergleich macht deutlich, dass Harriets kreativer Selbstaussdruck nicht einer bewussten Steuerung unterliegt, sondern hauptsächlich ihrem Unterbewusstsein entspringt. Rachel beschreibt dies mit folgenden Worten:

Although I wouldn’t have said it at the time, her drawings and later her paintings and sculptures seemed to have been made by a person I didn’t know, but whom she didn’t know either. She needed the Beast with Five Fingers, a creative imp

that broke through the restraints that bound her as surely as ropes or chains. (BW 47)

Ihre Psyche ist also nicht nur potentielle Quelle, sondern existentielle Notwendigkeit für ihre Kreativität, ihr kreativer Ausdruck ein Vehikel zur Selbsterkenntnis. Wie schon anfänglich angeführt, nutzt Harriet zusätzlich die Unterstützung eines Psychiaters, um sich selbst zu ergründen und kreativ ihre Lebensgeschichte umzudeuten. Dieser Fokus auf die Innenwelt ist durchaus in der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur verankert.

Das postmoderne Subjekt formt sich demgegenüber [gemeint ist die Extrovertiertheit des *peer*-Subjekts; meine Anmerkung] in einer neuen Introvertiertheit, einer minutiösen Beobachtung und damit auch Kreation des emotional-reflexiven Innern, welche die Voraussetzung seiner Expressivität darstellt. (HS 539)

Wie sehr Harriet ihre innere Welt als Quelle ihrer Expression nutzt, wie groß tatsächlich in ihrem Fall das kreative Potential ist, erfahren wir von Maisie, die sich auf Rachel bezieht:

She is probably right that psychotherapy unleashed a Harriet Burden none of us had ever seen before, as well as a number of other characters or personas she had been sitting on for quite some time. I don't mean as in multiple personalities but as in protean artist selves, selves that popped out and needed bodies. [...] I've come to see my mother in a different light, or maybe, I should say, several different lights. (BW 23-24)

Dass Maisie ebenfalls die Pluralität sowohl des Seins als auch der Betrachtungsmöglichkeiten betont, ist im Gesamtkontext des Romans wie im Kontext der postmodernen Subjektkultur mehr als stimmig. Auch im folgenden Kapitel spielt Pluralität eine Rolle, da es nun darum geht, wie der Roman verschiedene Strömungen im Feld des Feminismus thematisiert.

3.2.5 Eine Verhandlung von Feminismen und Harriets Abrechnung mit dem Patriarchat

Harriets „Maskings“ ist zu großen Teilen motiviert von ihrer Überzeugung „that if I had come in another package my work might have been embraced or, at least, approached with greater seriousness.“ (BW 31) Gleichzeitig ist ihr bewusst, dass „[m]uch of prejudice is unconscious“ (ibid). Ihre Idee der männlichen Masken ist also eine Strategie, sowohl Beachtung für die künstlerischen Arbeiten zu garantieren als auch sexuelle Vorurteile bewusst zu machen. Tatsächlich benötigen Künstlerinnen

offenbar ein Gespür dafür, was von ihnen erwartet wird, um erfolgreich zu sein, bzw. wie sie sich auf keinen Fall verhalten dürfen – Taktik ist demnach eine notwendige Voraussetzung für Anerkennung und Erfolg. Das Etikett der ‚Ausnahmefrau‘ erweist sich für die als solche bezeichneten Künstlerinnen zwar auf den ersten Blick als Auszeichnung, impliziert es doch, dass es hier einer Frau gelungen sei, über ihr beschränkendes ‚Frausein‘ hinaus zu wachsen und geschlechtsneutrale Kunst zu produzieren. Auf den zweiten Blick wird mit diesem Begriff jedoch ein weiteres Mal das Vorurteil, dass Frauen an und für sich zu keinen großen Leistungen in der Kunst fähig sind, zementiert – die Ausnahme bestätigt hier also die Regel. (Ingelfinger 300)

Harriets Frustration mit Sexismus in der Kunstwelt beschränkt sich jedoch nicht auf die Rezipientenseite, sondern auch auf die Darstellung von Frauen in der von Männern produzierten Kunst. Deutlich wird dies z.B. in der Konzeptionierung eines Kunstwerkes, das sie außerhalb der „Maskings“ in Angriff nimmt, ihrer „house-woman [...] my Lady Contemplation in honor of Margaret Cavendish“ (BW 207):

She must be large, and she must be a difficult woman, but she cannot be a natural horror or a fantasy creature with a vagina dentata. She cannot be a Picasso or a de Kooning monster or Madonna. No either/or for this woman. No, she must be true. She must have a head as important as her tail. (ibid)

Ihre Beschreibung ist in mehrfacher Hinsicht interessant. Zum einen ist an der Beschreibung auffällig, dass Harriets Äußerung „No either/or for this woman. No, she must be true“ durchaus eine limitierende Funktion bezüglich eines alternativen Frauenbilds transportiert – eine wahre Frau muss sozusagen die komplette Bandbreite des Seins verkörpern und darf keine Entscheidungen für oder gegen einzelne Aspekte in ihrer Selbstkonstitution treffen. Zum anderen referenzieren die von ihr ausgeschlossenen Frauen(ab)bilder Traditionen der Kunstgeschichte, die durchaus geprägt sind von einer negativen Darstellung und die bekannte Engel-Hure-Dichotomie widerspiegeln. Ihr Wunsch nach einer Auflösung dieser Dichotomie, einer Anerkennung intellektueller Fähigkeiten ohne eine Sublimierung der Sexualität („a head as important as her tail“) hat wiederum Tradition in der Geschichte des Feminismus. Harriets Kritik an der systematischen Benachteiligung von Frauen in der Kunstgeschichte wird uns an anderer Stelle von Phineas wiedergegeben; Harriet verweist auf Beispiele von Künstlerinnen, deren persönliche Verbindungen zu männlichen Künstlern zu einer Auslöschung der Bedeutsamkeit ihres künstlerischen Schaffens geführt haben. „Fathers, teachers, and lovers *suffocate* women’s reputations.“ (BW 132, Hervorhebung im Original) An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass diese Überzeugung Harriets ihre „Maskings“ in ein anderes Licht stellt. In

Phineas Worten: „If Harry knew that art history had steadily sunk the reputations of women artists by assigning their work to the dad, the husband, or the mentor, then she should have known that borrowing a big name like Rune might sting her in the end.“ (ibid) Die Frage nach dem Element der Selbstsabotage in Harriets Schaffen drängt sich hier erneut auf. Auch in Lernalers Kommentar „Might a young woman have served Burden equally well? Probably not, but the story cannot simply be told as a feminist parable, even though it seems obvious that sexual bias played a determining role in the perception of Burden’s work.“ (BW 69) klingt dieser Faktor an: Harriet möchte mit diesem Projekt mehr thematisieren als sexuelle Diskriminierung, ihre Versessenheit auf dieses Thema führt jedoch dazu, dass ihre Arbeit in der öffentlichen Wahrnehmung darauf reduziert wird.

Sowohl von Harriet selbst in zahlreichen Äußerungen als auch von Maisie und Rachel erfahren wir, dass Harriet extrem unter ihrer Körperlichkeit leidet:

When I was seventeen she once said to me, “Maisie, you’re lucky you didn’t get my breasts. Big breasts on a little woman are fetching; big breasts on a big woman are scary – to men, that is.“ It hit me that she felt her womanliness, her body, her size had somehow interfered with her life. (BW 23)

Das Zitat zeigt, wie sehr sich Harriet abhängig macht von der Bewertung und Anerkennung durch Männer – ebenfalls ein Aspekt, der im feministischen Diskurs mehrfach problematisiert worden ist, und der darauf hinweist, dass die Verantwortung für Emanzipation eben auch bei Frauen liegt und eine einseitige Schuldzuweisung an das Patriarchat unzureichend ist. Wie sehr es sich bei Harriets Gefühl, unattraktiv zu sein, um ein Zusammenspiel des kulturellen Rahmens und ihrer eigenen Wahrnehmung handelt, zeigt eine Aussage von Rachel:

I suppose her appearance was the arena where the more pernicious aspects of America touched her – the sense that she was too big to be attractive to men. The truth is Harriet was striking. She had a beautiful, strong, voluptuous body. Men stared at her on the street, but she wasn’t a flirt, and she wasn’t socially graceful or prone to small talk. [...] Harriet sometimes wished she were a boy, and I can say that had she been one, her route would have been easier. Awkward brilliance in a boy is more easily categorized, and it conveys no sexual threat. (BW 51)

Rachel verschiebt damit den Fokus von Harriets Körper auf ihren Intellekt, und legitimiert damit auch in gewisser Weise Harriets Einschätzung, dass Männer sich von ihr eingeschüchtert fühlen, und dies mit weniger Beachtung gestraft wird. Unterstützt wird diese Position auch von einer weniger subjektiven Beobachtung Lernalers bezüglich

der Mechanismen in der Kunstwelt: „It is interesting that not all, but many women were celebrated only when their days as desirable sexual objects had passed.“ (BW 69)

Wie Anna Thiemann feststellt, ist Harriet ein ambivalenter Charakter, der einerseits lautstark konventionelle binäre Oppositionen zurückweist (vgl. BW 122; auf diese Stelle im Text und Harriets Verhältnis zu binären Oppositionen werde ich im nächsten Kapitel noch genauer eingehen), sich aber gleichzeitig als wehrloses Opfer patriarchaler Strukturen stilisiert (vgl. Thiemann 323). Ich kann Thiemann nicht in Gänze zustimmen – Harriet sieht sich und Frauen sicherlich stellenweise als Opfer und das Patriarchat als zu bekämpfenden Gegner, womit sie eine etwas einseitige und oppositionelle Dimension öffnet, ist aber keinesfalls wehrlos. Vielmehr entwickelt sie angesichts der von ihr subjektiv erfahrenen Benachteiligungen und Kränkungen eine extreme Wut und Aggressivität, mit der sie ihre Verunsicherung, ihre Minderwertigkeitsgefühle und ihre Frustration mit sich selbst auf extreme Weise ins Gegenteil und nach Außen kehrt:

It's coming up, Harry, the blind and boiling, the insane rage that has been building and building since you walked with your head down and didn't even know it. You are not sorry any longer, old girl, or ashamed for knocking at the door. It is not shameful to knock, Harry. You are rising up against the patriarchs and their minions, and you, Harry, you are the image of their fear. (BW 154 f.)

Dieses Außen ist eine abstrakte Vorstellung von Patriarchat und Männlichkeit, die sie als extrem feindselig und bedrohlich wahrnimmt:

Women fall, drop from the skies, one after the other, falling and falling again. Open your thighs, beloved, and I will hurl you over the cliff to your death. Vagina as battleground. Vagina as ruin. But he never says, Let me in. That is the coup. Her only power is in not letting him in. I will cross my legs tightly. (BW 201)

Ihre einzige Chance sieht sie darin, die Kooperation zu verweigern, merkt jedoch nicht, dass sie durch ihren konstanten Fokus auf das Patriarchat und dessen Bekämpfung indirekt an diesem System teilnimmt und sein Weiterbestehen damit unterstützt. Thiemann interpretiert Harriet als „a parody of a poststructuralist feminist who “furiously denies hard binary oppositions, even on the biological level of human sexuality“ (Hustvedt 2014: 254) and ironically ends up dying from ovarian cancer“ (322). Hier muss jedoch angemerkt werden, dass die von Thiemann zitierte Stelle eine Aussage von Brickman ist, die von Hess auf der gleichen Seite in einer Fußnote deutlich relativiert wird. Darüber hinaus ist sich Harriet der Ironie ihres Schicksal schmerzlich bewusst – so schmerzlich, dass sie einmal wieder im Schreiben ihrer Notizen die dritte

Person verwendet, um Distanz zu sich selbst zu schaffen: „[A] crueller punishment for H.B. could not have been devised. Have you been ambivalent about your sex, Harry? You bet you have. Well, lady, here is your fitting chastisement, the ironical twist on a life lived partly behind male masks.“ (BW 334)

Bei aller Kritik an Harriets Vorgehensweise und ihrem starken Fokus auf den Ungerechtigkeiten ihr und allgemein Frauen gegenüber darf jedoch nicht der Eindruck entstehen, dass ihre Kritik an Sexismus unberechtigt sei. Der Roman spannt das Feld der Feminismusgegner zwischen den Figuren Rune und Case auf. Rune zeigt mangelnde Empathie und komplettes Unverständnis für Harriets Position: „He liked the idea of pulling a fast one, but my ideas felt outdated, a little lame to him. We live in a postfeminist age of gender freedom, trans-sexuality. Who cares which is which? There are lots of women in art now. Where is the battle?“ (BW 219) Sicherlich lassen sich in der postmodernen Subjektkultur die Entwicklungen zunehmender Genderfreiheit beobachten, finden Themen wie Trans- und Intersexualität auch medial mehr Beachtung. Runes Rückzug auf diese Position zeugt jedoch von einer gewissen Ignoranz gegenüber den lebensweltlichen Problematiken von Personen jenseits der Norm und der Tatsache, dass breite, gesellschaftliche Akzeptanz noch lange nicht erreicht ist. Somit unterscheidet sich Runes Vorstellung von Postfeminismus deutlich von der Thiemanns, die *The Blazing World* (und weitere Künstlerromane) beschreibt als „postfeminist in the sense that they distance themselves from established feminist ideologies, yet without questioning the need for feminist interventions in a world that is still far from achieving gender equality“ (Thiemann 324). Die Figur Case auf der anderen Seite wird instrumentalisiert, um eine Position vorzubringen, die Auswirkungen auf den Geschlechterdiskurs hatte und immer wieder heiß debattiert wird:

And yet, read *The Blank Slate* by Steven Pinker, distinguished psychologist and bold prophet of the new frontier – genetics-based sociobiology – and then tell me that men and women are identical, that they have the same strenghts, that “gender“ difference is environmental. Test after test in brain science has determined that men score higher on visual/spatial skills and mental rotation tests than women. Might this not, in part at least, be related to the dominant position of men in the visual arts? It’s evolutionary. It’s in the cards. Men are hunters and fighters, active, not passive, doers and makers. Women have been nurturers, caring for children. They had to stay close to the nest. Has there been discrimination and prejudice against women? Of course there has been, but feminism hasn’t helped the cause; feminists have screamed about numbers and quotas and turned women artists into political tools. The good ones want nothing to do with feminism. Harriet Burden is the latest craze in a venerable tradition:

the woman victimized by a “phallogentric“ world, which stomped on her greatness. (BW 170 f.)

Die Sympathie lenkung im Roman verläuft eindeutig zu Ungunsten der Figur Case, insofern ist es stimmig, dass er diese wissenschaftlich problematische Position vertritt und mit hochgradig sexistischen Ausführungen verziert.

The Blazing World spannt mit den extremen Positionen von Harriet auf der einen und Case und Rune auf der anderen Seite ein diskursives Feld auf, das mit vielen Stimmen dazwischen ausgemalt wird. Die Quintessenz, die ich daraus ziehen möchte, hat Stefan Horlacher in sehr schönen Worten ausgedrückt:

Scheinbar eindeutige binäre Oppositionen wie Männlichkeit *versus* Weiblichkeit oder biologisches *versus* kulturelles Geschlecht und Natur *versus* Kultur sind – wenn überhaupt – nur noch aus heuristischen Gründen aufrechtzuerhalten, da davon auszugehen ist, daß sie ihre Existenz einer vorausgegangenen Unterdrückung der *différance* verdanken. [...] Daß dieses simplifizierende Oppositionsdenken auch in einer Zeit noch aktuell ist, in der die menschliche Bisexualität zu einem wissenschaftlichen Faktum geworden ist und sich auch in der Medizin eine immer größere ‘Grauzone‘ auftut, in der eine biologische Geschlechterbestimmung unmöglich ist, beweist nur, wie sehr der Mensch an einem der Vielfalt der Wirklichkeit inadäquaten, aber bequemen und scheinbar einfache Lösungen und Unterteilungen bietenden machterhaltenden Denkmodell interessiert ist. (Horlacher 107, Hervorhebungen im Original)

Gestützt wird diese Interpretation auch von Thiemann, für die der Roman „a more nuanced and pragmatic approach to feminist issues“ (Thiemann 324) fordert „that acknowledges women’s (and men’s) freedoms and constraints and their ambivalent desires and identifications“ (ibid). Der Aufruf nach Inklusion von männlichen Lebenswelten lässt uns kritischer hinterfragen, wenn Harriet Rune konfrontiert: „Hadn’t his work *The Banality of Glamour* focused mostly on women’s faces and bodies? Surely he knew that women face pressures men don’t. I had suffered from the cruelty of the beauty culture. I knew what I was talking about.“ (BW 219 f., Hervorhebung im Original) Sie ignoriert dabei, dass im Rahmen der postmodernen Subjektkultur über „Praktiken ästhetisierter Körperlichkeit“ (HS 567) eine Ausweitung des Körperkults auf Männer stattgefunden hat. Schon 1983 stellt Emanuel Reynaud fest, dass

the beauty industry, sensing [a] change, began a long-term offensive aimed at men. Since their favourite field, woman’s body, was almost totally colonised – from the most ‘intimate’ parts to the most ‘feminine’ days – they could only maintain their expansion rate by using imagination and extending their market to include products for men. (Reynaud 404)

Damit formuliert er eine ökonomische Motivation für die Verbreitung ästhetisierter Körperlichkeit jenseits von Geschlechtergrenzen, die so bei Reckwitz nicht zum Ausdruck kommt.

3.2.6 Das Spielen mit Gender und das Genderspiel mit Rune

Die Überwindung von fixen Geschlechtergrenzen und Harriets Interesse an dem Spiel mit Gendersubjektpositionen ist das Thema im Roman, das am stärksten einem Aspekt der postmodernen Subjektkultur entspricht. Denn:

Die schwule (und lesbische) Aufweichung fixer Begehrensstrukturen, der Experimentalismus mit der Ästhetik des Begehrens (z.B. SM-Kultur) wie auch der experimentelle Umgang mit gender-Festlegungen, die nicht auf tradierte Maskulinitäts/Feminitäts-Muster zurückgreift, sondern diese wie die ›Identität‹ insgesamt als Objekt der Wahl betrachtet, können hier zum affektiv aufgeladenen Modell wie zur Anforderung eines Subjekts jenseits der organisierten Moderne avancieren, einem Subjekt der »gleitenden Übergänge«. (HS 489)

Dieses ‚Subjekt der gleitenden Übergänge‘ entfaltet im Zuge der Verbreitung der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur seine eigene Wirkungsmacht. In der Auseinandersetzung mit *The Buddha of Suburbia* ist uns schon die Entwicklung der Künstlerfigur zum Ideal-Ich begegnet, bei Smiths *The Autograph Man* werden wir diese Entwicklung nochmals am massenmedialen Star nachvollziehen. In *The Blazing World* ist es Phineas, der das Subjekt der gleitenden Genderübergänge auch im massenmedialen Star repräsentiert sieht: „We like our movie stars androgynous, whether we know it or not, both boys and girls.“ (BW 248) Die Entfaltung seiner Breitenwirkung über die Grenzen der *queer-community* hinweg zeigt sich in Ethan und seinem Freund und Co-Verleger Lenny: „Despite the fact that the boys were straight, they were advocates of “queer theory,“ which was not only for or about homosexuals but could be applied to all manner of persons and things. The point was to “bend the categories.““ (BW 118)

Im vorangehenden Kapitel wurde Harriets konfliktreiche Beziehung zu ihrem weiblichen Körper thematisiert, in dem sicherlich ihre individuelle Motivation für ein Spiel mit geschlechtlichen Rollenbilder begründet liegt. In ihren eigenen Worten: „I would have made a strapping young man with my height and wild hair. Hadn’t I heard my mother bemoan all those inches wasted on a girl? The thought of another body, another style of being haunted me.“ (BW 30) Durch die postmoderne Subjektkultur,

beeinflusst vom Feminismus der 1970er und der Männerbewegung der 1980er (vgl. HS 551), entsteht zunehmend die Möglichkeit „gender-Subjektpositionen [...] als Werkzeuge der Identitätskreation“ (ibid) zu verwenden. „Gender erscheint hier als ein im weitesten Sinne ästhetisches Versatzstück neben anderen, als Gegenstand der Stilisierung des Subjekts nach außen und der Erlebnissuche nach innen.“ (HS 551, Hervorhebung im Original) Die kreativ-konsumtorische Subjektkultur stellt somit prinzipiell einen Ermöglichungsraum für Harriet dar, der sich doch eklatant unterscheidet von den kulturellen Gegebenheiten und der damit verbundenen sozialen Akzeptanz, mit denen die von ihr so viel erwähnten historischen Vorgängerinnen konfrontiert waren. Für Harriet spielt der Aspekt der Erlebnissuche nach innen meiner Meinung nach eine etwas größere Rolle, was im weiteren Verlauf dieses Kapitels im Genderspiel mit Rune noch einmal besonders deutlich werden wird. Die Stilisierung nach außen hingegen ist für Harriet zunächst lediglich ein Gedankenspiel:

I began to make up stories of ingenious disguise. Like a latter-day Holmes, I would dissolve into my costumes and fool even the children and Rachel with my clever personas. I drew images of possible Harrys: Superman Harry with cape; homeless, sexually ambiguous Harry hauling bottles; old man dandy Harry with short, neat white beard; Harry as male cross-dresser (quite convincing); Harry grinning with modest-size-in-the-Hellenic-tradition male genitalia. (BW 31 f.)

Das Zitat zeigt, wie viel Freude Harriet in der Vielfalt möglicher Ausdrucksweisen findet und wie groß die Bedeutung dieses in der postmodernen Subjektkultur ermöglichten Ventils für sie ist. Gleichzeitig macht sie deutlich, dass Transsexualität für sie dabei keine Rolle spielt: „Did I want to live as a man? No. What interested me were perceptions and their mutability, the fact that we mostly see what we expect to see.“ (BW 33) Ihre Gedankenspielerei geht erst dann in gelebtes Spiel über, als sie ihre Kollaboration mit Phineas beginnt, der durch seine Vorbildfunktion und Erfahrung den Ermöglichungsraum verstärkt und konkretisiert: „Phineas is a performance artist; he performs in “half drag,“ half man, half woman, half white, half black, cut straight down the middle, and the two parts of him have conversations onstage.“ (BW 60) Phineas ist zusätzlich homosexuell und damit die Figur im Roman, die als postmoderne „Leitfigur dieses experimentellen ›gender trouble‹“ (HS 487) fungiert. Denn auch wenn das „Kontingenzbewusstsein gegenüber der kulturellen Arbitrarität“ (ibid) von der feministischen Bewegung angestoßen wurde, ist die Leitfigur „nicht mehr das authentische weibliche Subjekt, sondern subkulturell das *queer*-Subjekt, das sich als variable Schnittstelle von *sex/gender*-Mustern und im übrigen auch von den Mustern

der ›sexuellen Orientierung‹ begreift“ (ibid). Mit Phineas probiert sich Harriet an verschiedenen Gendersubjektpositionen aus: „Sometimes we worked in costume, as two men, as two women, as a man and a woman, or reversed.“ (BW 124) Bruno entpuppt sich in diesem Zusammenhang als Gegenstück zu Phineas („The fat poet took a picture of the two of us in drag, but I don‘t think he liked it. He liked his lady friend as his lady friend. Bruno has a macho streak.“ BW 124) und somit als

das Negativsubjekt der postmodernen persönlichen Beziehungen [...], das unflexibel in vermeintlich vorgegebener – weiblicher oder männlicher – Geschlechtlichkeit verharret und weder entwicklungs- noch experimentierbereit, damit letztlich kontingenzunfähig scheint. (HS 551)³²

Demgegenüber bietet Phineas‘ Fluidität Harriet das mehr als willkommene Gefühl, verstanden zu werden:

Didn‘t we understand each other? Weren‘t we alike in many ways? (Harry‘ s identification with me might sound outrageous to some people, but it was sincere.) She didn‘t truck much with conventional ways of dividing up the world – black/white, male/female, gay/straight, abnormal/normal – none of these boundaries convinced her. These were impositions, defining categories that failed to recognize the muddle that is us, us human beings. (BW 122)

Ihre Identifizierung mit Phineas und ihre emphatische Bejahung menschlicher Komplexität jenseits tradierter Dichotomien zeugt indirekt davon, dass sie diese Kategorisierungen als persönlich schmerzhaft erlebt. Dies mag daran liegen, dass ihre Sozialisation noch im „sozial-technische[n] Rationalitätssystem“ (HS 488) stattgefunden hat, das ein Subjekt, welches „die fixen Grenzziehungen innerhalb der herrschenden, dual strukturierten Matrix von sex/gender/Begehren beständig überschreitet“ (ibid) „als pathologisches Exempel eines kulturell ›Anderen‹“ (ibid) stigmatisiert hat.

Das Genderspiel mit Rune unterscheidet sich signifikant von dem mit Phineas. Was mit Phineas als leichtes Spiel in einem konsequenzfreien Rahmen stattfindet, entpuppt sich mit Rune als äußerst aufschlussreiche, aber auch psychologisch sehr schwierige Situation für Harriet. Sie initiiert das Maskenspiel mit Rune, das einen Geschlechtertausch vereinfachen soll, unter einer theoretischen Prämisse, die sich bewahrheitet. Diese ist, „that by “wearing“ him I might find something else in myself“ (BW 220). Diese Idee ist durchaus kongruent mit der kreativ-konsumtorischen

32 Hier muss jedoch angemerkt werden, dass Bruno ein durchaus positiver Einfluss für Harriet ist, der vielleicht nicht bereit für Experimente mit Geschlechtlichkeit ist, aber durchaus vermag, Harriet zu einem positiveren Gefühl ihrem weiblichen Körper gegenüber zu verhelfen (in Harriets Worten: „I call him the Rehabilitator, because he loves the big body of his big love.“ BW 146).

Subjektkultur, denn: „Die Erfahrung des Anderen erscheint hier als Möglichkeit, aus dem Ich neue Möglichkeiten des Lebens und Erlebens hervorzulocken und es in eine begehrenswerte Richtung zu lenken.“ (HS 534 f.) Sie knüpft an Harriets grundlegende Überlegung zu ihren „Maskings“ an, dass „[t]he Greeks knew that the mask in the theatre was not a disguise but a means of revelation“ (BW 58).

Harriets Beschreibung des Spiels, dass sich zwischen den beiden entwickelt, ist stark geprägt von Judith Butlers Konzept der Performativität von Gender. Harriet selbst benutzt den Begriff „Performativity“ (BW 227) in ihrer Analyse der Videoaufzeichnung von dem gemeinsamen Spiel, Hess versieht ihn mit einer Fußnote, in der er oder sie auf Butler verweist und aus ihrem Buch *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* von 1990 zitiert. Für Butler ist Performativität eine „reiterative and citational practice by which discourse produces the effects that it names“ (Butler 2). Ihr Fokus auf Praktiken stellt einen Berührungspunkt mit Reckwitz dar, ihre Beobachtung zum produktiven Diskurs erinnert an Reckwitz‘ „Doppelstruktur des Subjekts“ (HS 9). Die ritualisierten Praktiken „comply with the gender norms prevalent in a heterosexual matrix“ (Schötz 221-222). Spannend ist nun, welche Praktiken eines ‚doing gender‘ Harriet wählt, um eine männliche Rolle auszufüllen, wie sie auf Runes Performanz von Weiblichkeit reagiert, da dies, so meine These, uns Aufschluss gibt über Harriets unbewusste Ansichten von Geschlechterrollen. Tatsächlich zeigt ihre Beschreibung des Spiels (vgl. BW 221-224), dass sie die Figur, die sie verkörpert und Richard Brickman nennt, nicht bewusst wählt („The name appeared in my mouth, and I spoke it.“ BW 222) und sich ihr Körperausdruck automatisch verändert („My posture changed. I sat with my legs open, and I leaned forward, my elbows on my knees.“ BW 223). Runes Rolle namens Ruina findet sie verachtenswert („[...] he had found something feminine, and I found it terrible.“ BW 222), und behandelt sie herablassend: „She whined. The sound of her whining made me close my eyes, made me wince. You disgust me. You sound like a kicked dog. Who said that? Richard said it, cruel Bastard that he is.“ (BW 223) Oder auch: „I am not mean. I am reasonable. [...] I am just speaking rationally. You, on the other hand, are acting like a hysterical child. I ask you to stop right now, immediately.“ (ibid) Dieses Verhalten in der Rolle von Richard Brickman macht Harriets eigene, internalisierte Frauenfeindlichkeit sichtbar und enthüllt ihren Selbsthass. Besonders deutlich wird dies auch in der Aussage „What was the point of a conversation with a person who could not be understood, who could not get a sentence out of her mouth without mumbling? We could get nowhere.“ (ibid) Angesichts ihres eigenen,

verzweifelten Bedürfnisses danach, verstanden zu werden, wird hier offensichtlich, dass sie sich unterbewusst selbst die Schuld für ihr Nicht-verstanden-Sein gibt. Nach dem Spiel fühlt sie sich „shaken, a bit shocked“ (BW 224), und tut sich schwer, das Erlebte einzuordnen („I must think it through now. I must find some distance. Harry is trying to understand what has happened.“ *ibid*)

Am nächsten Tag versucht sie, die Erlebnisse mit Rachel zu besprechen, „but something stopped me: shame. I am ashamed of both Richard and Ruina.“ (BW 224) Ihr internalisierter Sexismus verwehrt sich ihrem kognitiven Zugang, sie erkennt nicht, wie Maisie nach Harriets Tod beim Lesen der Notizbücher, „that the man Richard Brickman and the girl Ruina represented two warring sides of my mother“ (BW 284). Auch als Harriet sich die Videoaufzeichnung des Rollenspiels ansieht, stellt sie lediglich erstaunt fest, dass ihr eindeutig weiblicher Körper in ihrer Wahrnehmung keine Rolle spielt, dass

these physical details [somehow] did not feminize Richard. They were overpowered by the mask and its, or his, decisive movements. And despite Rune’s rounded biceps, broad shoulders, and flat chest, his quivering Ruina, crunched up in a ball and crying by the end, read as womanly. Performativity. (BW 227)

Bei einer zweiten Sichtung, „but without words, [...] I watched the two of them perform a dance that in silence had become alarmingly erotic. Ruina’s gestures had a seductive quality that inflamed Richard’s brutality and the pleasure he took in it.“ (BW 228) Dieser Tanz wird die Grundlage für die Videosequenzen in Runes und Harriets Ausstellung „Beneath“ (vgl. BW 248). Es ist geradezu erstaunlich, dass Harriet auch im Nachhinein trotz ihrer immensen intellektuellen Kapazitäten nicht erkennt, dass dieser Titel nicht nur die Beschäftigung mit unter der Oberfläche liegenden Geschlechterstrukturen in der Gesellschaft, sondern auch ihre unterbewusste Disposition ausdrückt. Nach der Ausstellungseröffnung, als Harriet die Masken lüften und sich als Urheberin enthüllen will, sperrt Rune sich. In einem Treffen eröffnet er ihr nicht nur in einem persönlichen Angriff, dass er eine anscheinend sexuelle Verstrickung mit ihrem Mann Felix hatte, sondern konfrontiert sie auch damit, dass er seine Ruina an sie angelehnt hat („You are Ruina, aren’t you, Harry? I was playing you, a repugnant, sniveling, insecure little cunt.“ BW 278). Die Zusammenarbeit entpuppt sich als von langer Hand geplante Manipulation durch Rune. Diese Kränkung geht so tief, dass Harriet wie versteinert ist, selbst als Rune sich ihr auch noch körperlich nähert:

And still you sat there while he pressed his hands into your shoulders, and you did not throw them off or make a move to stop him. You did not scream or hit

him. And when he moved his hands to your throat and squeezed gently and said he was just playing around, where was your rage then, Harry? What was wrong with you, Harry? (BW 279)

In diesem Zitat lässt sich Harriets beginnende Dissoziation von sich selbst beobachten, die sich im Personalpronomen ‚you‘ ausdrückt. Diese steigert sich über die nächsten Seiten ihres Notizbuches zu einem Identitätsverlust, der sie in der dritten Person von sich selbst sprechen lässt („whoever she was“ BW 282). Wie eng die durch Rune erlebte Kränkung über die Assoziation mit Felix mit der ursprünglichen Kränkung durch ihren Vater verknüpft ist, zeigt sich neben der sprachlichen Selbstdistanzierung darin, dass sie sich in ihr kindliches Selbst zurückversetzt fühlt: „She had to hide her shame, cover the burns that would become scars. She could not tell him [i.e. Bruno; meine Anmerkung] about Ruina, that unhappy child who had turned to stone and then walked into the street with her head down.“ (BW 282) Die Schwere dieses Traumas gepaart mit der Zerissenheit und gefühlten Unvereinbarkeit ihrer männlichen und weiblichen Aspekte, könnte der Grund sein, der Harriet blind macht für ihren eigenen inneren Sexismus. Untermauern lässt sich diese Vermutung durch Rachels Interpretation von Harriets Verhalten, als sie sich über ihre erste Maske Anton Tish echauffiert: „That day in my apartment Harry played Anton as a girl, which was in itself a form of revenge. She projected onto him her vulnerable girl-self, the child that, I suspect, had been roaring in her work with Adam Fertig.“ (BW 111)

3.2.7 Harriet's Scheitern und ihr Weg zu einem anderen Verständnis von Kreativität

Harriets Scheitern hat mehrere Facetten, die sich entweder direkt und indirekt auf ihre Missachtung von Aspekten der postmodernen Subjektkultur als auch auf kulturimmanente Friktionen zurückführen lassen oder Aspekte der Postmoderne kritisch verhandeln. Erstens zeigt sich Harriets internalisierte Frauenfeindlichkeit über das Genderspiel und ihr Selbstverhältnis hinaus auch in ihren „Maskings“, insbesondere in ihrem Versuch, deren Rezeption zu steuern: „Masked as male scholar she presents her own view, hence she does not accept other interpretations and already claims authority by using again a male name she seemingly considers as more reliable than a female scholar writing about a female artist.“ (Schwarz 394) Darüberhinaus zeigt sich daran aber auch, dass Harriet das im Kreativitätsdispositiv dominante Verständnis der Rolle

des Publikums missachtet. Denn: „Das Publikum wird [...] gedacht [...] als ein Ensemble von Subjekten, die letztlich genauso selbstreflexiv und affizierbar sind wie der Künstler selbst und dabei zugleich in ihren einzelnen Reaktionen unberechenbar und auf legitime Weise eigenständig.“ (EK 107 f.) Diese Selbstreflexivität und Affizierbarkeit spricht Harriet über den Roman hinweg ihrem Publikum immer wieder ab.

Die zweite Facette ergibt sich „aus der Struktur des Kreativitätsdispositivs selbst“ (EK 345). In Kapitel 3.2.2 wurde bereits der Unterschied zwischen kreativer Leistung und Kreativerfolg thematisiert; sowohl in *Intimacy* als auch in *The Blazing World* sind wir dem Aufmerksamkeitsmarkt als „kulturelle[m] Kampffeld“ (EK 333) begegnet. Das Regime des Neuen „verlangt nach einem Publikum“ (EK 41), das somit zur „komplementären Instanz“ (EK 40) neben dem kreativen Produzenten avanciert. Wie wir mehrfach gesehen haben, verzweifelt Harriet beinahe an ihrer Sehnsucht nach Respekt und Anerkennung (vgl. „the respect and recognition the artist had so desperately longed for“ BW 4). Damit wird sie zum symptomatischen Beispiel eines erfolglosen Kreativsubjekts, dem

nicht nur soziale Anerkennung versagt wird, sondern [das] seinem eigenen Ich-Ideal nicht entspricht und sich entsprechend in seinem Selbstverständnis unterminiert sieht. Der Einzelne ist dann gewissermaßen nicht nur in seiner sozialen, sondern auch in seiner personalen Identität beschädigt. (EK 347 f.)

Neben dieser Friktion der postmodernen Subjektkultur und dem immensen Potential des Scheiterns zeigt sich an Harriets Ringen um Anerkennung und ihrem daraus resultierenden Selbstverhältnis zusätzlich die

Spannung zwischen der Anforderung einer permanenten Arbeit an sich selbst, welche die individuelle Verantwortlichkeit für erfolgreiches Arbeiten dem Einzelnen zuschreibt, und der Abhängigkeit des individuellen Erfolges von der Nachfragelogik des Marktes, der nicht Leistungsfähigkeit prämiiert, sondern zufällig *aktuell nachgefragte* Leistungen. (HS 525, Hervorhebung im Original)

Indirekt übt der Roman hier Kritik an der starken Orientierung der postmodernen Subjektkultur an der Marktlogik. Gleichzeitig rückt die „Anforderung einer permanenten Arbeit an sich selbst“ (ibid) in den Fokus. In dieser Hinsicht wird Sweet Autumn Pinkney auf spannende Weise zu einer Art Kontrastfigur. Obwohl sie mit ihrer Arbeit als esoterische Heilerin und ihrer Persönlichkeit mindestens so viel Potential zum Anecken wie Harriet hat, ist es ihr gelungen, sich vom Urteil Anderer unabhängig zu machen:

[...] they were rolling their eyes at me. Don't think I didn't see them. I've taught myself not to care, that's all. People have been making fun of my gift since I was

little, so it's an ancient story. [...] You just have to learn to walk with your chin up and let them scream their heads off. It doesn't come easy. It took me a long time not to care about it. (BW 345)

Während Harriet mit Zorn und Wut reagiert, arbeitet Sweet Autumn mit großer Mühe an ihrem Selbstbewusstsein und erlernt dadurch aktiv Gelassenheit. Dass Sweet Autumn dennoch als in gewisser Weise vorbildhafte Figur angelegt ist, wird auch dadurch unterstrichen, dass sie diejenige ist, die in Harriets letztem Werk, der „Blazing World Mother“, ihre Selbstverwirklichung erkennt, als sie nach ihrem Tod durch das Atelier geführt wird. Sie entdeckt als Einzige unter den unzähligen Figuren Harriets Selbstporträt („They didn't know that Harry had put herself into the art, it was so exciting.“ BW 356).

In an ironic twist of fate, true appreciation for Harriet Burden's creative genius comes from someone who knows next to nothing about art. What is more, unburdened by formal training or aesthetic preferences, Sweet Autumn allows herself to be truly moved by the piece[.] (Böger 291)

Damit verkörpert Sweet Autumn in zweierlei Hinsicht Ideale der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur: Zum einen zeigt sie die Fähigkeit, sich unvoreingenommen affizieren zu lassen und erfüllt damit das, was Harriet konzeptionell mit ihren Maskings als Ideal verfolgt hat, zum anderen betont sie, wenn auch in esoterischen Worten, die Bedeutung eines kreativen Selbstaudrucks („For the first time, I really had the understanding of why the master taught that there were artists on the higher plane living on Sirius. It was because they had given their spirits and energies into what they made.“ BW 357).

Eine weitere Facette von Harriets Scheitern liegt in dem Spannungsverhältnis von Individualität und intersubjektiv kreierter Kollektivität. Während für Reckwitz Individualität bekanntlich als leerer Signifikant gilt (vgl. HS 604), enthält sich der Roman eines endgültigen Urteils und zelebriert wiederum eine Vielzahl von Positionen. Dies geschieht nicht nur über verschiedene Figuren, sondern auch und in besonderem Maße durch Harriets wechselnde Haltung. Einerseits spricht sie in ihrer Interpretation von Ethans Kurzgeschichte von „me-ness, [...] essence“ (BW 319), verwendet sogar den transzendentalen Begriff der Seele (vgl. *ibid*) und bejaht diese Konzepte sowie die Idee der Intersubjektivität emphatisch:

We are more than the accumulation of empirical data, I said, more than a heap of recorded trivia, more than our wanderings and our meetings and our jobs, but what is that moreness? Is it what we create between us? Is it neurological business? Is it the product of narrative, of the imaginary? (BW 320)

Andererseits nimmt sie im Konflikt mit Tish eine konträre Haltung ein. Sie ist ausgesprochen verärgert, wenn sie beginnt „to notice small alterations in Anton’s diction when he talked about the project, especially his use of pronouns. He said we and us and our repeatedly.“ (BW 105 f.) Darin steckt eine Absage an die intersubjektive Entstehung des Kunstwerks. „Harry admitted that she had encouraged the idea that she and he were true collaborators. She had elevated his status to lure him into the ruse.“ (BW 106) Es handelt sich in diesem Fall also lediglich um eine argumentative Strategie, hinter der sich Harriets Geltungsdrang verbirgt. In Rachels Worten: „His majesty, the baby, that infant who believes he is the center of the world, still lives somewhere in all of us.“ (ibid) Rachel kommentiert Harriets Sinneswandel und Reaktion auf Tishs Entwicklung mit einer Verfechtung der überindividuellen Kollektivität: „Before long, she said, her answers and comments became his. No one owns language. Do we remember the sources of our own ideas, our own words? They have to come from somewhere, don’t they?“ (BW 105) Darüberhinaus kritisiert sie Harriets Verhalten Tish gegenüber und ihren darin verborgenen Egozentrismus:

There is no doubt that Anton was Harry’s pawn. She had wanted an empty male vessel to fill with art, but Anton was not hollow. He was a person, and he was the one who had lived the adulation, who had been feted and touted, not Harry. He had come to her and claimed his rights as an agile performer, another kind of artist, to be sure, but an artist nevertheless. And I think Harry envied and despised him for his deftness. She had been naïve. She had imagined she could borrow the husk of a man for her revenge, but human beings aren’t disguises. (BW 111 f.)

Harriets Fehler, so lässt sich aus diesem Zitat ableiten, liegt darin, dass sie Tishs Subjektivität nicht anerkennt und mit ihrem Verhalten das patriarchale System in seiner Ausbeutung des anderen Geschlechts imitiert.

Tish führt während seiner Arbeit mit Harriet eine Liebesbeziehung mit Sweet Autumn, die ihn durch seine Enttäuschung bezüglich Harriets Verhalten und die daraus resultierende persönliche Krise begleitet und in seiner spirituellen Entwicklung unterstützt. Im Zuge dieser Auseinandersetzung formuliert Tish seine Erkenntnis über Kunst und den Kunstmarkt, die Sweet Autumn wiedergibt: „We don’t really own anything in this life, and nobody owns art either. Making art shouldn’t be about names or about selling; it should lead you somewhere better on your path to higher understanding.“ (BW 96) Diese Beschreibung lässt sich in Korrelation setzen zu dem, was Reckwitz auf die „Frage nach den ästhetischen Alternativformaten“ (EK 358) zur

„Orientierung der Gegenwartskultur an der Produktion und Rezeption des ästhetisch Neuen“ (EK 355) in Worte fasst. Diesbezüglich nennt er u.A. „Prozesse der Kreativität, die *nicht* auf ein Publikum ausgerichtet sind und sich damit *jenseits* von Aufmerksamkeitsmarkt und Steigerung bewegen: [...] *profane Kreativität*“ (EK 358, Hervorhebungen im Original). Diesem, in der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur weniger begünstigtem Verständnis von Kreativität nähert sich Harriet erst, nachdem das Experiment mit Rune so kläglich gescheitert ist, in der Form der bereits erwähnten „Blazing World Mother“, die Bruno wie folgt beschreibt:

Harry returned to her Margaret, her Blazing World Mother creature she had begun much earlier and had nearly finished, but which she had abandoned because this monster had never satisfied her. When I first saw the huge, grinning, naked, heated-up, pregnant mama with her hanging boobs squatting in the studio, she gave me a start. This was no sweet, dreaming, oversized odalisque like the one Harry made for that kid, Tish. This woman had worlds inside her. When you looked up and into her bald, see-through cranium, you saw little people, hoards of busy wax Lilliputians going on about their business. They ran and jumped. They danced and sang. They sat at miniature desks facing computers, typewriters, or pages. When you looked closely, you could see they were making musical scores, drawings, mathematical formulas, poems, and stories. One dumpy old guy was writing *Confessions of a Minor Poet*. There were seven lascivious couples going at it upstairs in the female Gulliver's head – men and women, men and men, women and women – a regular orgy. There was a bloody sword fight and a murderer with a gun, looking down at his victim's corpse. There was a unicorn and a minotaur and a satyr and a fat angel woman with wings and lots of chubby babies in all colors. Downstairs – that is, from between the labial folds of her enormous vagina – the fertile matriarch popped out another city of little humanoids. Harry worked hard with her suspension wires in order to achieve the effect: Some of the teeny ones were suspended in midair between the giant doll's birth canal and the ground. Others had already landed and were seen crawling, walking, running, or skipping away from their giant originator in several directions.

Harry didn't believe the piece was finished. It's wrong, she said, too comic. She added letters and numbers in many colors. She added more figures. It wouldn't matter, she said, whether anyone saw them or not. She needed to make them, and she did, small, perfectly formed wax personas. (BW 295 f., Hervorhebungen im Original)

Harriets künstlerische Praxis ist hier eindeutig nicht mehr auf ein Publikum gerichtet, sondern einzig und allein ihrem Selbstaussdruck und einer inneren Notwendigkeit gewidmet. „Für die profane Kreativität gilt, dass sie [...] im jeweiligen Moment etwas für den oder die Teilnehmer Erfinderisches hervorbringt und ihnen Lust bereitet.“ (EK 359) Neben ihrer Emanzipation von externer Validierung gelingt Harriet mit dieser Arbeit aber auch ein gesteigerter Selbstaussdruck – in Brunos detaillierter Beschreibung

finden wir Harriets Ideale und Aspekte ihrer Persönlichkeit wieder: Eine Vielzahl von spielerischen Möglichkeiten des kreativen und intellektuellen Ausdrucks paart sich mit Darstellungen befreiter Sexualität jenseits heterosexistischer Normen sowie selbstbewusster, lebensbejahender Weiblichkeit. Damit stimmig ist ihre Selbstbeschreibung in den letzten Aufzeichnungen vor ihrem Tod – „I am multitudes.“ (BW 340) – die die eingangs betonte Polyphonie wieder aufgreift.

3.3 Vergleichende Zusammenfassung von *Intimacy* und *The Blazing World*

Wenn Jay postuliert, dass „any advance in wisdom requires a good dose of shamelessness“ (I 58 f.), dann korrespondiert dies sowohl mit der populären Kritik, die Kureishi nach der Veröffentlichung des Romans im Zuge einer autobiographischen Lesart für seine Lebensführung und das Verlassen seiner Familie erfahren hat, als auch mit Stimmen der Kulturkritik, die eine zunehmende Rücksichtslosigkeit in der verstärkt individualisierten Gesellschaft beklagen. Moore-Gilbert zieht Parallelen zwischen Jay und den Figuren in Kureishis Theaterstück *Sleep With Me* und kommt zu folgendem Urteil:

In both *Intimacy* and *Sleep With Me* it is unclear whether the protagonists' decision to follow their own desires mark them as morally admirable or self-obsessed and, in either case, whether they are to be identified as children of the 'counter-culture' or offspring of Thatcherite reaction. (Moore-Gilbert 163, Hervorhebungen im Original)

Ich möchte behaupten, dass diese Frage unter den Vorzeichen der postmodernen Subjektkultur keine des Entweder-Oder ist. Das kreativ-konsumtorische Subjekt ist eben, wie Reckwitz sagt, eine ästhetisch-ökonomische Doublette (vgl. HS 500 ff.), die sowohl Elemente der *counter culture* als auch Versatzstücke der ökonomischen Liberalisierung und Expansion in sich als Hybrid vereint.

In Hinblick auf die Frage nach der spezifisch männlichen Problematik mit der Feminisierung innerhalb der postmodernen Subjektkultur lässt sich zusammenfassend festhalten, dass Jays Kernproblem im Bereich der Dispositionen des Intimsubjekts liegt, sein wiederholtes Scheitern an dem Anspruch von offener und authentischer Kommunikation seiner Gefühle erscheint als größte Hürde. Wie wir gesehen haben, ist Jay eine hochgradig ambivalente Figur, die sich einer durchgängigen und eindeutigen Lesart verweigert. Seine Sozialisierung auf der Schwelle von der *peer*-Gesellschaft der

Angestelltenkultur zur kreativ-konsumtorischen Subjektkultur führt bei ihm zu einer Verunsicherung und Orientierungslosigkeit, die gleichzeitig eine emphatische Bejahung sowie eine tiefe Skepsis gegenüber den Leitmotiven der Postmoderne mit sich bringen. Seine innere Ausrichtung am Lustprinzip steht seiner beachtlichen Angst vor gesellschaftlichem Urteil gegenüber. Jedoch konnten wir feststellen, dass es sich dabei um einen Spiegel seiner eigenen Selbstverurteilung handelt. Seine Zerissenheit und Entscheidungsunfähigkeit führen zu einem Selbsthass, den er in erster Linie nach außen projiziert, und der sich in Macho-Gebärden und Frauenverachtung äußert. Somit entwirft *Intimacy* keine Vision, wie Männlichkeit konstruktiv und produktiv gedacht werden kann, es handelt sich um eine Verhandlung bereits vorhandener Männerbilder. Jedoch porträtiert der Roman über das Mittel von Jays Zerissenheit und Verzweiflung den Wunsch nach einem neuen Bild bzw. neuen Bildern sowie eine Sehnsucht nach harmonischer Kooperation zwischen den Geschlechtern. Im Einklang mit der postmodernen Subjektkultur, so macht der Roman deutlich, kann dies nur über eine Bejahung der eigenen, individuellen Bedürfniskonstitution zusammen mit der Bereitschaft, patriarchale Machtstrukturen weiterhin umzustülpen, geschehen. Insofern endet der Roman hoffnungsvoll, da Jay sich mit seiner Entwicklung hin zum Ideal des *self-growth*, indem er seine Gefühle als wichtige und bedeutende Grundlage für Handlungsmaxime anerkennt, mehr in Richtung der lebensbejahenden Haltung des kreativ-konsumtorischen Subjekts bewegt.

Von Schötz haben wir erfahren, dass in der Anthropologie Männlichkeit zwingend mit einer Angst vor dem Scheitern verknüpft wird (siehe 3.1.5). Die Analyse von *The Blazing World* zeigt jedoch, dass Harriet ebenso mit ihrem Scheitern zu kämpfen hat. Dass der Roman explizit die Möglichkeit von Selbstsabotage thematisiert, lässt die Überlegung zu, ob ihr Scheitern nicht auch zumindest partiell von einer im Patriarchat kultivierten und somit typisch weiblichen, internalisierten Erwartungshaltung bezüglich des eigenen Scheiterns verknüpft ist. Harriets Angst vor dem Scheitern ist primär genährt von ihrem Gefühl, nicht genug Anerkennung zu bekommen, ihr Kampf um Wertschätzung von außen wird vor allem von der tiefen Kränkung durch ihren Vater angetrieben. Die signifikante Prägung und deren schmerzliche Folgen im Erwachsenenleben sind ein Aspekt, in dem sich Jay und Harriet spiegelförmig gleichen – beide haben ein gestörtes Verhältnis mit dem jeweils andersgeschlechtlichen Elternteil, was in ihren heterosexuellen Beziehungen zu Problemen mit ihren Partnern führt. Ebenso haben beide Figuren Schwierigkeiten mit

ihrer Selbstverwirklichung und -entwicklung, wobei Harriet durch ihre Psychoanalyse stärkeres Engagement im postmodernen Aspekt der Arbeit an sich selbst zeigt.

Während Jays Scheitern sich hauptsächlich auf seine intimen Beziehungen konzentriert, liegt ein Schwerpunkt bei Harriet in ihrer künstlerischen Arbeit. *The Blazing World* zeichnet die Kunstwelt als einen Mikrokosmos, der als Spiegel des kreativ-konsumtorischen Makrokosmos funktioniert. Besonders stark verdeutlicht der Roman eine von Reckwitz identifizierte, kulturimmanente Friktion, nämlich dass kreative Leistung nicht zwingend kreativen Erfolg mit sich bringt, und dass die Anforderung ständiger Arbeit am Selbst damit kollidiert, dass der Erfolg dieser Leistung abhängig ist von der Nachfragelogik des Marktes. *The Blazing World* verknüpft diesen Mechanismus geschickt mit einer Untersuchung der *celebrity culture* und zeigt auf, wie sehr Berühmtheit eines Künstlers als Faktor für wirtschaftlichen Erfolg fungiert. Damit verbunden ist eine kritische Aufarbeitung des Begriffs ‚Wert‘ und eine Relativierung der starken Betonung ökonomischer Aspekte in der postmodernen Kultur – der Roman zeigt eindrücklich, dass Personen, Beziehungen und Kunstobjekte einen Wert haben, der sich nicht mit ökonomischen Maßstäben messen lässt. Gleichzeitig wird *celebrity culture* aber auch als ein Spielfeld von Authentizität und Kontingenz dargestellt. Der Roman legt damit die Grundlage für eine ergebnisoffene, philosophische Verhandlung von essentialistischen und konstruktivistischen Standpunkten, die beide in Harriets künstlerischem Projekt der „Maskings“ vorhanden sind. Das zumindest partielle Scheitern dieses Projekts lässt sich zurückführen auf Harriets Missachtung des Publikums als souveräne Instanz, die aktiv an der Erschaffung von Bedeutung beteiligt ist, sowie die Vernachlässigung des kreativen Potentials intersubjektiver Beziehungen.

Ein bedeutender Aspekt des Romans ist Harriets feministisch inspirierte Auflehnung gegen die von ihr empfundene Ungerechtigkeit sowohl auf dem Kunstmarkt als auch in der Gesellschaft im Allgemeinen. Über die multiperspektivische Erzählweise wird daraus eine komplexe Verhandlung unterschiedlicher feministischer Positionen. Wie ich gezeigt habe, ist Harriet in ihren Äußerungen und Haltungen nicht ganz kohärent, und über den Roman hinweg wird deutlich, dass ihrer Auflehnung eine gewisse selbstkritische Reflexionsdimension fehlt, da es ihr nicht gelingt, sich in ihrem Selbstverhältnis von männlich-patriarchalen Kriterien der Bewertung zu emanzipieren. Besonders schwer wiegt in dieser Hinsicht jedoch, dass sie in ihrer Zusammenarbeit mit der ersten Maske Tish die Strukturen des Patriarchats imitiert, indem sie das Verhältnis lediglich umkehrt, seine Subjektivität ignoriert und ihn zu ihren Zwecken rücksichtslos

instrumentalisiert und ausnutzt. Die Darstellung der blinden Flecken Harriets mindert allerdings nicht die Bedeutung von kreativem Ausdruck als Weg zur Selbsterkenntnis, die *The Blazing World* über die Entwicklung der Figur Harriet eindrücklich nachzeichnet.

Ein weiterer Berührungspunkt der Figuren Jay und Harriet ist, dass beide schwer mit Gefühlen der Unzulänglichkeit, und in Jays Fall zusätzlich der Schuld, ringen. Bei beiden führt dies zu einem Selbsthass, der sich bei Jay in Frauenfeindlichkeit und bei Harriet in einer immensen Wut auf die Protagonisten der Kunstwelt äußert. Auch machen beide Romane deutlich, wie zentral die eigene Sexualität bzw. die sexuelle Identität für das eigene Selbstverhältnis und Selbstwertgefühl sind. Jay hat ein gespaltenes Verhältnis zu seiner Sexualität, genauer gesagt seinem sexuellen Verlangen und seiner Triebhaftigkeit, er pathologisiert sich selbst und seine Sexualität. Harriet hat ein mindestens so gespaltenes Verhältnis zu ihrem biologischen Geschlecht, sie leidet immens sowohl unter einer mangelnden Akzeptanz als auch der subjektiv empfundenen Unvereinbarkeit ihrer traditionell männlich und weiblich konnotierten Eigenschaften. Umso stärker wird dadurch jedoch das Plädoyer für Vielfalt, das *The Blazing World* hält. Über positiv besetzte Figuren wie Phineas sowie die Betonung der spielerischen Selbstkreation wird die postmoderne Subjektkultur als Ermöglicherungsraum für Menschen, die ihre geschlechtliche Identität nicht als eindeutig empfinden, dargestellt, ohne dabei die Schwierigkeiten und gesellschaftlichen Widerstände einer solchen Identität zu ignorieren. Strukturell wird dies unterstrichen von der Vielstimmigkeit der Erzählsituation, die sich mit Harriets Wunsch nach Polyphonie deckt. Gerade diese Multiperspektivität verleiht *The Blazing World* einen etwas größeren gesellschaftlichen Rahmen als *Intimacy*, der als Ich-Erzählung zwangsläufig einen sehr viel persönlicheren und eindimensionaleren Standpunkt porträtiert. Dies deckt sich auch mit den Bedeutungen, die Gesellschaft für die jeweiligen Figuren hat: Jay assoziiert die Gesellschaft mit Urteilen über sich und sehnt sich entsprechend danach, sich dem zu entziehen; für Harriet bedeutet es Anerkennung, weshalb sie so intensiv für ihren Platz in der Gesellschaft als Makro- und der Kunstwelt als Mikrokosmos kämpft.

4. Das ethische Subjekt am Ort der unbegrenzten Möglichkeiten – urbaner Raum und Grenzen des Konsumtorischen in Penelope Livelys *City of the Mind*

Im Fall von *City of the Mind* haben wir es mit einer personalen Erzählsituation zu tun, die hauptsächlich durch die Hauptfigur Matthew Halland fokalisiert wird³³, der, so gilt es zu zeigen, in mehrfacher Hinsicht ein postmodernes Subjekt ist und sich doch gleichzeitig durch sein ethisches Empfinden von der oft postulierten, postmodernen Attitüde des ‚anything goes‘ distanziert. Bevor ich auf die Besonderheit seiner ethisch-moralischen Haltung und seine tiefgreifenden Einsichten zu Subjekt-Objekt-Dichotomien, die als Ergebnis von Hybridisierungsaspekten innerhalb seiner Stadtphilosophie gewertet werden können, eingehe, möchte ich nachzeichnen, was Matthew neben seiner Wahrnehmung der Stadt London als postmodern klassifiziert. Im Anschluss steht ebendiese kreative Auseinandersetzung mit und Wahrnehmung von der Stadt im Mittelpunkt. Wie wir sehen werden, ist Matthews Erfahrung seiner Bewegung durch die Stadt London nicht nur essentiell für sein Verständnis von Zeit und seine im Roman prädominante Vorstellung von Gleichzeitigkeit der Dimensionen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Vielmehr dient ihm London auch als Erinnerungsraum, in dem sowohl die Idee der linearen Zeit aufgelöst als auch der in Zeit inbegriffene Verfall und Wandel partiell überwunden werden. Dass eine Auseinandersetzung mit Sprache Eingang in meine Interpretation findet, liegt an ihrer gleichzeitigen Subjektivität und Überindividualität, die sie als Eigenschaften in *City of the Mind* mit Zeit und Stadt teilt, was wiederum auf der menschlichen Verschränkung von Raum und Sprache beruht. Denn, so Henri Bergson in seinem Vorwort zu *Zeit und Freiheit*: „Wir drücken uns notwendig durch Worte aus und wir denken fast immer räumlich.“ (Bergson 5)

Ein stets wiederkehrendes Motiv im Roman sind Kinder und ihre spezifische Wahrnehmung. Kindliches Welt- und Zeiterleben, so wie es beschrieben wird, weist gewisse Analogien zum momentanistischen Zeitbewusstsein des idealen Flow-Subjekts auf. Die Erzählung kontrastiert immer wieder die durch Routine verfestigten Wahrnehmungs- und Interpretationsbahnen der erwachsenen menschlichen Psyche mit der erwartungsfreien Offenheit von Kindern, die deutlich an das Ideal der Aufbrechung

33 Dies gilt für den Großteil der Erzählung. Unterbrochen wird die Fokalisierung durch Matthews Bewusstsein mit mehreren Einschüben, die aus anderen Zeitebenen stammen und die Perspektiven Jim Protheros im London des Zweiten Weltkrieges, eines namenlosen Bettlermädchens und des historischen Seefahrers Martin Frobisher schildern. Hinzu kommen Absätze, die als teils abstrakte Kommentare ohne Fokalisierungsfigur der personalen Erzählsituation entspringen.

von alltäglicher Wahrnehmung in der Postmoderne erinnert. Hybridisiert wird dieses momentanistische Credo innerhalb der Logik des Romans mit der Darstellung von Erinnerung als kreative Strategie.

Matthews Reflexion und Vorstellungen all dieser Themenkomplexe, so möchte ich argumentieren, vollziehen erfolgreich eine Auflösung der Dichotomisierung von Subjekt und Objekt, was deutliche Auswirkung auf sein Selbst- und Weltverständnis hat. Damit eröffnet der Roman, so gilt es zu zeigen, eine Diskussion über die Zusammenhänge von subjektiver Wahrnehmung unter verschiedenen Vorzeichen und moralisch-ethischem Handlungsvermögen sowie die Möglichkeit eines subjektiven Lustgewinns an moralisch-ethischem Handeln – eine Dimension, die in Reckwitz' Ausführungen so nicht vorkommt.

4.1 Matthew als Kreativsubjekt

Zunächst soll dargelegt werden, was Matthew auf Basis der erarbeiteten Grundlagen des kreativ-konsumtorischen Subjekts zu einem Exemplum dieser Subjektkultur macht, bevor ich im Anschluss anhand seiner Wahrnehmung die Aspekte der kreativ-kulturellen Stadt vertiefen und meine Hypothese des Erinnerns als kreativer Strategie innerhalb des Romans belegen möchte.

Matthews historischer Kontext legt die Grundlage für seine postmoderne Subjektivität. Als Kind in den 1950er Jahren aufgewachsen, korreliert seine pubertäre Rebellion mit der kollektiven Auflehnung gegen die Verhältnisse im Rahmen der *counter culture*, worin sich „the brutal intrusions of public events“ (CM 38) mit seinen „own inner drives“ (ibid) paaren:

In the Sixties, as an adolescent, he fell briefly prey to the tawdry aspect of a permissive climate and played about with drugs. In the Seventies, he became more worthily involved with the climate of the times and demonstrated against the American involvement in Vietnam. (CM 39)

Natürlich klassifiziert ihn das Durchleben der Periode der Gegenkultur nicht als kreativ-konsumtorisches Subjekt. Mit seinem Beruf als Architekten wählt er jedoch eindeutig eine kreative Tätigkeit. Interessanterweise spiegeln die Bedenken seiner Eltern bezüglich seiner Berufswahl exakt die beiden Seiten der postmodernen Subjektkultur nach Reckwitz wider: Sein Vater bemängelt die, seiner Meinung nach, fehlende soziale Verantwortung und reine Orientierung an schnellem Profit innerhalb dieser Disziplin,

seine Mutter befürchtet für ihren Sohn eine Zukunft als brotloser Künstler und macht sich Vorwürfe bezüglich eines zu Weihnachten geschenkten Malkastens (vgl. CM 21). Zunächst versucht er beiden dennoch gerecht zu werden; seine ersten Aufträge als Architekt sind die Arbeit an einer Schule und einem Krankenhaus, die sowohl den Anspruch des sozialen Engagements erfüllen als auch ihm ein stetes Einkommen sichern (vgl. CM 22). Seine aktuelle Anstellung ist jedoch in einer Firma, die weder Schulen noch Krankenhäuser baut, „[w]hich was of course an effect of the turn his own career had taken, as much as a sign of the times“ (CM 132). In diesem Zitat klingt bereits eine soziokulturelle Schwerpunktverlagerung hin zum Ökonomischen an, die zum einen eben eine Hälfte der „ästhetisch-ökonomischen Doublette“ (HS 500), zum anderen Teil der im Roman doch immer wieder anklingenden Kapitalismuskritik³⁴ ist. Nicht ganz so eindeutig als Kritik, jedoch durchaus im Einklang mit der postmodernen Realität des Arbeitssubjekts steht die durch Matthew fokalisierte Aussage, dass „[i]t was no longer possible, as in more tranquil passages of life, to separate the day from personal life. The one spilled uncontrollably into the other [...]“ (CM 72). Die Architekturfirma James Gamlin und Partners bietet ein breites Repertoire an Dienstleistungen von Restauration über den Umbau von umfunktionierten Gebäuden bis zum Neubau großer kommerzieller Gebäudekomplexe an, was als finanzielle Notwendigkeit beschrieben wird (vgl. CM 5). Der kreativ-konsumtorischen Arbeitspraxis entsprechend wird die Firma als kreatives Kollektiv beschrieben, in dem die unterschiedlichen Persönlichkeiten das Team durch ihre Individualität bereichern (vgl. *ibid.*). Matthew ist damit Teil einer – wenn auch postmodernen – effizienten Maschine, die, unabhängig von der persönlichen Entscheidung hierfür, durchaus einen Tribut fordert:

Matthew had abandoned fairly early on in his career the notion of becoming an innovative and controversial star of the profession. It was not that he felt he lacked either the talent or the nerve, but that he knew himself to be short on entrepreneurial gusto and the requisite gift for public relations. In a sense, he couldn't be bothered. This last was patently a deficiency. There is nothing especially honourable about being satisfied with a career as an also ran. It would indeed have been rewarding to know yourself responsible for some seminal instance of contemporary building – some frequently cited university or theatre. (CM 89 f.)

34 Der Roman ist nicht vorrangig und in erster Linie als kapitalismuskritisch zu kategorisieren, macht jedoch immer wieder kritische und zum Nachdenken anregende Kommentare bezüglich einer möglichen Überbetonung des Konsumtorischen – ein Element, das wir in den für diese Arbeit ausgewählten Romanen immer wieder antreffen. Auf die *City of the Mind* inhärente Kritik am bestehenden kapitalistischen System werde ich in Kapitel 4.4 zum Spannungsverhältnis zwischen Ethik und Konsum genauer eingehen.

Matthew verspürt also durchaus den Druck, als Individuum durch seine kreative Arbeit ein Distinktionsmerkmal zu schaffen und damit Anerkennung seiner individuellen Leistung zu erlangen. Den Grund für sein Scheitern verortet er dabei in einem Mangel an ökonomischem Antrieb, den er durchaus als persönliches Defizit wahrnimmt.

Auch als Intimsjekt folgt Matthew den postmodernen Codes. Die Ehe scheitert nicht an Uneinigkeiten, sondern einem „death of feeling“ (CM 39) nach einem kontinuierlichen Prozess der Entfremdung (vgl. CM 82 f.), der die Vermutung nahelegt, dass die für die postmoderne Beziehung so wichtigen Aspekte „der gemeinsamen Kreation von Momenten romantischer Außeralltäglichkeit, des Verhandlungs- und Vertrauensmanagements und der emotionalen, selbst- und fremdpsychologisierenden Ich-Kommunikation“ (HS 528) nicht ausreichend gepflegt wurden. Darüberhinaus kommentiert der Roman auf subtile Weise die Form, wie der Kauf von Gegenständen, konkret eines Stuhls, als Ausdruck der gemeinsamen Beziehung hervorgehoben wird. Der gemeinsame Kauf („I’ll buy it for you.“ And she said, ‘No. We’ll buy it for us.““ CM 51) lädt den Gegenstand mit einer Bedeutung auf, die auch nach der Scheidung nicht vollkommen auflösbar ist und schmerzliche Erinnerungen wachruft (vgl. *ibid.*). Ähnlich ökonomisch geprägt ist der Kommentar von Matthews Arbeitskollegen Tony, der Matthews neue Lebenssituation mit den Worten „Still, you must miss that house. Lucy was saying the other day how nice you and Susan had made it.“ (CM 11) quittiert, was Matthew zu dem Gedanken „Bricks and mortar and furnishings are the least of what one misses.“ (CM 12) bringt.

In der ersten Hälfte des Romans führt Matthew eine Beziehung mit Alice Cook, die in erster Linie sexueller Natur ist und der eine freundschaftliche Verabredung zu Grunde liegt: „What is between them is not love, but something cordial, mutually sustaining, that can be taken up or relinquished at will, without obligation.“ (CM 31) Entstanden ist sie „out of apathy, availability and need“ (CM 30) und dient vereinbarter Weise der Befriedigung gewisser, wenn auch nicht aller Bedürfnisse („It is better than nothing, and entirely unsatisfactory to any who have known better.“ CM 31), was jedoch ein hohes Maß an Selbstkenntnis und Selbstreflexion der beiden sowie eine Kommunikation über diese Bedürfnisse voraussetzt und demnach durchaus den postmodernen Codes entspricht. Auch in diesem Kontext findet der Leser einen Kommentar, der Matthews Argwohn gegenüber der starken Gewichtung des

Konsumtorischen zum Ausdruck bringt: „[...] there is a businesslike quality to her lovemaking that has always disturbed him“ (CM 31).

Abgebrochen wird diese Verbindung in beiderseitigem Einvernehmen, als Alice einen Mann trifft, der bereit ist, ihr ihren Kinderwunsch zu erfüllen, und Matthew Sarah Bridges kennenlernt und sich in sie verliebt. Sarah ist wie er der *creative class* zugehörig („She was deputy editor of a magazine for connoisseurs and collectors of furniture and *objets d'art*.“ CM 150, Hervorhebung im Original). Nach einigen Verabredungen zum Mittagessen erleben sie einen gemeinsamen Besuch der National Portrait Gallery, der die beiden einander gen Ende des Romans näher bringt (vgl. CM 197 ff.). Das gemeinsame sich affizieren Lassen, die Gespräche über ihre jeweiligen Eindrücke („What he sees and what she sees is the same, and unimaginably different.“ CM 199) bringen Matthew dazu, sich nach langer Zeit der Zurückhaltung und Vorsicht wieder auf seine Gefühle einzulassen, sich verwundbar zu machen, aber genau dadurch wieder Lebendigkeit und Glück zu verspüren: „Matthew knows that within that hour he has stepped from one state of being into another, from sickness to health, or possibly from tranquility to dire peril, he neither knows nor cares.“ (CM 202)

4.2 London als kreative Stadt

Die Stadt London, wie schon der Titel des Romans eindeutig indiziert, bzw. die subjektive(n) Wahrnehmung(-sformen) spielen in *City of the Mind* eine bedeutende Rolle. Dabei gilt es, die Vorbemerkung zu machen, dass die Themenkomplexe Zeit und Stadt auf das Engste miteinander verwoben sind. Im Zuge der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur erfährt der urbane Raum eine grundlegende Veränderung seiner Struktur und Definition:

Die räumlichen Strukturen der alten Industrie- und Verwaltungsstädte werden mehr und mehr durch urbane Formen des Wohnens und Arbeitens, der Freizeit und des Tourismus verdrängt, die eine semiotische und ästhetische »Kulturalisierung« der Städte betreiben. Im Zuge dieser Kulturalisierung werden Städte zu Orten der beständigen Produktion neuer Zeichen und Atmosphären: Sie sind *creative cities*. (EK 269 f.)

Städte werden also zu Räumen, „die sich zunehmend nicht mehr als funktionale, sondern primär als kulturelle Gebilde verstehen“ (EK 274). Dass damit wiederum eine Anforderungsstruktur entsteht, zeigt das folgende Zitat: „It [i.e. Covent Garden] was

international, multicultural, eclectic – it was all the things you were supposed to be, in this day and age.“ (CM 33) Diese Beobachtung von Reckwitz impliziert bereits, wie wichtig für den Prozess der Kulturalisierung sowohl der urbane Raum mit seinen Möglichkeiten als auch die Vielzahl von Subjekten sind, die Akteure der Signifikationsprozesse und Rezipienten der Atmosphären sind. „Damit sich eine Stadt in eine ästhetische Umgebung verwandeln kann, sind sowohl eine ästhetische Haltung des Nutzers als auch ein Stadtraum nötig, der sich ästhetisieren lässt.“ (EK 283) Auch diese Ebene spiegelt sich bereits im Titel des Romans wider, zieht sich jedoch als Motiv, vornehmlich in Form von Matthews Wahrnehmung und seiner daraus entstehenden Stadtphilosophie, durch den gesamten Roman. London bleibt dadurch ein in mehrfacher Hinsicht ambivalentes Phänomen. Die Stadt ist zugleich eigenständiger Akteur und reines Gedankenkonstrukt. Sie hat eine konstituierende Wirkung auf Matthew, derer er sich durchaus bewusst ist³⁵, gleichzeitig äußert er sich seinem Firmenpartner gegenüber zur Natur Londons: „This city [...] is entirely in the mind. It is a construct of the memory and of the intellect. Without you and me it hasn't got a chance. [...] What I mean is that significance is in the eye of the beholder.“ (CM 7) „Das zentrale Merkmal dieses Stadttypus besteht darin, dass er für Bewohner, Besucher und Berufstätige zum Produktionsort immer neuer Zeichen, Erlebnisse und Atmosphären wird.“ (EK 274) Die Stadt ist demnach trotz ihres unabhängigen Eigenlebens für jeden eine andere, existiert in unendlich vielen Varianten gleichzeitig, abhängig vom Betrachter und seiner Konditionierung, seines Interpretations- bzw. Referenzrahmens. Daraus ergibt sich als Verständnismöglichkeit der Stadt und ihrer Zeit eine Vielzahl von subjektiven Zugängen, die nebeneinander existieren, keineswegs jedoch ein einziger, objektiver und objektiv verifizierbarer Zugang, was ein Beispiel für Diversität ist, die Reckwitz als die wichtigste Bedingung für die mit Urbanität assoziierte Lebendigkeit bezeichnet (vgl. EK 284). Für die Auseinandersetzung mit *creative cities* ist es wichtig zu verstehen, dass

Städte [...] soziale Totalphänomene [sind], sie sind nicht einzelnen, funktional spezialisierten Systemen wie der Ökonomie, der Kunst oder den Massenmedien zugeordnet, in ihnen vernetzen sich vielmehr diverse soziale Praktiken ganzer kultureller Lebensformen, Praktiken des Arbeitens, des Konsumierens, des privaten Wohnens, der Kunst und der Wissenschaft. Das Besondere der Städte als soziale Gebilde besteht zudem darin, dass sie auf umfassende Weise den Raum arrangieren und Artefakte und Subjekte im Raum platzieren. Städte prägen ihre

35 An dieser Stelle möchte ich nur auf Matthews spezielles Wechselverhältnis zu London und Zeit verweisen. Seine exakte Beziehung und die mit diesem Verhältnis einhergehenden Implikationen werde ich ausführlich im Kapitel 4.4.2 behandeln.

eigene Materialität aus, denen – stärker als Zeichen oder Handlungen – eine historische Persistenz zukommt. (EK 275)

Reckwitz schreibt in dem voranstehenden Zitat dem Phänomen Stadt eine gewisse Agens zu, die wir im literarischen Text ganz deutlich betont und sogar in gesteigerter Form wiederfinden werden, wie ich nun darlegen möchte. Im Folgenden werde ich den Roman auf die Aspekte von Stadtplanung und Architektur unter den Vorzeichen von *creative cities*, die Bedeutung von Sprache, die in *City of the Mind* ebenfalls eng mit der Idee der Stadt verknüpft ist, sowie das postmoderne sich Beeinflussenlassen anhand von Matthews Bewegung durch und Wahrnehmung der Stadt als typisch kreativ-konsumtorische Praxis untersuchen.

4.2.1 The city's system of rebirth – Stadtplanung und Architektur

Mit diesen Worten wird in *City of the Mind* das Konzept eines steten Wandels unter Einbeziehung einer unendlichen Wiederkehr beschrieben, eine sich stetig wiederholende Neuerschaffung der Stadt. Für Matthew besteht sie sowohl in der Präsenz alter Gebäude, ihrer Restaurierung und der Wiederverwendung alten Baumaterials für neuere Gebäude. Damit illustriert der Roman, was Reckwitz für die Entstehung von *creative cities* formuliert: „Die Kulturalisierung enthält [...] eine reflexive Historisierung: eine Wertschätzung und Neuaneignung des historischen Erbes der Stadt und zugleich dessen flexible Kombination mit dem Zeitgenössischen.“ (EK 279) Oder wie Matthew die Praktiken seiner Profession seinem Kollegen gegenüber als „making over“ (CM 25) beschreibt: „You can take it to pieces in order to build something else with the bricks. You can pull it down in order to use the space it occupies for another building. Or you can give it a new significance because you have stopped thinking about it as simply a pile of bricks.“ (CM 26) Hier wird im Grunde die gegenkulturelle (und dabei auf ihre Vorgängerformate der romantischen und der avantgardistischen Kultur zurückgreifende) Auffassung von Kreativität formuliert, die sich

auf eine unvertraute sinnhafte Kombination von bereits Vorhandenem, auch eine pastiche- oder parodieförmige, semiotisch gebrochene Imitation vertrauter Elemente, eine palimpsest-förmige Überschreibung alter durch neue Elemente, die Bewusstmachung eines intertextuellen Verweisungszusammenhangs zwischen scheinbar separierten Elementen (HS 494)

richtet. Ausgangsmaterial für eine solche sinnhafte Neukombination sind innerhalb der Logik des Romans auch menschliche Überreste; Neuerschaffung greift zumindest potentiell auf alles Vorangegangene zurück, und beschreibt dadurch eine ähnliche Hybridität, wie sie Reckwitz' Modell der Subjektkulturen zu Grunde liegt: „He thought of how the city lifts again and again from its own decay, thrusting up from its own detritus, from the sediment of brick dust, rubble, wood splinters, rusted iron, potsherds, coins and bones.” (CM 109) Die Stadt kreierte sich in dieser Vorstellung durch ein Kombinieren, Zusammensetzen und Übereinanderlegen seiner vorherigen Existenzen selbst.³⁶ Als Architekt nimmt Matthew Gebäude nicht nur viel bewusster in ihrer 'Mehrzeitlichkeit' wahr – so befindet er sich auf dem Cobham Square sowohl in der Gegenwart zu einer spezifischen Uhrzeit sowie auch im Erbauungsjahr 1823 (vgl. CM 23) – sondern wird durch seine Beobachtungen darüber hinaus von Assoziationen überschwemmt. Dies spiegelt sich in der Struktur des Romans wider: So folgt z.B. auf die Erwähnung von Matthews Auseinandersetzung mit der Fassade des Royal College of Surgeons (vgl. CM 77) eine Episode aus dem Erzählstrang des Bombenangriffs der Nazis auf London, in dem Jim Prothero von den Bergungsarbeiten erzählt, nachdem eben dieses Gebäude getroffen worden ist (vgl. CM 78 f.). Danach wechselt der Fokus der Erzählung zu dem Paläontologen und Anatomen Richard Owen (vgl. CM 79), der im 19. Jahrhundert in eben diesem Royal College arbeitete und lebte (vgl. CM 75).

In zweierlei Hinsicht etabliert Matthews Wahrnehmung eine Form der Gleichzeitigkeit: Zum einen rücken seine Assoziationen Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart nebeneinander. Auch hier liegt ein Vergleich mit Reckwitz' Theorie nahe, in der er von „historisch heterogene[n] Stadtlandschaften, in denen sich unterschiedliche zeitliche und semiotische Schichten übereinanderlagern“ (EK 283) spricht. Zum anderen wird London zum Schauplatz eines physischen Machtkampfes zwischen Alt und Neu, zur „landscape of simultaneous decay and resurrection“ (CM 12), zu „embattled sites where a reconstructed past and an inexorable future are fighting it out“ (CM 92). In diesen Formulierungen klingt eine kritische Reflexion des Regime des Neuen an, da eine reine Fokussierung auf das Neue gerade unter den Vorzeichen ökonomischen Wachstums nicht immer konfliktfrei zum historischen Kontext gesehen werden kann. Matthew bringt dies im Rahmen seiner Überlegungen zu dem

³⁶ Siehe dazu auch die Arbeit von Kerstin Ebel. Für Ebel besteht der Knackpunkt des Romans in dem Spannungsverhältnis zwischen Wandel und Andauern. London existiert „in a constant interplay of continuity and change“ (Ebel 294). Das Phänomen des Überdauerns von Zeit werde ich in der Auseinandersetzung mit Erinnerung genauer untersuchen. Weiterhin schreibt Matthew in Ebels Betrachtungen der Stadt „a certain independence“ (ibid) zu.

Neubaugebiet der Docklands auf den Punkt: “A city is an organic growth and here the profoundly arrogant assumption was being made that you can bulldoze the past, replace it with new constructions and expect the result to be anything other than the semblance of a place.” (CM 90)

Die palimpsesthafte Überlagerung des Alten und Neuen findet sich z.B. in Namen der Häfen in den Docklands, die Assoziationen hervorrufen, welche sich nicht nur Matthew erschließen, sondern deren Widerhall sich dauerhaft über die Zeit und den Globus hinweg erstreckt („The names alone have resonances that range over time and the globe“ CM 13). Das Erkennen dieser Resonanzen wird im Roman zu einer Fähigkeit, die Matthew in hohem Maße zu einer positiven Figur macht, da er sich als empfängliches Individuum erweist und dadurch Träger der zusätzlichen Bedeutungsebenen der Stadt wird:

The whole place is a chronicle, in brick and stone, in silent eloquence, for those who have eyes and ears. For such as Matthew. Through him, the city lives and breathes; it sheds its indifference, its impervious attachment to both then and now, and bears witness. (CM 3)

Der literarische Text impliziert hier, dass diese Empfänglichkeit notwendig ist, um den historischen Kontext wahrzunehmen, damit eine reine Materialität zu übersteigen und eine (beinahe metaphysische) Lebendigkeit herzustellen. Eben diese Lebendigkeit ist es auch, die symbolisch die Grenze der menschlichen Stadtplanung aufzeigt. Dies geschieht wiederum über das Konzept Zeit bzw. die Destabilisierung der menschlichen, linearen Vorstellung von Zeit: „For this is the city, in which everything is simultaneous. There is no yesterday, nor tomorrow, merely weather, and decay, and construction. [...] The city digests itself, and regurgitates. It melts away, and rears up once more in another form.“ (CM 24) Die klassische Unterteilung in eindeutig voneinander trennbare Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wird hierbei aufgehoben. Die Stadt befindet sich in einem Zustand konstanten Wandels, dem sie noch dazu nicht hilflos ausgeliefert ist, sondern deren Agent sie selbst zu sein scheint. Das organische Bild Londons, das sich selbst verdaut und wieder ausspuckt, sich in neuer Form aufbäumt, ist das einer kraftvollen, unabhängigen Lebensform, nicht das unbelebter Masse. Eine solche Stadt ist genauso wenig bis ins kleinste Detail planbar wie Kreativität. Dies ist nur stimmig, wenn man bedenkt, dass die postmoderne Kultur mit ihrem Leitbild der Kreativität sich explizit von der bürokratischen Rationalität und Planung der bürgerlichen und Angestelltenkultur abgrenzt.

4.2.2 The city speaks in tongues – kreative Sprache im urbanen Raum

Auch Sprache kommt eine nicht zu vernachlässigende Bedeutung im Roman zu. Diese jedoch lässt sich kaum isolieren, sondern ist fein verwoben mit der Auseinandersetzung mit der Stadt und ihrer Zeit. Für den aufmerksamen Betrachter und Zuhörer Matthew ist Sprache nicht nur allgegenwärtig in London („Language hangs in the night air and throbs in giant lettering above shops and theatres.” CM 66), sondern erzählt eine „coded narrative” (CM 66) der vergangenen Stadt, ihrer früheren Topographie, z.B. durch die Destinationen der Busse (vgl. CM 66). Somit wird Sprache zum Ort einer erneuten Überlagerung von Zeitschichten und Londons Sprachlichkeit zu einem weiteren Faktor, der Chronologie unterwandert:

The whole place is one babble of allusions, all chronology subsumed into the distortions and mutations of today, so that in the end what is visible and what is uttered are complementary. The jumbled brick and stone of the city's landscape is a medley of style in which centuries and decades rub shoulders in a disorder that denies the sequence of time. Language takes up the theme, an arbitrary scatter of names that juxtaposes commerce and religion, battles and conquests, kings, queens and potentates, that reaches back a thousand years or ten, providing in the end a dictionary of reference for those who will listen. (CM 66)

Das Palimpsest London wird zu einem Medium der Vielstimmigkeit und Vielzeitlichkeit, Stadt und Sprache gleichermaßen fordern das Subjekt heraus, sich gleichzeitig affizieren zu lassen und Sinn zu stiften, ganz im Sinne der gegenkulturellen Subjektivität:

Wenn die Dynamisierung des Begehrens des kulturrevolutionären Subjekts sowohl vom Spiel mit den Signifikationen und Praktiken als auch von der Intensivierung der Erfahrung abhängt, dann stellt sich die postmodernistische Ästhetik als ein Trainingsfeld konstruktivistischer *und* das Erleben intensivierender Dispositionen dar. (HS 472, Hervorhebung im Original)

Matthew nutzt dieses Trainingsfeld auf seinen Touren durch die Stadt, nimmt die Stadt sowie die endlosen Anspielungen und Referenzen so intensiv wahr, dass er sich ihrer kaum erwehren kann. Bei seiner Sinnstiftung und Interpretation greift er auf sein Wissen als Architekt und seine Erfahrungen der Stadt zurück. Jedoch gelingt ihm dabei nicht immer ein ‘neuer’ Blick; die durch Wissen und Erfahrung gezogenen Assoziationen wirken teils auch einschränkend, da sie den freien Blick, die frische Interpretation verstellen können und somit zur Last werden, „the cargo [...] of knowledge, allusions, and images we carry in our heads. Adults are particularly laden with such cargo, the most basic being the concepts of time and space we use to structure

reality.” (Moran 146) Gerade Sprache spielt eine bedeutende Rolle in unserem Verständnis und dem Prozess unserer Erschließung der Welt. Auch Gadamer sagt, „daß wir in einer sprachlichen Welt uns bewegen und durch eine sprachlich vorgeformte Erfahrung in unsere Welt hineinwachsen” (Gadamer „Wie weit schreibt Sprache das Denken vor?“ 203). Vielmehr noch befindet Sprache sich in einem Netz von Verknüpfungen, ist damit auch (vor)beladen: „Es liegt immer schon ein System von Worten dem Sinn jedes Wortes zugrunde.” (Gadamer „Sprache und Verstehen“ 196)

Diese Vorgelagertheit von Sprache wird auch in *City of the Mind* thematisiert, womit eine Parallele gezogen wird zu London – beide, Sprache und Stadt, bestehen vor allem in den Köpfen der Menschen, die sie sprechen bzw. in ihr leben, und doch existieren beide darüber hinaus, unabhängig vom Individuum. Gadamer beschreibt „einen nicht auf individuelles subjektives Meinen je reduzierbaren Anspruch der Sprache. Daß wir es sind, die da sprechen, keiner von uns, und doch wir alle“ (Gadamer „Sprache und Verstehen“ 196). Oder in den Worten des Romans: „Language sleeps upon the tongue, mutates through generations, survives us all. We see the world, invest what we see with meaning, and send images sifting down from one head to another” (CM 49). Die immer weiter überlieferten Bilder und Symbole sind auch in die Struktur des Romans eingeflochten und tauchen immer wieder in verschiedenen Zusammenhängen auf – darunter zuallererst Sterne, aber auch z.B. Dinosaurier und Pferde. Kerstin Ebel sieht den Zweck der wiederkehrenden Symbole im Roman darin, das Thema von Kontinuität auszuarbeiten (vgl. Ebel 296)³⁷. „Stars are one of the recurring motifs serving as links over time.“ (ibid) Dies ist im Sinne einer Überlieferung von Konzepten und Wahrnehmungsmustern durch und in Sprache sicherlich richtig, doch halte ich eine Interpretation ausschließlich unter dem Vorzeichen von Kontinuität für zu oberflächlich. Betrachten wir die Stellen im Roman, an denen Sterne erwähnt werden, so stellen wir fest, dass sie sich zwar tatsächlich durch den gesamten Text ziehen. Nach Mary Hurley Moran verbinden Sterne Passagen „in which characters are suddenly existentially dislocated“ (Moran 149), womit Aufmerksamkeit auf „the puniness and absurdity of human existence“ (ibid) gelenkt werden soll. Die „terrifying certainty of the stars“ (CM 45) besteht für sie in der Erkenntnis von „humanity's insignificant place in the cosmic scheme“ (148), was wiederum zu einem erhöhten Bedürfnis nach Sinnstiftung führt. Beide Ansätze sind durchaus interessant, jedoch wird

37 Ebel setzt sich in ihrer Arbeit sehr genau und strukturell mit den Assoziationsketten sowie der Verwendung und Einflechtung von Symbolen auseinander.

die Analyse solcher Motive deutlich spannender, wenn dabei eines der herausstechendsten Themen des Romans einbezogen wird – nämlich die zeitliche Dimension. So lässt sich besonders anhand der Erwähnung von Sternen nachvollziehen, wie auch Sprache einer Veränderbarkeit unterliegt, wie Bedeutung von Person zu Person unterschiedlich ist, aber sich auch zeitlich und kulturell verändert, sich den Umständen bzw. der Lebenssituation anpasst. Von existentiellen Überlegungen Matthews zu der „terrifying certainty of the stars“ (CM 45) über Frobishers Erleichterung angesichts der „blessed elusive certainties of [...] stars“ (CM 122), die zur Orientierung dienen, bis hin zum 'todbringenden' Charakter von Sternen zu Zeiten des Blitz, wenn „[s]tarlight is to be feared“ (CM 189), zeigt sich deutlich, wie sehr die sprachliche Aktualisierung ein und desselben Bildes vom jeweiligen Assoziations- und Referenzsystem abhängt. Indessen sind Sterne ebenso überindividuelles Symbol für Kontinuität: „They are the one stability in lives of flux, the only constant. They are inconceivable, and essential. They cannot be understood, and so must be labelled.“ (CM 144) Bewusstsein über die Vielfältigkeit von Verstehen sowie die kognitive Begrenztheit unseres Verstandes, die zum 'labelling' führt, ist das, was sich in Kapitel 4.4 (sowie en detail in den Kapiteln 4.4.1 und 4.4.2) als entscheidender Unterschied zwischen (Geistes)haltungen und Weltanschauungen sowie ihren Implikationen herauskristallisieren wird.

4.2.3 Das kreativ-konsumtorische Subjekt im urbanen Raum – die Kunst des sich affizieren Lassens

Die ‚Belebtheit‘ Londons und ihre damit verbundene Unabhängigkeit steht für Matthew in einem reziproken Verhältnis zu seiner eigenen Bedeutung: „He thought of himself, living briefly on the top of this pile, inheriting its physical variety and, above all, the clamour of its references. The thought sustained him, in some curious way [...] as he moved through days and through the city.“ (CM 109) Matthew erkennt seine individuelle Lebensspanne als kurz im Gegensatz zu der der Stadt, er sieht sich als Erben der Vielfalt von Erscheinungsbildern und Bedeutungen, die ihm von der und durch die Stadt überlassen werden. Damit qualifiziert sich Matthew als ein sich affizieren lassendes Subjekt, das sich vom touristischen Blick leiten lässt, das „mit dem Fremden, dem Authentischen, dem Außeralltäglichen, dem Irritierenden oder Harmonischen um seiner selbst willen konfrontiert werden“ (EK 297) will. „Der

touristische ist im Kern ein ästhetischer Blick, der auch die Stadt nicht als Mittel zum Zweck, sondern als Selbstzweck versteht.“ (ibid) Besonders interessant an der Passage ist, dass Matthews Bewegung nicht nur als eine durch die Stadt, sondern auch durch Tage, also durch die Zeit, beschrieben wird. Was für die Stadt gilt, wird damit für die Zeit impliziert: So wie es unmöglich ist, sich linear durch London zu bewegen, so wenig ist auch Zeit für ihn linear. Matthew bewegt sich in alle Richtungen und manövriert damit seine Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in ein Kontinuum der Gleichzeitigkeit, in dem keine klaren Trennlinien existieren. Dies lässt sich vergleichen mit dem Zeitbewusstsein des gegenkulturellen Subjekts:

Als Begehrens- und Erfahrungsinstanz lässt sich das gegenkulturelle Subjekt von einem momentanistischen Zeitbewusstsein konstruieren. [...] Das geplante Leben in der Zukunft und das erinnerte Leben in der Vergangenheit werden mit einem Leben in der reinen Gegenwart konfrontiert. [...] Der singuläre Augenblick, die einzelne Situation – wird mit außeralltäglichen Bedeutungen und Imaginationen aufgeladen. Das Alltagsleben erscheint erst dann erträglich, wenn sich der Quasi-Automatismus bewusstloser Routinen zugunsten singulärer ›Situationen eines Lebens, konkret, bewusst und freigestellt‹ verflüssigt; jede Situation kann zum Anlass von ›Experimentalformen eines revolutionären Spiels‹ werden. Es geht um die ›Konstruktion kurzfristiger Lebensumgebungen und ihre Umgestaltung in eine höhere Qualität der Leidenschaft‹, um die Kreation ›packende(r) Situationen‹. Die Situation und der Moment werden nicht passiv empfangen, sondern gerade ihr gezieltes Erleben setzt einen Aktivismus der kreativen Zuwendung voraus. Die Haltung des Spiels und des Experiments ist in diesem Sinne eine situationistisch-momentanistische. (HS 465)

Der Roman schreibt die Fähigkeit zu einem momentanistischen Lebensgefühl in erster Linie der Kindheit zu, wie wir im weiteren Verlauf der Arbeit noch sehen werden. Dennoch beschreibt Matthew diese kindliche Zeitwahrnehmung immer wieder als vorbildhaft, auch wenn es ihm nicht gelingt, selbst stets im Moment zu verweilen. Insgesamt wird deutlich, dass sich *City of the Mind* eher als eine Darstellung der kreativen Form des Affizieren Lassens lesen lässt als eine Illustration der postmodernen Selbstexpression, wie sie uns in *The Buddha of Suburbia* begegnet ist, da Kureishis Roman mehr das Selbstverwirklichungsmotiv beleuchtet.

„Die Ausdifferenzierung von Konsumräumen ist seit den 1980er Jahren ein hervorstechendes Merkmal der *creative cities*, sie sind ein Fixpunkt der urbanen Selbst- und Fremdwahrnehmung“ (EK 298, Hervorhebung im Original). Mit dem Aufstieg der *creative cities* geht ein „Wandel der Konsumkultur“ (ibid) einher, der folgende Merkmale hat:

zum einen die Verdrängung des standardisierten Massenkonsums durch einen Lebensstilkonsum, in dem der Konsument Güter zur individuellen Stilisierung

verwendet; zum anderen eine Erweiterung der Konsumgüter um kulturelle Dienstleistungen und Atmosphären, die über materielle Objekte hinausgehen. (ibid)

Auch dieser Sachverhalt findet seine Entsprechung in Matthews Reflexionen:

This city is laid out for entertainment; that is its function. On alternate weekends we sample the city, Jane and I; parks, museums, funfairs, the zoo. We are instructed and amused. Millions are spent on our edification and our enjoyment. A good deal spent by me. There must be no time to brood, to regret, to question. And in any case we are both energetic people and inquisitive by disposition. It is just as well I am not obliged to spend this precarious section of my life in the middle of Dartmoor. (CM 12)

Während das Zitat auf schöne Weise die kulturellen Dienstleistungen und Atmosphären Londons widerspiegelt, lässt es gleichzeitig Matthews im Roman immer wieder auftauchende kritische Haltung zum Konsumangebot und -verhalten anklingen. Trotz seiner kritischen (Selbst)reflexion lässt sich Matthew jedoch immer wieder auf die Angebote ein und nutzt sie, „he would allow himself time for a stroll around and a few small shopping errands“ (CM 33), seine Firma ist mit ihren Projekten Teil des kommerzialisierten Kulturalisierungsprozesses, wie z.B. durch „his colleague’s own current project, an elegant and ingenious restoration and conversion of a disused late Victorian school building to a restaurant and wine bar.“ (CM 17) Ähnlich wie Reckwitz, der als Soziologe von einer ethisch-moralischen Bewertung Abstand nimmt, beschreibt auch der Roman die Stadt an sich als gewissenslos und urteilsfrei: „For of course Covent Garden was doing what it had always done: selling things. And you sell what people will buy, be it environmentally beneficial eatables or the mummified remains of an endangered species.“ (CM 33) Diese Beobachtung deckt sich mit einer weiteren Aussage von Reckwitz zur Ausdifferenzierung von Konsumräumen in der postmodernen Subjektkultur: „Dass Großstädte verdichtete Orte des Konsums sind, ist [...] keine neuartige Entwicklung.“ (EK 298)

4.3 Die Kreativität des Erinnerns

Auch menschliche Spuren werden von der Stadt 'verdaut', sie verschluckt sogar die Menschen an sich: „And people flow past them, a host of strangers, glimpsed for a moment and lost for ever. Swallowed by the city – gone, vanished as effectively as if they had died. The city unites and divides, with impartiality, with finality.“ (CM 140)

Nicht nur der symbolische Tod im Sinne eines Verschwindens bzw. eines Ausbleibens einer erneuten Begegnung, sondern auch das tatsächliche Sterben spielen in *City of the Mind* eine Rolle. ‚The city's system of rebirth‘ verknüpft untrennbar Verfall („decay“) und Tod mit Geburt und Neuentstehung als sich gegenseitig bedingende Konzepte, die – unfähig sich gegenseitig auszuschließen – gleichzeitig existieren und stattfinden. Strukturell zeigt sich dies etwa in der Einflechtung des Erzählstrangs zu Zeiten des ‚Blitz‘, der Bombenangriffe der Nazis auf London, dem wohl zerstörerischsten Kapitel in der Geschichte Londons im 20. Jahrhundert. Peter Ackroyd beschreibt in seiner Biographie Londons gleichermaßen das enge Zusammenspiel von Zerstörung und Fortbestehen durch Erneuerung: „Of course nothing could equal the fury and destruction of the Blitz, but the sheer persistence and continuity of London through time lent an intimate [...] reassurance. There was always the intimation of eventual renewal and reconstruction.“ (Ackroyd 739) So, wie die Stadt schon seit langem Knotenpunkt des Konsums war, kann sie in Extrapolation der Beobachtung von Ackroyd also auch vor dem Beginn der postmodernen Subjektkultur als treibender Motor für Veränderung und als Ort des Neuen verstanden werden.

Die notwendige Gleichzeitigkeit von Leben und Tod wird deutlich, als während eines Bombenangriffs Jim Prothero einen Schutzbunker betreut, in dem eine schwangere Frau ein Kind zur Welt bringt (vgl. CM 116 ff.). Im Angesicht der massiven Zerstörung der Stadt und ihrer Bewohner repräsentiert der hoffnungsvolle Laut des ersten Schreis des Neugeborenen (vgl. CM 118) das den Roman durchziehende Thema von Tod und der zeitlosen menschlichen Sehnsucht, diesen zu überdauern. Als Strategie eben dieses Überdauerns präsentiert der Roman als Praktik das Erinnern, welches, wie ich im Folgenden darlegen will, selbst ein kreativer Prozess ist.

4.3.1 Matthew als erinnerndes Kreativsubjekt

Erinnerung spielt für Matthew eine große Rolle, da sie nicht nur seine Assoziationsketten begünstigt, sondern er sich reflektierend damit auseinandersetzt. Er ist sich bewusst, dass „Erinnern [...] kein passiver Reflex der Wiederherstellung, sondern der produktive Akt einer neuen Wahrnehmung“ (Assmann 106) ist, dass die Erinnerung an seine Kindheit eine verzerrte ist, „as though through the wrong end of a telescope: brilliant and diminished“ (CM 20). Die Produktivität von Erinnerung

bedeutet jedoch bei Weitem noch nicht, dass sie für Matthew kontrollierbar ist. Er wird geleitet von seinen Assoziationen und Erinnerungen durch eine in der fokalisierten Erzählung geordnete Form des Stream of consciousness³⁸, die im Roman als „inconsequential sequences of his [...] mind“ (CM 45) bezeichnet werden. Zusätzlich überfällt ihn eine durch seine Erinnerungen in vielfachen Versionen existierende Susan:

Susan. Who is both now and then. [...] Forever, now, there would be superimposed upon the Susan he saw and spoke to that smiling, intimate shadow-Susan of another time. She came to him in his dreams. She arrived suddenly in his head as he worked, and said something she had said ten years ago. (CM 39)

Erinnerung erfüllt somit eine weitere Funktion: Sie ist Medium für Gleichzeitigkeit, löst die trennscharfen Linien zwischen Vergangenheit(en) und Gegenwart auf, indem die sich verändernde und veränderte Beziehung zu und seine Eindrücke und Erlebnisse mit seiner Ex-Frau in ihren Facetten ein weiteres Mal palimpsestartig übereinander gelegt sind.

Es gibt weitere Parallelen zwischen Erinnerung und Zeit. Matthews Auffassung zufolge ist Erinnerung nicht linear, „not a narrative sequence, that this happened and then that and then that, leading eventually to this“ (CM 83) und entzieht sich damit ihrer Verwendung für kausale Erklärungen. Dass sich besonders Erinnerung und Gedächtnis für die Etablierung einer solchen Nicht-Linearität eignen, sehen wir auch – sehr einleuchtend und pragmatisch formuliert – bei Aleida Assmann: „Das Gedächtnis kennt nicht den behäbigen [...] Maßstab chronologischer Zeitrechnung: Es kann das Allernächste in unbestimmte Ferne und das Ferne in bedrängende Nähe rücken.“ (Assmann 337) In *City of the Mind* sind Ferne und Nähe von Erinnerungem sogar simultan möglich: ein vergangener Familienurlaub ist gleichzeitig in den Köpfen Matthews und Janes und auf einer gänzlich anderen Existenzebene.³⁹

Dieses Spiel von Trennung und Einigkeit, Nähe und Ferne, Gegenwärtigkeit und Vergangenheit findet sich nicht nur in Matthews Wahrnehmung und Reflexion seiner Außenwelt, sondern auch in ihm selbst. In „Selbst-Beobachtungen“, so Assmann, „zerfällt das Ich in ein erinnerndes und ein erinnertes Ich. Beide sind qualitativ

38 (vgl. Schweikle 446) Der Stream of Consciousness wird definiert als „komplexe, amorphe Folge von assoziativ ausströmenden Bewußtseinsinhalten [...], in denen Empfindungen, Ressentiments, Erinnerungen, sich überlagernde Reflexionen, Wahrnehmungen und subjektive Reaktionen auf Umwelteindrücke ungeschieden und vor ihrer gedankl. Ordnung durcheinandergleiten. [...]“ Abgesehen davon, dass wir Matthews Assoziationsketten sehr viel geordneter präsentiert bekommen als wir dies von den klassischen Beispielen gewohnt sind, trifft diese Definition durchaus auf Passagen des Romans (vgl. z.B. CM 82 f.) zu.

39 „in both their heads is a summer afternoon, in Cornwall, on another plane of existence“ (CM 43).

voneinander getrennt [...] durch Zeit. Denn man kann das Vergangene nicht zurückrufen, ohne zugleich auch einen Abstand in sich selbst wahrzunehmen.“ (Assmann 101) Matthew demonstriert damit die Fähigkeit, sich selbst kritisch zu beobachten und somit zu erforschen, was ihn im Sinne einer Voraussetzung für *self growth* in hohem Maße als postmodernes Subjekt qualifiziert. So werden wir als Leser beispielsweise in eine Kindheitserinnerung Matthews katapultiert, die uns im Präsens geschildert wird und sich nicht sofort als bereits vergangenes Erlebnis entpuppt, sondern dies erst im zweiten Satz andeutet (vgl. CM 96 f.). Bemerkenswerterweise ist diese Erinnerung die eines bewussten Erlebens von Gegenwart und die einer Einsicht, beinahe einer Epiphanie, zu Zeit und Erinnerung:

It is now, he thinks. I am now. Everything is now. And at the same instant, or so it seems, there arrives the recognition, the revelation that at some other point – at some unknown, unknowable then – he will have this time, this moment, in his head. He will look at it from elsewhere. He will come down here to the fence again, tomorrow, and see his own perception, acknowledge its truth. He feels all of a sudden, infinitely wise. (CM 97)

Matthew erkennt sozusagen prospektiv diese von Assmann beschriebene Differenz, er erdenkt ein zukünftiges erinnerndes Ich, welches den in dieser Passage gerade denkenden Matthew zum erinnerten Ich machen wird. Dementsprechend folgt im direkten Anschluss eine Rückversetzung in die Gegenwart des Romanhauptgeschehens, in der der erwachsene Matthew sein erinnertes Ich würdigt: „(And Matthew, unlocking his car in a side street off Brick Lane, pauses for a moment to salute that child, across the decades.)“ (CM 97)⁴⁰ Die Trennung zwischen erinnerndem und erinnerten Ich funktioniert in *City of the Mind* also nicht nur rückwirkend als Verbindungsstück zwischen Vergangenheit und Gegenwart, sondern auch kreativ-produktiv in die Zukunft hinein. Ein weiteres Mal tritt eine solche Projektion in die Zukunft auf, als Matthew über die Spuren nachdenkt, die Sarah und er in seinem subjektiv-individuellen London hinterlassen, wenn die Stadt sie sich einverleibt. Wiederum wird ein zukünftiges Ich Matthews begrüßt und dabei impliziert, dass er diesen Moment der rückgewandten Selbst-Beobachtung erleben und dadurch weiser sein wird:

The streets have taken her; she has become a part of their allusive babble, the insistent inescapable murmur that is unique to everyone, the myriad privacies of the public place. [...] He is leaving himself there too each day, and knows it. The allusions this time will be there, on that corner, beside that door, to taunt or

40 Dies ist auch der Punkt, an dem wir Leser erst mit Sicherheit wissen können, dass die vorangehende Passage tatsächlich eine Kindheitserinnerung Matthews ist.

sustain. Fleetingly, he thinks of this; unknowing, he greets that wiser incarnation of himself. (CM 211)

Darüberhinaus zeigt diese Passage eine weitere, für Matthew und die Thematik des Romans überaus wichtige Funktion von Erinnerung auf, nämlich das Hinterlassen eigener Spuren, worauf ich im nun folgenden Kapitel eingehen will.

4.3.2 Erinnern als kreative Strategie des Überdauerns

Spuren hinterlassen – das ist im Roman eine Strategie, die das Überdauern garantieren soll, was ein grundsätzliches, menschliches Bedürfnis bedient: „The compulsion to leave something of yourself behind“ (CM 106). Erinnerung wird sozusagen eine kreative Waffe gegen die Zeit bzw. gegen die konventionelle Linearität der Zeit⁴¹, wie sie von Vergänglichkeit und Endlichkeit des menschlichen Lebens suggeriert wird. In diesem Sinne erklärt Matthew seiner Tochter: „Things that have happened are always there, so long as someone knows about them.“ (CM 46)

Die möglichen Formen dieser Spuren sind zahlreich – wie könnte dies auch anders sein, ist doch der Schauplatz dieses Spurenhinterlassens London in seiner Pluralität. Doch nicht nur durch seine Vielschichtigkeit ist London als Medium für Erinnerung geeignet:

Selbst wenn Orten kein immanentes Gedächtnis innewohnt, so sind sie doch für die Konstruktion kultureller Erinnerungsräume von hervorragender Bedeutung. Nicht nur, daß sie die Erinnerung festigen und beglaubigen, indem sie sie lokal im Boden verankern, sie verkörpern auch eine Kontinuität der Dauer, die die vergleichsweise kurzphasige Erinnerung von Individuen [...] übersteigt. (Assmann 299)

So werden zum einen Personen des öffentlichen Lebens angeführt, deren Präsenz sich nicht nur in Matthews Kopf, sondern auch in den Strukturen, genauer gesagt den öffentlichen Plätzen der Stadt und somit dem kulturellen Gedächtnis manifestiert – “Jane Austen [...] Isambard Kingdom Brunel and George Frederick Handel, all of them dead, gone, but doing well – live and kicking in his head and up there guarding the building site that will become the British Library.” (CM 2) Zum anderen hinterlassen

41 Assmann widerspricht dem in ihren Überlegungen zu Erinnerung. Ausgehend davon, dass „Erinnern und Vergessen stets untrennbar ineinandergreifen“ (Assmann 30), weil ein vorhergehendes Vergessen Voraussetzung für ein anschließendes Erinnern ist, schlussfolgert sie, dass „[d]as Gedächtnis [...] keine Festung gegen die Zeit [ist], es ist der empfindlichste Sensor für die Zeit“ (Assmann 96). Innerhalb der Logik des Romans kann meiner Meinung nach jedoch durchaus von Erinnerung als Abwehrmechanismus gegen die Vergänglichkeit gesprochen werden.

nicht nur Berühmtheiten ihre für alle sichtbaren Spuren. Für aufmerksame Beobachter wie Matthew, willens zuzuhören und hinzusehen, markiert auch eine körperlose, somit gesichtslose, anonyme Masse ihr 'Dagewesensein' durch Formen des Selbstausdrucks und verschafft sich damit fortwährende Präsenz:

The scrawled fantasies and assertions of a disembodied crowd, shouts of defiance and of egotism, the silent insistent clamour of an invisible horde, not quite unheard, not quite extinguished, their purpose eerily fulfilled. They were indeed here, once, and are still. (CM 24)

Wiederum unterstreicht der Roman die Menschlichkeit dessen, was hier als Motivation angeführt wird – es sind Äußerungen der Auflehnung und des Egoismus, Behauptungen der eigenen Bedeutsamkeit. Indem scheinbare Gegensätze vereint werden, nämlich Stille und beharrliches Geschrei, An- und gleichzeitige Abwesenheit, wird die Vergangenheit unauslöschlich als Teil der Gegenwart integriert. Medium hierfür ist ein weiteres Mal die Stadt, genauer noch ihre Gebäude und architektonischen Manifestationen:

People die, and die, and die again, and from the graveyard float forth reminders and warnings and recommendations. They sift through the place in their millions, leaving this sediment of brick and stone, the unquenchable testimony of their existence by way of pediments and cornices. Statues of men on horseback and women in draperies and admirals on the tops of columns. And initials gouged into balustrades or words sprayed onto a wall. (CM 24)

Diese Passage betont darüber hinaus ganz deutlich, was durch Erinnerungen und Spuren überwunden werden soll – nämlich die zeitliche Begrenzung von Leben, sein definitives Ende, kurz: der Tod. Eben dieses Thema ist auf berührende Weise verbunden mit der Auseinandersetzung mit Kindern. So sieht Matthew bei der Betrachtung seiner Tochter Jane nicht nur eine Spiegelung, sondern sozusagen eine Fortsetzung seiner selbst. „If I die tomorrow, thinks Matthew, I shall continue to walk the earth a little longer, there.“ (CM 85) Seine Vaterschaft macht ihn zu einem Teil seiner Tochter, die sein eigenes Fortleben garantiert. Ebenso ist er allerdings gezwungen, sich mit der Zerbrechlichkeit des Lebens, mit dem unbegreifbaren Verlust, den der Tod eines Kindes für Eltern bedeutet, auseinanderzusetzen, als Jane beinahe von einem Wagen erfasst wird. Unweigerlich entsteht in Matthews Kopf daraufhin die Vorstellung eines alternativen Lebens, das auf einen tatsächlichen Unfall gefolgt wäre:

He stands clutching Jane's shoulder – now, this moment – and sees another moment, another life, streaming away into infinity. He lives, in that flash, the whole of it – her broken body, the ambulance, the hospital, the faces of

strangers, tomorrow and tomorrow and tomorrow and the rest of life. (CM 186 f.)

Der Gedanke an seine Tochter, die Beobachtung des Heranwachsens seines eigenen Kinds, ist auch für Jim Prothero engstens assoziiert mit der Endlichkeit des Lebens. „[I]n the midst of it all“ (CM 11), während er mit der Verwüstung durch die Bombenangriffe der Nazis konfrontiert ist, überfällt ihn der Gedanke an seine Tochter. Dieser ist unmittelbar verbunden mit der Erkenntnis, dass Tod bzw. ein Ende allem inhärent ist: „There'll be an end to all this, he thinks with sudden clarity, one way or another. It'll be over, in the end.“ (CM 11)

Die Auseinandersetzung mit Kindern, Tod und Erinnerung thematisiert im Roman das, was Rüsén die

Urerfahrung des Werdens und Vergehens, der Differenz zwischen jung und alt, zwischen Geburt und Tod, die fundamentalen Erfahrungen von Dauer, von rhythmischer Gliederung, von Wiederholung und Wiederkehr, aber auch von Unumkehrbarkeit, von Stillstand, Flüchtigkeit (Rüsén 367)

nennt, sowie die Hoffnung, all dem entgehen zu können. Gerade auch die Flüchtigkeit – des Momentes, des Lebens, der Kindheit – nagt stetig an dem ihr entgegengesetzten Bedürfnis des Überdauerns. Matthews Reflexion seiner Erinnerungen steht in einem Verhältnis sowohl zu dieser zeitlichen Zweiseitigkeit sowie zur Verbindung von Erinnerung und Verständnis. Denn „Erinnern und Verstehen haben beide die Nachträglichkeit gemeinsam“ (Assmann 106). Wie schon oben beschrieben, erlangt Matthew in seinen Erinnerungen und der Auseinandersetzung mit diesen Erkenntnis über sich und sein In-der-Welt-Sein. Gleichzeitig ist, wie schon im vorangegangenen Kapitel angeführt, Erinnerung produktiv-narrativ. „Die dichterische Imagination supplementiert, was das Leben beständig entzieht, nämlich Gegenwart“ (ibid), so Assmann weiter. Das intensive Erleben von Gegenwart wiederum, oder noch vielmehr das intensive Leben *in* der Gegenwart ist im Roman Privileg und besondere Fähigkeit von Kindern:

And he perceived for an instant the perpetual now of childhood, the interminable present from which, eventually, we escape and which we can never retrieve. [...] they [i.e. children] are in a state of original harmony with the physical world, knowing nothing and seeing everything. They roll with the planet, wake and sleep; their time is essential time, before it has become loaded with significance. (CM 183)

Was diesen rousseau'schen Zustand der Harmonie mit der Welt zerstört, ist das, was Gadamer die normierende und konformistische Wirkung der Gesellschaft nennt (vgl.

Gadamer „Sprache und Verstehen“ 189) sichtbar in der „sprachliche[n] Dressur“ (ibid) von Schule und Erziehung. Parallel dazu Matthews Überlegung: „We talk to them in our language, impose on them our beliefs“ (CM 183). Mit diesem Zustand von Harmonie geht auch ein besonderes kindliches Empfinden von Zeit einher: „For those who live in essential time, every minute is equally weighted, as though it were the first or the last. Everything that happens is fresh, to be examined and assessed.“ (CM 184 f.) Die Beschreibung kindlicher Zeitwahrnehmung lässt sich parallelisieren mit Reckwitz Äußerung zur Wahrnehmung des ästhetischen Subjekts: „Das ästhetische Erleben nimmt [...] die Form einer ›Immersion‹ an, eines ›Eintauchens‹ des Rezipienten, das alle Selbstreflexivität, alle Erinnerung und Planung zugunsten reiner erlebter Gegenwart einzieht.“ (HS 473) Der Roman etabliert also Erinnerung als kreative Praktik, obwohl Reckwitz' Theorie diese als dem ästhetischen Fokus entgegengesetzt versteht. Innerhalb der Logik des Romans ist die kontinuierliche Bedeutsamkeit jedes Moments in der unvoreingenommenen kindlichen Wahrnehmung bedingt von Nicht-Wissen und dem Fehlen von Erfahrung, festgefahrenen Interpretationsmechanismen und Erwartungen: „Without the wisdoms and the tarnished vision of experience, each incident is ripe with threat or promise, nothing can be taken lightly, all that arrives is potent.“ (CM 185) Das Leben entzieht aber nicht nur, wie Assmann sagt, Gegenwart, sondern eben auch die Fähigkeit, im absoluten Jetzt zu leben. Insofern lässt sich die Jetzt-Betontheit des gegenkulturellen Subjekts auch als Versuch verstehen, dasjenige zu reintegrieren, was sowohl von den Vorgängersubjektkulturen verdrängt wurde, als auch als hybrides Versatzstück und Bestandteil der ökonomischen Seite der kreativ-konsumtorischen Doublette in Form von wirtschaftlicher Planung und auf die Zukunft gerichtetes ökonomisches Erfolgsstreben immer noch Bestandteil ist und die reine Gegenwartsorientierung problematisiert, wie z.B. an folgendem Zitat über die Stadt deutlich wird: „Commerce has always presided here; the place has always looked forward, round the next corner, into the next decade, as men have turned a shrewd gaze upon the world and seen where to put their faith and their investments.“ (CM 13) Im Zuge des Heranwachsens ist der Kontakt mit der Erwachsenenwelt, wie oben von Matthew beschrieben, sowie das Machen von Erfahrungen, der damit einhergehende Lernprozess und das Formen von Deutungsmustern unvermeidbar. „It is children alone who experience immediacy; the rest of us have lost the ability to inhabit the present and spend our time in anticipation and recollection.“ (CM 185) Für das erwachsene

postmoderne Subjekt bleibt das pure Erleben der Gegenwart eine Sehnsucht, die jedoch treibende Kraft hinter vielen seiner Praktiken ist.

4.4 Subjektivität im Spannungsverhältnis zwischen Ethik und Konsum

Kinder, so der Roman, sind in ihrem Verständnis der Welt egoistisch, der Mittelpunkt ihres eigenen Universums, aber gleichzeitig unbescholten und ohne Vorurteile. Der Prozess des Etikettierens befindet sich noch so sehr am Anfang, dass die Bahnen der Interpretation noch nicht zu festgefahrenen Schienen geworden sind, was den Blick für die eigentliche Beschaffenheit der Welt frei hält: „Hers is a heliocentric universe, and she is the sun. She is fettered by a child's careless egotism, but freed from adult preconceptions. She does not know what to expect, and can therefore assess what she sees in its own terms.“ (CM 87)

Wie wir bereits gesehen haben, ist es in *City of the Mind* das symbiotische Zusammenspiel von Wahrnehmung und Deutung, das den großen Unterschied zwischen Kindern und Erwachsenen ausmacht. Jedoch wird diese Unterscheidung im Einklang mit der Struktur postmoderner Subjektivität weitergeführt, sind doch Wahrnehmung und Deutungspraktiken entscheidende Merkmale des kreativ-konsumtorischen Subjekts. Relativismus stellt sich ein zwischen der unverrückbaren Größe des Profits im kapitalistischen Systems auf der einen Seite und dem Versuch und Anspruch moralisch-ethischen Handelns auf der anderen. Die Seite des egoistischen Gewinnstrebens um jeden Preis wird im Roman verkörpert von dem historischen Seefahrer Martin Frobisher und dem Bauunternehmer Rutter, während Matthew mit seinem Gewissen und seiner kritischen Selbstreflektiertheit den Gegenpol darstellt. Grundsätzlich differieren die beiden Seiten in ihrem unterschiedlichen Verständnis der Welt sowie der eigenen Rolle und individuellen Bedeutung in dieser. Zwar lenkt der Roman Sympathien eindeutig in Matthews Richtung und impliziert damit die ideelle Überlegenheit seines Standpunktes, jedoch wird auch ganz deutlich, dass eine Bewertung beider Positionen von den *Kriterien* der Bewertung abhängt. So ist Matthew eindeutig die positive – wenn auch nicht fehler- und schwächenfreie – Identifikationsfigur, bedingt durch seine Wahrnehmung der Umwelt wie auch durch seine Selbstwahrnehmung als vernetzt mit dieser Welt, wie ich im übernächsten Kapitel darlegen werde. Doch ist die andere Seite, welche gekennzeichnet ist von einem linearen und hierarchischen Verständnis der

Beziehungen in der Welt, weitaus erfolgreicher, wenn es um Aspekte des wirtschaftlichen Erfolgs und der Berühmtheit geht.

4.4.1 Mastered enslavement of time – die veraltete Idee des unumstößlichen Subjekts

Ruhm ist sicherlich einer der hauptsächlichen Motivationsaspekte für Frobishers Handeln; er hat ein festes Ziel: „He will leave his own mark upon that void, God willing, his own black scribbles to fill in the empty quarter of the globe.“ (CM 45 f.) Mit Selbstverständlichkeit, die Arroganz ähnelt, nimmt er die (tatsächlich unmögliche) Existenz eines leeren Erdteils an, dessen Erschließung Frobishers angestandene Aufgabe und Ehre ist. Nun ist diese Auffassung sicherlich nicht ungewöhnlich für seine Zeit, finden seine Expeditionen in die Arktis doch rund 80 Jahre nach Kolumbus statt. Dennoch soll sie uns beschäftigen, da hinter ihr die zu dieser Zeit (und durchaus heute noch präsen)te Kultur-Natur-Dichotomie steht, deren Missbrauch als Rechtfertigungsmechanismus für Kolonialisierung und Imperialismus im postkolonialen Diskurs erörtert worden ist. Die Annahme eines 'leeren' Erdteils ist imperiale Praktik. „Auch hier haben wir es also mit imperialen Akten der Überschreibung des kulturellen Gedächtnisses zu tun; der Eroberer schafft sich eine tabula rasa, auf der dann die Geschichte seines Ruhms eingetragen werden soll“ (Assmann 308). Selbst die Entdeckung, dass die Arktis nicht unbewohnt ist, ändert nichts an Frobishers Überlegenheit, ist diese doch in der Dichotomie verankert und durch eine Naturalisierung der Bewohner so einfach legitimiert – sie sind „almost certainly cannibals“ (CM 124), weil ihre Lebensweise ‚primitiv‘ ist. Völlig verständnislos zeigt sich Frobisher über die Tatsache, dass Gold in der Kultur und Gesellschaft der Ureinwohner keine Rolle spielt: „These people are ignorant of the significance of gold.“ (CM 124) Frobisher erkennt weder, dass Signifikanz innerhalb eines Referenzrahmens entsteht, noch kann er sich vorstellen, dass ein anderes Werte- und Referenzsystem sinnhaft existieren kann. Gefangen in einem so restriktiven Horizont, rechtfertigt die Gier nach Ruhm und Reichtum das, was sonst als törichtes Verhalten zu beurteilen wäre. „No man but a fool would come here, unless it were for fame or fortune.“ (CM 44) Kapitalismus bzw. profitorientiertes Streben existieren lang vor der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur, wie wir bereits gesehen haben; sie sind keineswegs eine

Erfindung der Postmoderne. Der Roman impliziert jedoch, dass die von mir vermutete Überbetonung des konsumtorischen Aspekts, die beim kritischen Rezipienten sowohl der Theorie als auch der Kultur selbst Unbehagen auslöst, eine Betonung der Notwendigkeit kritischer Selbstreflexion inklusive des eigenen Konsumverhaltens nach sich zieht.

Frobishers Denken zieht klare Grenzen, basierend auf der unhinterfragten Akzeptanz von Dichotomien, von Kultur und Natur, ‚within‘ und ‚beyond‘: „They inhabit time and space. Within the vessel, the hourglass measures out the day, charts the watches, imposes a frail order. Beyond is the space over which they have no control“ (CM 47). Dies suggeriert, dass über Zeit tatsächlich Kontrolle gewonnen werden kann. Jedoch ist die Ordnung, die durch Zeitmessung innerhalb eines definierten, abgegrenzten Raumes kreierte wird, empfindlich und zerbrechlich – ein Hinweis, dass die Konstruktion und Illusion von Ordnung nur aufrecht erhalten werden kann, solange das System undurchlässig ist bzw. nicht verlassen wird. Diese Haltung ist mit Reckwitz‘ Beschreibung des kreativ-konsumtorischen Subjekts so nicht vereinbar, liegt doch ein so großes kreatives Potenzial in gegenperspektivischer Selektion und Neukombination (vgl. HS 472).

Ähnlich fragil ist im Grunde auch Frobishers Weltsicht: Dichotomien als Möglichkeit der Orientierung müssen aufrecht erhalten bleiben, um die Herrschaft über andere Völker und deren Ausbeutung, ja sogar die Verschleppung eines ‚Exemplars‘ zu Zwecken der Vorführung zu rechtfertigen. Auch das Selbstverständnis hängt entscheidend von Oppositionen ab. Der Mensch mit seinen technischen und kulturellen Errungenschaften muss sich gegen die wilde Natur behaupten und diese zähmen, um so seine dominante Stellung zu bewahren und sein Machtbedürfnis zu befriedigen:

[The ship] is a defiant statement of ingenuity and order, a challenge flung down to the anarchic wastes of water, wind and ice. Aboard, there is language, a social structure, and the means to manipulate the physical world. [...] The ship has purpose, and direction. It is powered by human ambition, aspiration, endeavour and greed. And set against this formidable array is the intractable hostility of this blank white quarter of the globe. Which will win? Will the ship vanish into the maw of nature, or will he tame that wild expanse by naming it, by charting it, by giving it position and a shape, by reducing it to a scribble of lines upon a sea card? (CM 122 f.)

Eine Richtung zu haben erscheint in dieser Darstellung als etwas Positives, es ist verbunden mit Nutzen. In diesem Sinne ist nur eine gerichtete Zeit, ein auf die Zukunft gerichtetes Nutzen von Zeit, sinnvoll und profitabel. Das gilt auch für London: hier

scheint ein Innehalten – eine Abstinenz vom stetigen Vorwärtstreben – Richtungs- und Zwecklosigkeit zur Folge zu haben: “The place has lost its sense of purpose. The days have no progression, it seems; time has ground to a halt, and people are without direction” (CM 143). Die Gerichtetheit von Zeit spielt also auch in der Stadt eine Rolle, denn, so Ackroyd, „[f]or a city based upon work and labour, upon power and commerce, time becomes an aspect of mercantilism“ (Ackroyd 662). So ist beispielsweise die Zeit von Mathews Auftragsgeber Sanderling „parcelled out in quarter-hours“ (CM 32), deren Wert in der in ihnen realisierten Produktivität liegt: „It could not be wasted, nor treated lightly with unproductive conversation.“ (CM 32) Diese Bewertung verleiht der Zeit eine Macht, derer sich die in diesem Kapitel betrachteten Figuren nicht bewusst sind bzw. die sie unkritisch hinnehmen. Denn die von unternehmerischem Geist durchsetzte Zeit unterdrückt die Bewohner Londons:

The city oppresses its inhabitants, and the evidence of that oppression can be found in the time it imposes; there is a time for eating, a time for working, a time for travelling to work, a time for sleeping. It represents the great triumph of materialism and commerce within the city. (Ackroyd 663)

Diese Darstellung einer notwendigen Gerichtetheit steht im eindeutigen Widerspruch zum Ideal des postmodernen Subjekts, für das das zweckfreie, ungerichtete sich affizieren Lassen nicht zuletzt in der Interaktion mit der städtischen Metropole eine entscheidende Rolle spielt, wie wir bereits gesehen haben. Insofern lässt sich argumentieren, dass eine Überbetonung des Konsumtorischen sowohl in der Kultur im Allgemeinen als auch im Roman im Spezifischen nicht immer völlig mit dem Ideal der Kreativität vereinbar ist und zu immanenten Friktionen führt, wie z.B. der Leistungs- und Steigerungszwang der Kreativität (vgl. EK 345 ff.) und Aufmerksamkeitszerstreuungen (vgl. 351 ff.). Im Roman hinterlässt der Erfolg des Kapitalismus seine Spuren, in seiner extremen, moralisch korrumpierten Form am deutlichsten dargestellt an der Figur Rutter. Rutter empfindet sich selbst als das Maß der Dinge, hierarchisch über allen und allem thronend. Den Objekten der Wahrnehmung steht kein Entfaltungsspielraum mehr zu. Als Folge kann er die Dinge also nicht mehr in ihrer eigenen Gestalt wahrnehmen. Er hat sich quasi immunisiert gegen die Einflüsse seiner Umgebung und filtert seine Wahrnehmung seinen individuellen Zielen entsprechend. Seine Schlüsse folgen einer obskuren Logik, in der Aussagen anderer zurechtgebogen werden, bis sie in sein Weltbild passen. Interpretation folgt einzig und allein den Maßstäben des Interpretierenden. In Rutters eigenen Worten: „The law is

what you make of it [...] You don't get anywhere in this world by poncing around worrying about the law.“ (CM 163) Damit geht ein moralischer Verfall einher, dessen Ausmaße sich in Rutters Umgang mit Menschen zeigen, und der, wie im Falle von Rutters Vorgehensweisen gegenüber ungewollten Mietern, Opfer fordert.

Matthew macht dabei eine grundlegende Beobachtung zu Rutter, seiner Zeit und seinem Platz: „Cities will always favour people like him. They fatten on opportunity; they are spawned by the place, and then shape it to their own advantage.“ (CM 196) London in seinen verschiedenen Facetten – als Raum des stetigen Wandels, der Möglichkeit der ungezählten Varianten seiner selbst – begünstigt Rutters Erfolg bezüglich der Verformung der Stadt zum eigenen Vorteil, eben auch im praktischen Sinne als Bauunternehmer, als der er für viele sichtbar seine Spuren hinterlässt. Hier findet sich eine eindeutige Parallele zwischen Rutter und Frobisher, dessen Methoden ebenfalls durch das Ziel des persönlichen Erfolgs und der Verewigung auf der Weltkarte begründet werden. Darin decken wir eine neue Konstante auf. Was sich mit der Zeit ändert, sind nicht Motive, sondern deren Bewertung und soziale Akzeptiertheit:

And eventually, of course, history makes its own reassessments – ruthless greed becomes entrepreneurial skill, opportunism becomes farsightedness and acumen. The ravished landscapes and blighted lives, incapable of testimony, slide into oblivion. Finally, the statues are erected; the bold, visionary figures arise in bronze upon their plinths. (CM 196)

Was eine solche Beurteilung maßgeblich beeinflusst, ist das moralische und ethische (Selbst)verständnis der beurteilenden Subjekte. Moral und Ethik kommen in Reckwitz' theoretischen Ausführungen nicht vor. Dass sie jedoch durchaus Quelle subjektiven Lustempfindens und mit der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur vereinbar sind, will ich im folgenden Kapitel darlegen.

4.4.2 Der spielerische Umgang mit Subjekt- und Objektstatus

Als Alternative zu Weltanschauung und Verhalten von Rutter und Frobisher zeigt sich im Roman Matthew. Mehrfach haben wir uns schon mit seiner Wahrnehmung und Selbstbeobachtung sowie deren Implikationen auseinandergesetzt. Hier will ich nun auf die bereits angedeutete, auf Wechselwirkung basierende Beziehung zwischen Matthew und der ihn umgebenden Welt eingehen. Denn anders als seine Gegenüber Frobisher und Rutter, deren Verhältnis zu ihrer Umwelt bestimmt wird von einem hierarchisch

strukturierten Verständnis, löst sich eine damit einhergehende strikte Trennung von Subjekt und Objekt in Matthews Vorstellung auf. Er versteht sich nicht als Subjekt, das Raum und Zeit als Objekte definieren und somit kontrollieren kann, sondern nimmt sich in einem Spannungsfeld von gegenseitiger Einflussnahme und Konstruktion durchaus selbst als Objekt wahr. Dies deckt sich grundlegend mit dem Selbstverständnis des konsumtorischen Kreativsubjekts sowie der „generalisierten Konstellation des Sozialen als ›Markt‹, auf dem der Einzelne sich sowohl als Subjekt wie als Objekt der Wahl und der ›Konsumtion‹ im weiteren Sinne übt“ (HS 499).

Raum, in Form der Stadt, und Zeit werden nicht nur fortlaufend in Matthews Reflexion konzipiert und konstituiert, sondern haben eine nicht minder wichtige Stellung in den kognitiven Prozessen seiner Selbstkonzeption und Identität: „The city feeds his mind, but in so doing he is manipulated by it, its sights and sounds condition his responses, he is its product and its creature. Neither can do without the other.“ (CM 88) Etwas weniger explizit, jedoch keineswegs weniger ambivalent ist – Matthews Verständnis nach – Zeit ein eigenständiges Subjekt. Sie präsentiert sich unter anderem gleichzeitig als Notwendigkeit der *Conditio humana* sowie als Fracht oder Last, als Kraft, die Macht über Menschen besitzt, indem sie ihre Leben mitbestimmt:

He sees that time is what we live in, but that it is also what we carry within us. Time is then, but it is also our own perpetual now. We bear it in our heads and on our backs; [...] It grinds us down and buoys us up. We cannot shuffle it off; we would be adrift without it. We both take it with us and leave ourselves behind in it [...] (CM 8)

An die Stelle einer hierarchischen Ordnung tritt die Vorstellung von Vernetztheit, „lives as a web of connections, random and mysterious“ (CM 167) – eine Vorstellung, die aus sich selbst heraus enthierarchisiert ist. Anders als in Subjekt-Objekt-Beziehungen, die Frobishers und Rutters Verständnis vorformen, transportiert das Bild eines Netzes keine Über- und Untergeordnetheit. Als Ursprung für dieses Ordnungsschema Matthews kann seine Assoziativität verstanden werden. „He looks at the trunk of a tree and is referred at once to a different image, another set of signals; one vision triggers another, in the complex and unique network that is within his head.“ (CM 29) Da auch seine Gedankenwelt über ein solches Netzwerk funktioniert, ist der Schritt der Übertragung auf die Welt um ihn herum nicht mehr allzu groß. In eben dieser Übertragung wird auch die Opposition von Individualität und dem Leben innerhalb sozialer und gesellschaftlicher Strukturen aufgeweicht:

He thinks of all these conjunctions of knowledge and experience, these collisions of what is known and what is felt which flame within the head to create a private vision, but a vision which is coloured by the many visions of other people, by fact and error and received opinion and things remembered and things invented. We can see nothing for itself alone; everything alludes to something else. (CM 8 f.)

Diese – im Grunde unauflösbare und höchstens ignorierbare – Verknüpftheit, die Unmöglichkeit der isolierten Betrachtung einzelner Aspekte der Welt, ist in Matthews kognitiver Struktur engstens verwoben mit seinem festen Glauben an moralische Werte. Der Roman bzw. Matthews Auffassung von Subjektivität steht nicht im Widerspruch dazu, dass die postmoderne Subjektkultur auf Individualität gepolt ist. Er selbst beschreibt dies: „Everyone is preoccupied with self, but most learn, if only out of expediency, to temper the preoccupation and acknowledge the existence of others.“ (CM 163) Mehr noch als eine reine Notwendigkeit des sozialen Miteinanders ist die Verbundenheit mit anderen und der Welt für Matthew eine Quelle des Lustgewinns, er empfindet sie als in höchstem Maße erfüllend und sinnstiftend: „Nothing matters, he thinks, but other people. There is nothing else, for any of us.“ (CM 67) Der Roman verdeutlicht den potentiellen Lustgewinn an moralisch-ethischem Verhalten darüber hinaus an dem namenlosen Bettlermädchen, das das Brot eines schlafenden Bettlers nicht klaut, aus einem diffusen, ihr nicht ganz reflektierbaren Mitgefühl heraus, aber für diese Entscheidung mit einer subjektiv positiven Emotion belohnt wird: „The bread is there for the taking – she could snatch it up and be off, without fear of retribution. But she does not, and cannot. She sits there in the dirt, surprised and enlightened.“ (CM 168)

Matthews Moralität stellt eine für seine Weltsicht und Selbstwahrnehmung unverzichtbare Basis dar. Durch eben diese moralischen Grundzüge ist er sensibilisiert für das Zusammenrücken der Welt als Folge der medialen Vernetztheit und der damit verbundenen Verringerung von Zeitunterschieden. Zimmerli und Sandbothe stellen ein „über den wissenschaftlichen Bereich hinausgehende[s] Interesse“ (Zimmerli und Sandbothe 1) an Zeit fest, das

durch Veränderungen motiviert [ist], die sich – hervorgerufen durch die zunehmende Technologisierung und Medialisierung der modernen Zivilisation – sowohl in unserem alltäglichen Zeitumgang als auch in der globalen Zukunftsverantwortung des Menschen [...] immer deutlicher abzeichnen. (ibid)

Eine solche Verdichtung von Zeit und Raum erfährt auch Matthew, während er sich in seinem Auto durch London bewegt: „He learns of events that have not yet taken place,

of deaths that have not yet occurred. [...] For him, the world no longer turns; there is no day or night, everything and everywhere are instantaneous.” (CM 2) Für ihn hat dies zur Folge, dass sein ‚moral circle‘⁴² sich über den engsten Kreis seiner Mitmenschen hinaus bis ins Globale erstreckt und er dadurch, ganz anders als Frobisher, durchaus die Möglichkeit anderer Perspektiven als der seinigen berücksichtigt. So ist Matthew sich bewusst, dass das, was in London wie eine veraltete Lebensweise erscheint, anderenorts zeitgemäßes Alltagsgeschehen ist („people live here as they would have lived in the eighteenth century – or, of course, as they would live in Dacca or in Calcutta” CM 91) oder auch das Thema Nachkommenschaft entsprechend der Lebensumstände durchaus unterschiedlich beurteilt wird („The view from Dacca or from Ethiopia was no doubt subtly different” CM 105).

Selbst wenn Matthew als Gegenpol zu der von Frobisher und Rutter vertretenen Weltanschauung etabliert wird, ist es wichtig zu betonen, dass er keineswegs eine überstilisierte Heldenfigur ist. Er ist einfach Mensch, mit den dazugehörigen allzumenschlichen Schwächen:

He is told so much, and from so many sources, that he has learned to disregard, to let information filter through the mind and vanish, leaving impressions – a phrase, a fact, an image. He knows much, and very little. He knows more than he can confront; his wisdoms have blunted his sensibility. He is an intelligent man, and a man of compassion, but he can hear of a massacre on the other side of the globe and wonder as he listens if he remembered to switch on his answering machine. He is aware of this, and is disturbed. (CM 3)

Dass ihn diese durchaus nicht ungewöhnliche Abgestumpftheit angesichts der Informationsflut beunruhigt, zeigt wiederum sein tief in ihm verankertes moralisches Empfinden. In der Kontrastierung Matthews mit Frobisher und Rutter wird nicht, nach gelungener Auflösung der Subjekt-Objekt-Beziehung in der Figur Matthew, eine neue Dichotomie aufgebaut. Vielmehr wird in der positiven Bewertung von Matthews vernetzter Weltsicht eine von Dichotomien geprägte Auffassung, „the black and white vision of his parents, [which] divided the world into good and bad” (CM 38) tendenziell überwunden.

42 Ich verwende den Begriff wie Steven Pinker (vgl. Pinker 320).

4.5 Zusammenfassung

City of the Mind eignet sich in besonderem Maße, um die Reckwitzschen Überlegungen zum Phänomen der *creative cities* zu vertiefen. Die aktive Wahrnehmung sowie die Fähigkeit, sich von dem breiten Angebot des urbanen Raums affizieren zu lassen, sind zentrale Praktiken bzw. Anforderungen an das konsumtorische Kreativsubjekt. Dies lässt sich, wie wir gesehen haben, an der Hauptfigur Matthew gut nachvollziehen, der sich auch im Bereich der Arbeit und der zwischenmenschlichen Beziehungen als Kreativsubjekt klassifizieren lässt. Darüber hinaus unterstreicht der Roman die Verbindung von Raum und Zeit und schlägt eine zusätzliche Brücke zu Sprache. Besonders Zeit ist dabei ein so zentrales Thema, dass es in der Interpretation dieses Romans nicht vernachlässigt werden kann. Spannend ist daran, dass beide Aspekte menschlichen Daseins – Zeit und Sprache – als Phänomene und Erfahrungen dargestellt werden, die eine sehr subjektive Dimension besitzen, sprich sehr unterschiedlich empfunden und immer wieder neu und kreativ aufgefasst, konzeptioniert und verwendet werden können. Außerdem erhellt *City of the Mind*, wie sehr es sich bei der Erfahrung und dem bewussten Erleben von Gegenwart um ein Sehnsuchtsmoment der postmodernen Subjektkultur handelt. Reckwitz sieht die momentanistische Erfahrung von Gegenwart und Flow-Erlebnissen als zentrales Element des Kreativsubjekts, wie wir u.a. in *The Buddha of Suburbia* gesehen haben. Gleichzeitig betont *City of the Mind* die Anforderungen an das Subjekt, die durch die Überbetonung des Konsumtorischen und das daran geknüpfte Wirtschaftssystem bedingt sind und dem Subjekt ebendiese Gegenwärtigkeit immer wieder entziehen bzw. deren Erfahrung behindern.

Beachtenswert ist ebenfalls, wie der Roman die absolut menschliche und völlig alltägliche Handlung des Erinnerns als eine kreative Praktik beleuchtet. Die subjektiv oft als zuverlässige Version der Vergangenheit empfundene Erinnerung wird dabei als solche deutlich delegitimiert und entpuppt sich stattdessen als veränderbar. Zusätzlich ist die Praktik des Erinnerns im Roman als Strategie dargestellt, die das menschliche Bedürfnis, der Endlichkeit des Lebens etwas entgegenzusetzen, bedienen kann. Damit lässt sich bereits vorbereiten, was ich im folgenden Abschnitt zu *The Autograph Man* näher untersuchen will, nämlich wie die postmoderne Subjektkultur den Tod tendenziell ausgrenzt.

Die herausragende Stärke des Romans vor dem Hintergrund des konsumtorischen Kreativsubjekts besteht darin, dass *City of the Mind* eine tiefgreifende

Reflexion von Subjekt-Objekt-Beziehungen mit der ihnen inhärenten Hierarchisierung vornimmt. Das eigene Verständnis als Subjekt kann bei einer Überbetonung konsumtorischer und marktaloger Aspekte, so der Roman, schnell zu rücksichtslosem Verhalten den Mitmenschen und der Umwelt gegenüber führen. Beachtenswert ist, dass der Roman es nicht bei einer Analyse dieses Verhältnisses belässt, sondern mit Matthews Weltbild und seiner daraus entstehenden ethischen Haltung eine Alternative anbietet. Die Hauptfigur wird dabei jedoch nicht glorifiziert; Matthew ist ein normales Subjekt, er hat genauso mit den Überforderungen der kreativ-konsumtorischen Kultur sowie der Komplexität der postmodernen, globalisierten Welt zu kämpfen. Sein ethisch-moralisches Verhalten ist ihm dabei in keiner Weise von Außen aufoktroziert, sondern entspringt aus ihm selbst und verschafft ihm einen individuellen Lustgewinn. Damit demonstriert der Roman einen möglichen Praktikenkomplex, der die ethische Dimension beinhaltet, ohne die Lustorientierung des konsumtorischen Kreativsubjekts zu unterwandern.

5. Eine Generation zwischen massenmedialem Starsystem und Konsumkultur – Zadie Smiths *The Autograph Man*

In Zadie Smiths zweitem Roman aus dem Jahr 2002 lassen sich Aspekte der postmodernen Subjektkultur problemlos nachzeichnen. So finden wir zum Beispiel die Aktivierung des Publikums in einer Aufforderung an den kreativen Leser: „All of a sudden they run at each other once more and if you have a better phrase than *like thundering elephants* insert it here [].“ (AM 32, Hervorhebung im Original) Auch eine emphatische Bejahung des affizierbaren Subjekts lässt sich an der Figur Adam einwandfrei festmachen („Adam did not forfeit wonder. Everything in Adam's world was wondrous. [...] Lucky Adam.“ AM 82). Ebenso finden wir das Spannungsverhältnis zwischen Authentizität und Kontingenz wieder, wobei die Hauptfigur Alex den Pol der Authentizität widerspiegelt („He despised the performance aspects. Anyone who is able to leave a successful answering machine message is a kind of actor.“ AM, 50) und, wie wir sehen werden, einen gewissen Hang zu essentialistischem Denken hat, während der Pol der Kontingenz wiederum von seinem besten Freund Adam verkörpert wird,

[w]ho lurched from one ill-fitting “identity” to another every summer, going through hippiedom, grunge, gangsta lite, various roots-isms (Ebonics, Repatriation, Rastafarianism), Anglophilia, Americanization, afros, straightened, corn-rowed, shaved, baggy jeans, tight jeans, white girls, black girls, Jew girls, goy girls, conservatism, Conservatism, socialism, anarchism, partying, drugging, hermiting, schizing, rehabbing (AM 109)

und mit dieser spielerischen Selbstkreation zu seinem persönlichen Glück findet (vgl. *ibid.*).

Anstatt im Einzelnen alle Beispiele anzuführen, inwiefern der Roman die in der Analyse von *The Buddha of Suburbia* bereits ausführlich dargelegten Einzelaspekte der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur aufgreift, möchte ich in diesem Kapitel der Frage nachgehen, welche Auswirkungen des massenmedialen Starsystems und der starken Betonung der konsumtorischen Seite der postmodernen Doublette der Roman porträtiert. So nehme ich zuerst unter die Lupe, wie *The Autograph Man* den Starkult zur Ersatzreligion stilisiert und welche Implikationen sich daraus für das Spannungsverhältnis zwischen Star als herausragendem Individuum und individuellem Menschen ergeben. Anschließend möchte ich in Kapitel 5.2 zeigen, welche Auswirkungen ein mit diesem Starsystem verbundener Medienkonsum auf die

Romanfiguren hat. In Kapitel 5.3 stelle ich die These auf, dass der Roman zeigt, wie Tod von der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur durch ihre Lustorientierung tendenziell ausgegrenzt wird. Schließlich zeichne ich in Kapitel 5.4 die sehr konsumkritische Haltung des Romans nach.

5.1 Starkult(ur) und dessen Überstilisierung zur Ersatzreligion

Für Reckwitz sind „Repräsentationen, in denen ein kreatives Subjekt als vorbildlich und attraktiv dargestellt wird“ (EK 239) essentiell für die Etablierung des Kreativitätsdispositivs. Besonderes Augenmerk legt er in diesem Zusammenhang auf „die breit gestreute Repräsentation bestimmter kreativer Subjekte als *Stars* in den – vor allem visuell orientierten – Massenmedien“ (ibid, Hervorhebung im Original). Wie zentral Massenmedien, insbesondere das Fernsehen, für die Hauptfigur Alex-Li sowie seine Freunde bereits als Zwölfjährige sind, zeigt sich schon im Prolog: „There is not a thing that will move them from their Saturday-morning TV usually, not a bloody thing. Forget it. TV would have to pull itself from its socket and request that Adam and Rubinfine and Alex follow it now [...]“ (AM 7). Diese medial geprägte Sozialisierung wird im folgenden Kapitel einer tiefergehenden Betrachtung unterzogen werden. Zunächst soll der Fokus jedoch darauf liegen, wie der Roman den Umgang mit dem Phänomen der Berühmtheit porträtiert und kommentiert.

Für Reckwitz gilt: „Der Star wird zum Star, indem er sich in irgendeiner interessanten Weise vom »gewöhnlichen« Individuum unterscheidet.“ (EK 245) Diese Beobachtung wird im Roman auf die Spitze getrieben, wenn Josephs Vater Berühmtheiten einen höheren Stellenwert als ‚normalen‘ Menschen einräumt: „We get a better class of clientele – people whose names you would know if I told them to you! Famous!“ (AM 22) Während er Stars zu etwas Besserem verklärt, ist dem erwachsenen Alex hingegen bewusst, dass es sich viel mehr um eine medial erzeugte Symbolhaftigkeit dreht. So äußert er sich seiner New Yorker Gefährtin Honey gegenüber über eine 17-jährige Popsängerin, die in der Hotelbar sämtliche Aufmerksamkeit auf sich zieht, wie folgt: „Symbolic sexual vortex, added to by means of infinite repetition, televisual sheen. Not necessarily prettier than the waitress. Or you. Or me. Irrelevant. She is the power of seventeen.“ (AM 251, Hervorhebung im Original) Der Roman suggeriert an dieser Stelle durch Alex’ Perspektive, dass es

weniger die besondere Individualität als die durch ein willkürlich ausgewähltes Individuum verkörperte, eher kollektive Idee oder Vorstellung ist, die durch mediale Verbreitung und Wiederholung zum Star, bzw. sogar zum populären Produkt der Unterhaltungsindustrie wird. Dass es sich dabei tatsächlich um einen Industriezweig handelt, zeigt auch die Beschreibung des Programms in der Royal Albert Hall gleich zu Beginn des Romans:

Muhammad Ali, Sinatra, ice skating and Liza Minelli, tennis tournaments, the Bolshoi, the Kirov, displays of Mark Knopfler's guitar skills, and Clapton's, and B. B. King's. Acrobats, contortionists, magicians, politicians. Poets. All kinds of parties. Very entertaining. Albert wanted arts and sciences, and Victoria delivered them year after year, and when she left this world somebody else delivered them year after year, until they too retired and passed the job to somebody new. (AM 18 f.)

Hier wird sowohl die Ausweitung des Kunstbegriffs in Richtung Inklusion von populärer Kultur und Unterhaltung als auch der wirtschaftliche Aspekt des Kulturbetriebs verdeutlicht.

Die für Alex so zentralen Filmstars werden in Reckwitz' Beschreibung der „Performance-Kreativität“ (EK 252) neben Popstars angeführt.

Die Filmpersönlichkeit [...] ähnelt strukturell der von Theaterschauspielern, es bedarf jedoch eines weitere[n] Schritts, damit der Star im eigentlichen Sinn entsteht: Das Privatleben der Darsteller muss zum Gegenstand medialen [...] Interesses werden. Der Filmstar wird dann als »totale« Persönlichkeit inszeniert, die außerfilmische und filmische Darstellungen umfasst. (EK 254)

Die Faszination dieser totalen Persönlichkeiten finden wir auch in Alex' Aussage wieder, die darin sogar eine Zuspitzung in Richtung eines Essentialismus erfährt:

“You have to understand,” begins Alex, slowly. “It’s not the *new* ones. It’s the old ones. I don’t give a damn about the *new* ones. [...] Because ... I don’t know, something like because they just play themselves, they play essences of themselves. [...] It’s like when you go on about Hollywood ... like, saying it’s a false religion that only worships pleasure, and the rest – then if that’s the case, *at least do it properly*. Right? At least *be* a false god. Do you see what I’m getting at? *Be honest* about it. It’s like: *be* Clark Gable, *be* god of masculinity. *Be* Dietrich, the goddess of whatever, I dunno, easy virtue, say. *Be* Poitier, definitely god of all personal dignity. Et cetera. If you’re going to be Bogart, *be* Bogart. *Be the essence of Bogart.*” (AM 115, Hervorhebungen im Original)

Darüber hinaus können wir zwei weitere spannende Aspekte an diesem Zitat feststellen. Zum einen widersetzt sich Alex durch seine Wahl von ‚alten‘ Filmstars aus der Zeit des Aufblühens der Hollywood-Filmindustrie dem Regime des Neuen. Erklären lässt sich seine Faszination für diese totalen Persönlichkeiten auf individual-psychologische

Weise dadurch, dass Alex sich seiner eigener Identität unsicher ist und der Roman durchaus auch unter den Gesichtspunkten von Identitätskonstruktion und -politik gelesen werden kann (vgl. dazu die im Literaturverzeichnis aufgeführten Aufsätze von Sell, Jonathan P. A., Terentowicz-Fotyga, Urszula und Tew, Philip). Zum anderen wird die – hier von Adam vertretene – Idee eingeführt, dass es sich bei dem Kult um Hollywoodstars um eine quasi-religiöse Ersatzhandlung dreht. Religion spielt in *The Autograph Man* eine zentrale Rolle, die sich nicht von Alex' Identitätskrise trennen lässt (vgl. Sell 69). Jedoch unterstreicht der Roman an zahlreichen Stellen die Parallelen zwischen Religion und der Welt des Autogrammhandels, zwischen religiöser Unterwerfung und dem Dasein als Fan. Dies geschieht z.B. über die Randfigur Goodall und seinen Einfluss auf Alex:

Goodall's is a cautionary tale Autograph Men tell each other. It is meant to horrify any atheist dealer who buys to sell and aims to make a living, for Godall was a religious man, religious about fame. He believed in the aura it creates, in the tinny, cheap, reflected light it shines out. Once Goodall and his life's work had horrified Alex. Now he found himself intensely moved by them. (AM 92)

Noch deutlicher werden die Parallelen in der folgenden Aussage über den Bestand und die Ausstellungsstücke des Cottorell's Autograph Emporium:

A man could own these photographs and partake (in however minor a way) of the famousness of these people and their remarkable ability to cheat Death of its satisfaction: obscurity. A man wavers between awe and rage at the very famous, as he does at the idea of God. (AM 153)

Nicht nur wird der Vergleich zwischen Berühmtheit und Gottheit explizit gemacht, sondern auch beleuchtet, dass die Faszination mit Stars wie mit Religion eng verknüpft ist mit Tod und scheinbarer Unsterblichkeit.⁴³ Gleichzeitig macht der Roman aber auch deutlich, welche Rolle Distanz bei der Verehrung spielt, beispielsweise in der bereits erwähnten Situation der Popsängerin in der Hotelbar: „The aura was being effectively handled. Though the girl was only a hundred yards from Alex, she seemed a galaxy away.” (AM 250 f.) Wie fragil dieses Verhältnis ist, wird insbesondere an der Begegnung mit Leonard Cohen deutlich:

Alex was not a boy anymore; he had no intention of going over and begging for an autograph. [...] A minute later, Alex found himself in the coffee shop against his rational will, standing behind Leonard, admiring the foreverness of Leonard, his infinite nature, the fact that long after the physical Leonard was worm food, somewhere the virtual Leonard would still be moving, singing and being

43 Beide Themen sind uns auch in der Auseinandersetzung mit Penelope Livelys Roman *City of the Mind* begegnet. Mit Tod im Rahmen von *The Autograph Man* werde ich mich in Kapitel 5.3 näher beschäftigen.

interviewed. [...] He had an inbuilt distance. Even standing beside him, Alex felt worlds away. Leonard's fame was going to save him. Alex felt resentment build. Why Leonard? He just looked like a guy. What was so special about him? And why was he in this coffee shop anyway? What kind of a famous person walks into a coffee shop full of ordinary people like Alex? (AM 85)

Es ist also nicht nur die Distanz, die von Fragilität bedroht ist, sondern das Phänomen Star an sich, sowie auch die emotionale Verfassung des Fans. Ganz im Einklang mit Reckwitz' Beobachtungen zur kreativ-konsumtorischen Subjektkultur wird hier die wechselseitige Bedingtheit von Künstlersubjekt und Publikum demonstriert. Doch auch die Doppelstruktur des Subjekts als „ein unterworfenener Unterwerfer, ein unterwerfendes Unterworfenes“ (HS 9) wird vom Roman in klaren Zusammenhang mit der Verehrung von Stars und Religion gebracht: „Groupies hate musicians. Moviegoers hate movie stars. Autograph Men hate celebrities. We love our gods. But we do not love our subjection.“ (AM 288)

The Autograph Man stilisiert jedoch keinesfalls die Verehrung von Stars zur einzigen Möglichkeit religiösen Empfindens in der Postmoderne. Vielmehr demonstriert der Roman über sein Ensemble eine Vielzahl von Wahlmöglichkeiten religiösen Ausdrucks, die über Alex persönliche Situation zwischen dem jüdischen Erbe seiner Mutter und dem Zenbuddhismus seines Vaters hinausgeht.⁴⁴ Von Rubinfine, dem Rabbi, bis zu Alex' Freundin Esther „[who] had her moments of what she called “spirituality,” which ranged from inconstant trust in back-page star signs all the way to creative discussions with her African ancestors via poetry” (AM 271) über Honey, die Alex als „fairly confrontational for a Buddhist” (AM 204) erscheint, was diese mit „Yeah, well, it's in my own way, like I said” (ibid) kontert, demonstriert der Roman, dass in der Postmoderne auch der Zugang zu und Umgang mit Religion dem Vorzeichen des Individuellen und Kreativen untersteht. Besonders deutlich wird dies am Beispiel von Adam, obwohl dieser sich eindeutig zum jüdischen Glauben bekennt:

On the far wall, ten years ago, Adam had painted a crude Kabbalistic diagram, ten circles in strange formation. These were, according to Adam, the ten holy spheres, each containing a divine attribute, one of the *sefirot*. Or else they were the ten branches of the Tree of Life, each showing an aspect of divine power. Or they were the ten names of God, ten ways in which He is made manifest. They were also the ten body parts of Adam, the first man. The Ten Commandments. The ten globes of light from which the world was made. (AM 79, Hervorhebung im Original)

44 Eine ausführlichere Diskussion der Verhandlung von Identität zwischen diesen beiden religiösen Polen und dessen Entsprechung im Aufbau und der Kapitelstruktur von *The Autograph Man* findet sich bei Sell auf S. 63.

Das Zitat zeigt nicht nur, dass Religion immer der Interpretation bedarf, sondern mehr noch, dass für Adam diese Interpretation vielschichtig, individuell und vor allem kreativ veränderbar ist.

Obwohl Adam immer wieder versucht, Alex in seine spirituelle Erkenntnis- und vor allem Erfahrungssuche mit einzubinden (vgl. AM 81 f.), macht der Roman gen Ende deutlich, dass vor dem Hintergrund der Vielfalt und Wählbarkeit auch Alex Entscheidung gegen Religion und Spiritualität absolut legitim ist:

Adam knelt down where he was, and for a second Alex feared he was going to ask him to meditate or pray and he now knew – with more certainty than ever before – that those two acts were beyond him, no, more than that: he didn't want them. He wanted to be in the world and take what came with it, endings local and universal, full stops, periods, looks of injured disappointment and everyday war. He *liked* the everyday war. (AM 340, Hervorhebung im Original)

Alex' Entscheidung verkörpert viel mehr eine Bejahung seiner individuellen Vorlieben sowie eine Bejahung seiner Menschlichkeit inklusive seiner Emotionalität, die ihm, wie ich in Kapitel 5.3 darlegen werde, dabei hilft, den Tod seines Vater schlussendlich zu verarbeiten.

Dass es sich auch bei Stars um Menschen handelt und der Kult um sie dies oft vernachlässigt, macht der Roman ebenfalls über unterschiedliche Stimmen deutlich. Da gibt es Rabbi Green, der schockiert nach Alex Tagesgeschäft fragt: „You run around after people?” asked Green, wagging a finger. “You know, with a pen and paper? People deserve a little privacy. Just because people are on the television, this doesn't mean they don't have feelings. You should leave people alone.” (AM 64) Auch wenn der Roman viel mit dem Mittel der humoristischen Übertreibung arbeitet und der Kult um Stars überspitzt dargestellt wird, lässt sich darin dennoch eine Relativierung der Verehrung feststellen. So äußert sich Honey über ihren Status als celebrity mit den Worten: „More people know you than you know people. ... See, that's all it is. Ain't nothing more than that, really.” (AM 213) Erkannt zu werden, ist ihr unangenehm (“Every time, I feel sick” AM 218), gleichzeitig macht sie darauf aufmerksam, dass ihr Status eine gewisse Abhängigkeit von Anerkennung erzeugt hat, die tief in ihre empfundene Subjektivität vordringt: „But the weird thing is, if nobody looks, I notice. I just notice – and I feel ... I don't even know how to explain it. Like, out of focus. Fuzzy. [...] Like I can't sense myself. It's sort of disgusting, isn't it?” (ibid) Insgesamt bezieht der Roman den eindeutigen Standpunkt, dass der Mensch hinter dem Phänomen Star wichtiger ist als

seine Berühmtheit. Dies wird besonders deutlich dadurch, dass Alex' stagnierendes Leben wieder in Bewegung kommt, nachdem er die von ihm so verehrte Schauspielerin Kitty Alexander persönlich kennenlernt und eine wahrhaftige, zwischenmenschliche Beziehung zu ihr aufbaut. Signifikant ist dabei Kittys Aussage über Alex' Briefe: "Do you know why I like them?" she said wistfully. "Your letters? They are nothing of movies. Nothing about that. They are just a woman, walking in the world. This is beautiful." (AM 236) Was sie an Alex' Briefen berührt, ist das Gefühl als Mensch, und nicht als Star, wahrgenommen zu werden.

5.2 Auswirkungen eines exzessiven Medienkonsums

Mit der Ausbreitung der Massenmedien verschiebt sich in der Subjektkultur etwas Grundlegendes. „Während das Schriftmedium dazu anleitete, Subjekte in ihrer psychologischen Innerlichkeit zu begreifen, trainieren die audiovisuellen Medien darin, Subjekte primär auf der Ebene ihrer sinnlich wahrnehmbaren Oberfläche festzumachen.“ (EK 246) Die Umstellung von Schriftmedium auf audiovisuelle Medien findet auch in *The Autograph Man* eine humoristische Entsprechung in einem Dialog zwischen den Zwölfjährigen Rubinfine und Adam:

“Where'd you see all this, exactly?” demands Rubinfine, furiously. “What channel? What'd it look like?”

“Not on telly at all. In a book. Of records. I read it.”

“Well, shut up, then.” (AM 10, Hervorhebungen im Original)

Natürlich lässt sich daraus nicht ein grundsätzlicher Vorwurf der Oberflächlichkeit an die kreativ-konsumtorische Subjektkultur ableiten, auch wenn dies neben dem Vorwurf des Egoismus in der öffentlichen Debatte immer wieder versucht wird. Jedoch ist die Beschäftigung mit sich selbst, wie wir bereits gesehen haben, strukturell in der postmodernen Subjektkultur verankert, und so wirft auch Adam Alex ein zu hohes Maß an Selbstinvolviertheit vor, stimmiger Weise mit einer medialen Referenz: „That evening was meant to be ... a religious experiment. You turned it into the Tandem road show. You are not the world. There are other people in this film we call life.“ (AM, 52) Auch wenn das postmoderne Subjekt durch seine Genese aus der Gegenkultur ein paradoxes Verhältnis zum Kollektiv hat (vgl. HS 466) und dieses nicht mehr als zwangsläufigen Dauerverband (vgl. HS 467) versteht, unterstreicht der Roman durchaus das menschliche Bedürfnis nach Gemeinschaft und wirft die Frage nach dem dafür

notwendigen kooperativen Verhalten jenseits opportunistischer Vorzüge für den Einzelnen auf.⁴⁵ Es kann nicht geleugnet werden, dass ein Aufwachsen in unserer stark medial geprägten Zeit seine Spuren hinterlässt. Eben diese Spuren porträtiert der Roman. Gleich zu Beginn wird dem Leser Alex dementsprechend vorgestellt: „This is how things go for Alex-Li. He deals in a shorthand of experience. The TV version. He is one of this generation who watch themselves.“ (AM 3) Auch Parker diagnostiziert eine grundlegende Veränderung für die Generation von Alex und seinen Freunden, die darin besteht

that contemporary individuals have adopted a new form of reflexivity, responding to the vast number of images disseminated via capitalist marketing to which they are exposed to via mass media and popular culture. Not only is Alex-Li's generation dependent on popular culture to communicate, but he and his peers have become prime targets of capitalist schemes. (Parker 72)

Parker argumentiert hier in Anlehnung an Hall (ibid) deutlich kapitalismuskritischer als Reckwitz, der die Verknüpfung von Ästhetisierung und Ökonomisierung hauptsächlich deskriptiv behandelt. Parkers Beobachtungen lassen sich aber durchaus literarisch nachvollziehen, *The Autograph Man* bezieht unter der humoristischen Oberfläche bei genauer Betrachtung einen explizit konsumkritischen Standpunkt, den ich in Kapitel 5.4 genauer nachzeichnen werde. Die Abhängigkeit von Popkultur als Kommunikationsbasis zeigt sich in Kittys Bedenken bezüglich ihrer Arbeit als Schauspielerin: „Even when making those films, even as a know-nothing girl, she had slept badly on the suspicion of just how many of these people, these moviegoers, take a line, take a look, and use it on a loved one.“ (AM 258) Eine mögliche Unterwanderung zwischenmenschlicher Beziehungen durch massenmedial verbreite Allgemeinplätze ist hier explizit formuliert, findet sich aber auch in der Vielzahl von „International Gestures“ (u.a. AM 7, 31, 114, 238) wieder, die den Roman durchziehen.

Die Bilderflut der Massenmedien hat für Alex auch ganz konkrete Auswirkungen. Interessant ist, wie sie ihn in der Ausübung seiner eigenen Kreativität, in diesem Fall dem Akt des Photographierens, demotiviert und hindert:

From his bedroom window, Alex could see more famous sights than any Autograph Man has a right to expect. He was being invited to marvel at the withdrawing darkness, at the dawn, at the daily count of enchanted objects: green glass, spires that seemed to pierce fat clouds, theatrical debuts, notorious murders, men going about their days. Tentatively, Alex dug about in his bag for his camera. As his fingers brushed the lens cap, he caught sight of a

⁴⁵ Diese ethische Dimension des kreativ-konsumtorischen Subjekts kennen wir bereits aus der Auseinandersetzung mit *City of the Mind*.

complimentary magazine on the dresser which had as its cover image the view from his hotel window. Feeling oddly oppressed, he closed the curtain and opened a map. (AM 193)

Zudem vermittelt der Roman sehr eindrücklich, dass Alex Medien, in diesem Fall Filme, dazu benutzt, um sich von seinen Gefühlen zu distanzieren, „[to] switch from real people (Esther, only her, always) to fantasy people (Kitty, Anita, Boot, porn girls, shop girls, girl girls) and feel soothed by them“ (AM 135). Diese Form von Eskapismus nutzt er zum Beispiel, um sich von seinen negativen Emotionen nach einem Streit mit Esther abzulenken:

He wept freely. After a while, he wiped his nose on his wrist. He could have played that conversation differently, he saw that. But you don't get no rewind in this life, as the black grandmothers in the movies like to say. Instead he pressed PLAY. And, God help him, God pass judgment, but as the opening credits rose up, so did something inside him. (ibid)

Dabei handelt es sich nicht um einen Einzelfall, sondern, wie zum Ende des Romans überdeutlich wird, um eine Langzeitstrategie, mit der er sich vor der Auseinandersetzung mit dem Tod seines Vaters drückt: „He hadn't taken it personally, not for years. He took it cinematically, or televisually – if he took it at all.“ (AM 324) Erst nach dieser Erkenntnis über sein medial inspiriertes und befähigtes Vermeidungsverhalten ist er in der Lage, sich seiner Trauer zu stellen.

5.3 Ausgrenzung von Tod in der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur

Wie eben bereits erwähnt, ist der Tod seines Vaters bzw. Alex' Vermeidung der Auseinandersetzung damit ein zentrales Motiv im Roman und Motivation hinter seiner Faszination mit Kittys Filmen als „video (which was never different, in which people never changed and kept their beauty and did not die)“ (AM 82). Die Thematisierung von Tod hat jedoch ein Mehr an Bedeutung zu bieten als lediglich den individualpsychologischen Hintergrund für Alex' Charakterisierung und Entwicklung. Zum einen wird darüber auch in *The Autograph Man* die Fokussierung der postmodernen Subjektkultur auf Jugendlichkeit verdeutlicht bzw. sogar überspitzt, indem vergangene Jugendlichkeit im Falle der gealterten Nacktmodelle auf der Autogrammmesse als Verlust der Identität bezeichnet wird („They queued for the Bunnies who no longer looked like themselves.“ AM 208). Auch eine Äußerung des

Autogrammhandlers Duchamp, „[who] was still on his feet, by some miracle, but death was on him” (AM 143) macht sehr deutlich, wie wenig eine mediale Repräsentation des Alterns in der Unterhaltungsindustrie gewünscht ist: „People like her should disappear. Poof! Them on the screen like that, they ain’t meant to get old. No one wants to see an old bitch, do they? The people don’t want that.” (AM 145) Angesichts der Ausrichtung der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur auf Lust, Begehren und Vergnügen, die in der Lektüre von *The Buddha of Suburbia* bereits ausführlich nachgezeichnet wurde, ist es naheliegend, dass das postmoderne Subjekt negative Gefühle, und damit Schmerz und Tod, tendenziell ausgrenzt. Es ist wieder Kitty, die Alex damit konfrontiert, wie naiv seine Vorstellung ist, dass ihr Werk als Filmdarstellerin ihr zu einer Form der Unsterblichkeit verhelfe:

“It’s amazing. You get to see this, always. It’s on film. You sort of live for—“
“Now you are being ridiculous,” she says severely and walks across the room to the window. “People don’t tell the truth. As if we pass easily from one to another. Youth to age. No – it is not true, one is yanked. And the *fear*, this they lie about too. I can’t sleep for thinking that it is all almost finished. My life. And I will go alone. [...]” (AM 257, Hervorhebungen im Original)

In ihrer Antwort wird ebenso sichtbar, dass Altern und Sterben, sowie die damit verbundene Angst, im öffentlichen Diskurs nicht stattfinden.

Der Roman setzt diese Beobachtung der postmodernen Subjektkultur in Kontrast zum späten 19. Jahrhundert, genauer gesagt der Beschreibung dessen, wie Queen Victoria um ihren verstorbenen Mann Prinz Albert trauert: „She mourns in public, Victoria, and everybody mourns with her. That’s another reason they call it the good old days. Back then, people felt things in unison [...]“ (AM, 17) Auch hier kann man sicherlich wieder von einem gewissen Maß an Überspitzung ausgehen; dennoch steckt in dieser Spitze die sehr zutreffende Beobachtung, dass der Fokus der postmodernen Subjektkultur wesentlich stärker auf Individualität liegt, als das in vorangehenden Subjektkulturen der Fall war, und dass dadurch eine Vereinzelnung des Subjekts stattgefunden hat, die manchmal schmerzhaft sein kann. Die dabei entstandene zwischenmenschliche Distanz spiegelt sich auch in der den Roman durchziehenden Distanz zu unangenehmen Gefühlen wider:

These days, there is most likely a name for that sort of thing. Something like: Excessive Grief Syndrome (EGS). But in the late nineteenth century, with a few exceptions, most people were still prepared to call it love. [...] A lot of things that are syndromes now had simpler names back then. It was a simpler time. (AM 16 f.)

Zweifelsohne romantisiert der Roman hier die Vergangenheit durch die Bezeichnung als einfachere Zeit. Es lässt sich argumentieren, dass es sich dabei um ein Mittel handelt, eine gewisse Abgeklärtheit und die oben bereits erwähnte emotionale Distanz stärker hervorzuheben. Besonders deutlich wird dies in Bezug auf die Erwähnung eines Selbstmordes in der Londoner U-Bahn:

Somebody at a tube station wanted to be famous. They wanted to be known, all over the city, if only for fifteen minutes. They let their heels cross the white line, they took a quick breath, they leapt into forever. Thanks to this passenger action (a truly majestic new euphemism, emphasizing the inconsideration), it took Alex almost two hours to get from the South to the center of town. (AM 147)

So makaber sich diese Beschreibung zunächst liest, zeigt sie doch auch ganz deutlich, wie sich das postmoderne Bedürfnis nach Aufmerksamkeit, die massenmediale Erzeugung von Berühmtheit und die von Reckwitz dargelegten Marktalogien – hier in der Form von erhöhtem Effizienzdenken gepaart mit einem egozentrischen Blick – auf das Framing einer solchen Tragödie auswirken können.

Während der Roman mehr oder weniger humoristisch zugespitzt eine emotionale Kälte bzw. Distanz in Bezug auf negative Ereignisse in der Gegenwart bemängelt, argumentiert er insgesamt jedoch eindeutig für die von Reckwitz diagnostizierte Wiederbelebung der Emotionalität in der Subjektkultur. Offensichtlich wird dies dadurch, dass die Figuren, insbesondere Alex, erst dann dazu in der Lage sind sich zu entwickeln – und damit auch dem Ideal des *self-growth* zu entsprechen – nachdem und indem sie sich ihren unangenehmen Gefühlen stellen. Dies gilt z.B. für Joseph und Alex und ihre Freundschaft miteinander, die auseinander zu brechen droht bis Joseph sich endlich dazu überwindet, Alex seine romantische Liebe zu gestehen, auch wenn er sich darüber im Klaren ist, dass Alex diese nicht erwidert (vgl. AM 279). Ganz zentral ist dies auch in Alex' individueller Entwicklung hinsichtlich seines Verhältnisses zum Tod und seiner Bindungsschwierigkeiten. Nach Kittys Äußerung über ihre Schwierigkeiten mit dem Altern und ihrer Angst vor dem Sterben bleibt Alex über Nacht bei ihr, „like a sentry, one eye out for death“ (AM 258). Durch die freundschaftliche Intimität zwischen den beiden ist Alex so emotional berührt, dass sein Ausblenden von Sterblichkeit durchbrochen wird: „Of all the possible deaths that stalk everyone every day, at this moment hers feels the most unbearable. This must be, he thinks with satisfaction, the top and bottom of love.“ (AM 258) Dieses Zitat weist bereits in Richtung einer Integration von Tod als Teil des Lebens mit geliebten Menschen. Wirklich vollzogen wird diese aber erst, als er, zurück in London, Kitty und Esther in einem Bett schlafend

auffindet, und sie in ihm die Assoziation von „two bodies in a morgue“ (AM 323) hervorrufen. Schlagartig wird ihm dadurch die Sterblichkeit aller von ihm geliebten Menschen bewusst: „But here it came [...] here was the death punch, the infinity slap, and it was mighty. [...] He found some spot where he could not be heard, hot and dry and full of towels, and said his Kaddish without gesture or formality – just a wet song into his hands.“ (AM 324 f.) Indem er seiner Trauer endlich Raum gibt, überwindet er auch die massiven Widerstände gegen die von seinen Freunden organisierte Zeremonie der Kaddisch für seinen Vater, mit der der Roman endet.

5.4 Konsumkultur in die Mangel genommen

Wie ich in Kapitel 5.2 bereits erwähnt habe, findet sich in *The Autograph Man* ein angesichts der humoristischen Erzählweise beinahe erstaunlich hohes Maß sehr konsumkritischer Passagen. Für Meinig sind „[c]onspicuous consumption and the hyped life of stars, their images, their paraphernalia and the money that can be made out of all this [...] the central focus of the novel“ (Meinig 68), die damit ebenfalls eine Verbindung zwischen Starkult und Konsumkultur sieht. Der Milchmann Marvin fasst flapsig zusammen, was wir von Reckwitz schon ausführlich kennen – die Durchdringung sämtlicher Lebensbereiche von marktanalogen Denken: „Though we would like it otherwise, [...] the world is a marketplace to a degree, bro.“ (AM 327) In dieser Äußerung klingt ebenfalls an, dass die starke Betonung der Ökonomisierung in der postmodernen Kultur für den Menschen durchaus schmerzhaft Erfahrungen bereithält. Der konsumtorische Aspekt hat, wie wir auch schon in der Analyse von *Intimacy* gesehen haben, durchaus das Potential, zwischenmenschliche Beziehungen zu erodieren. In *The Autograph Man* wird dies besonders deutlich an der intimen Beziehung zwischen Alex und Esther, was zu großen Teilen an Alex' Haltung vor seiner Reise in die USA liegt:

And for a while now, something sad has been creeping up on him, disguised in smoke. It may be Esther's face. It may be Kitty's. It is definitely the idea of woman, of a softness he might curl up into. He must get home. Find women. Call them, write to them. Get them to come and hold him, if only for an hour. (AM 118)

In diesem Zitat scheinen Frauen für ihn lediglich ein Konsumgut zu sein, das das Potential besitzt, sein Wohlbefinden zu steigern. Die Figur Alex-Li ist jedoch nicht so

sexistisch angelegt, wie dieses Zitat den Anschein macht. Dennoch unterstreicht es die Prägung seiner Generation als „prime targets of capitalist schemes“ (Parker 72) sowie den Fokus auf Verwertbarkeit, der sich in die kreativ-konsumtorische Subjektkultur eingeschlichen hat. Dies spiegelt sich auch im Generationenkonflikt zwischen Alex-Li und seinem Vater wider:

References to programs he's never watched, songs he's never heard, films that came and went without him noticing. It is as if there is some busy, high-pitched frequency in the everyday life of his son which Li-Jin is tuned into only once a year, at Christmas, when he is told to go and buy the bright plastic merchandise which accompanies these mysterious entertainments. (AM 6)

Selbstverständlich ist das Phänomen des Generationenkonflikts ein Subjektkulturen übergreifendes, es ist jedoch interessant, dass hier der Konsum als Berührungspunkt zwischen beiden Generationen hervorgehoben wird.

Mit Bezug auf Meinig ist es gewinnbringend, Alex' Profession genauer unter die Lupe zu nehmen, denn: „Alex-Li can only earn a living as an autograph man because the world he lives in is dominated by the media, creating the hype that gives the identities he tries on and, more significantly, the signatures he buys and sells their market-value.“ (Meinig 69) Dass es sich dabei in erster Linie um Objektivierung von menschlichen Subjekten handelt, zeigt Alex' eigene Beschreibung seiner Beschäftigung: „I've got an auction on this morning, you know how it is. Places to go, people to buy.“ (AM 59) Darüber hinaus betont der Roman die teilweise ins Absurde gehenden Besonderheiten dieser Profession am Beispiel von Kitty:

Kitty was as awkward and invisible as Jehovah. She was aloof. The public hated her for it. And in time she was forgotten, for the public do not like to be ignored. But Autograph Men are rather more masochistic than the public (the public are primarily sadistic); they *enjoy* contempt. The Autograph Men remembered Kitty, always. These are the same people for whom untimely deaths are good business, along with assassinations, and serial murders, and high-profile failures. Monroe's first husband, the third man on the moon, the Fifth Beatle. They have peculiar tastes. (AM 56, Hervorhebung im Original)

Was hier Interesse weckt, Faszination ausübt und als gewinnbringend gilt, entspricht dem, was Reckwitz als die „»berüchtigten Stars«“ (EK 266) bezeichnet, die im „Zuge der Popularisierung einer Ästhetik des Bösen und Unheimlichen [...] einen morbiden sinnlich-affektiven Reiz“ (ibid) ausüben. Die gleiche Logik greift, wenn Alex Kitty beruhigt, nachdem er aufgrund der fälschlichen Meldung ihres Todes ihre Briefe besonders lukrativ versteigern konnte:

Even when they find out you're not ... then it'll just be worth more because you'll be the actress who everybody thought was dead and her autograph went for such and such on the day everybody thought she was dead – and on and on. That's the way it works. It's all madness anyway. (AM 329 f.)

Dass Alex dies als Wahnsinn bezeichnet, zeigt, dass er zum Ende des Romans hin eine positive Entwicklung bezüglich seines Bewusstseins für die Marktmechanismen seiner Profession durchgemacht hat. Dies steht jedoch in Kontrast zu seinem früheren Verhalten, das deutlich stärker von Opportunismus und einer gewissen Rücksichtslosigkeit geprägt war:

Rebecca's sudden charitable urges represented a significant market for Alex. He had sold her three Helen Keller letters the month she was raising money for the deaf and dumb. When she became engrossed in the sufferings of Native Americans she relieved him of a very expensive chief. And when her father died, Alex took the opportunity to clear out his Judaica, and sold her *everything*: Israeli statesmen, Jewish humorists, postcards of synagogues, actors, inventors. All of which she made Rubinfine pay for in cash. Yes, the job had small pleasures in it, for the man who bothered to find them. (AM 130, Hervorhebung im Original)

Zum einen ist es die aus Jugendtagen übriggebliebene Rivalität mit Rubinfine, durch die Alex rechtfertigt, Rebeccas Interesse und vor allem den Verlust ihres Vaters auszunutzen, zum anderen ist es eine von Profit gelenkte Marktlogik, in der das Individuum hinter der Nachfrage verschwindet. Auf noch krassere Art wird diese Marktlogik des Autogrammhandels jedoch von Alex' Kollegen Lovelear repräsentiert. Nachdem Alex Kitty, das Objekt seiner jahrelangen Verehrung, persönlich kennenlernt und dadurch seine bereits dargelegte Entwicklung beginnt, äußert Lovelear sein Unverständnis dafür:

What kind of an Autograph Man goes to the house of Kitty Alexander and fails to get her autograph? Is that normal? Doesn't ask anything about anything, doesn't come back with a single interesting story about the films, doesn't even steal an item from the house – I'm not saying it had to be anything big – (AM 243)

Lovelears alleiniges Interesse an vermarktbareren Objekten vernachlässigt komplett Kittys Individualität und damit eben genau das, was Alex als primär wichtig in seinem Bewusstsein verankern musste, um zu einer lebensbejahenderen Haltung zu gelangen. Der Roman verortet dieses Verhalten Lovelears in seiner Persönlichkeit: „Lovelear had never bought anything for the sheer love of it, and there wasn't a single item you couldn't buy off him for the right price. He was unusual among his kind for this reason: he had no sentimental impulses.“ (AM 91) Im Kontext seiner Charakterisierung über

den Roman hinweg könnte man diesen Mangel auch als fehlendes Empathievermögen bezeichnen. Dass gerade diese Figur US-Amerikaner ist, ist ein weiteres Mal dem Mittel der Überspitzung geschuldet, die dem Roman den Vorwurf der Oberflächlichkeit eingebracht hat. Wood sieht, so paraphrasiert ihn Tew, ein zentrales Problem des Romans in der Frage, „of how one might succeed in depicting a culture where symbol supersedes experience (and even reality), with Smith's novel being forced into being as superficial as the culture it purports to be satirizing“ (Tew 54). Wood selbst: „ [I]f Smith is offering up her own novel as an example of the very corruption afflicting her characters, one would have to say that to poison a whole novel is a very lengthy way of making a point about a single modern germ.“ (Wood N. Pag.) Meine Lektüre vor dem Hintergrund der postmodernen Subjektkultur hat jedoch gezeigt, dass es sich um deutlich mehr als ein singuläres Phänomen in der Kultur handelt, sondern vielmehr um einen Aspekt in dem komplexen Netz von Facetten, die eine Subjektkultur ausmachen. Auch Smith selbst vertritt eine vergleichbare Position, wenn sie sagt: „And it seems clear to me that these little varietals of voice and lifestyle [...] are fundamentally significant. They're not just decoration on top of a life; they're the filter through which we come to understand the world.“ (Smith N. Pag.) Insofern lohnt es sich, die – wenn auch überspitzte – Figur Lovelear als symbolischen Vertreter eines Turbokapitalismus, der den geneigten Leser bis in die letzte Faser seines Seins erschüttert, genauer zu betrachten:

He did not understand an object's status as a "gift." He did not believe, for example, that a film is any more than its publicity, a painting any more than an abstruse way to make a buck. He did not believe that songs or books were in any way substantially different from sandwiches or tires. Product is product. And he did not believe in free lunches. (AM 183)

Das Zitat demonstriert die möglichen Folgen, wenn die Welt unter rein ökonomischen Vorzeichen betrachtet wird – eine vollständige Entwertung künstlerischen Ausdrucks zugunsten von Vermarktbarkeit und Profitmaximierung. Konsequenterweise beinhaltet dies auch die Entwertung von Subjekten in ihrer Individualität. Der Roman geht sogar so weit, die Möglichkeit von Individualität innerhalb des kapitalistischen Systems anzuzweifeln:

Everything possible is being done to make him feel that nothing momentous, like flight, is occurring. [...] Everything in this plane is an interface, like the windows on his computer. Nothing on this plane has anything to do with flying, just as his desktop doesn't have anything to do with the processing of information. Pretty, pretty pictures. Lovely, distracting stories we tell each other. If Alex leans far out

into the aisle, he can get a glimpse of the brilliance of the illusion: this private experience he is meant to be having is replicated as far as the eye can see. The same meals, the same detritus (the missing sock, the same angle of recline, the same TV screen showing the same father and son playing catch, the same vigilant mindfulness of one's personal space. In this context, leaving the interface, crossing the white line, is pretty unthinkable. (AM 184 f.)

Alex' Erfahrung auf seinem Transatlantikflug suggeriert eine gewisse Ausweglosigkeit. Tatsächlich ist es aber sein persönliches, kreatives Buchprojekt, mit dem er, so absurd es auch wirkt, sich auf gewisse Weise dem Zwang der Marktförmigkeit widersetzt:

Well, maybe *Jewishness and Goyishness* wasn't for everyone. But didn't everyone get *everything*? Hadn't they had enough yet? Everything on earth is tailored for this *everyone*. Everyone gets all the TV programs, as near as dammit all of the cinema, and about eighty percent of all music. After that come the secondary mediums of painting and those other visual arts that do not move. These are generally just for *someone*, and although you always hear people moaning that there isn't enough of them, in truth *someone* does all right. Galleries, museums, basements in Berlin, studio flats, journals, bare walls in urban centers – someone gets what they want and deserve, most of the time. But where are the things that *no one* wants? [...] Who was left to make stuff for no one? Just Alex. Only he. *Jewishness and Goyishness* was for no one. You could call it the beginning of a new art movement if it weren't for the sad fact that no one would recognize a new art movement if it came and kicked them in the face. No one was waiting for *Jewishness and Goyishness*. No one wanted it. (AM 77, Hervorhebungen im Original)

Interessanterweise entzieht er sich mit Hinsicht auf den Erfolgsdruck des kreativen Subjekts damit auch den Zwängen der Subjektkultur – Anerkennung für dieses Projekt ist weder von einem breiten Publikum zu erwarten, noch wird sie ihm von seinen Freunden gezollt („Rubinfine told him he was *wasting his life*. Adam worried for his *sanity*. It was Joseph's opinion that to discuss the book at all was to *indulge the dangerous idea* that the thing actually existed. Esther *found the whole thing utterly offensive*.“ ibid, Hervorhebungen im Original). Zudem offeriert *The Autograph Man* über die Figur Adam und seine Autogrammsammlung eine weitere, das Subjekt weniger existentiell bedrohende Option:

The collection seems to Alex one of the most perfect he has ever known (and not solely because of his own inclusion in it): small, selfless, almost entirely arbitrary (his own inclusion, he presumes, is a joke) – and with so much time passing between one acquisition and the next! (AM 107 f.)

Adam praktiziert mit seiner Sammlung einen bewussten Individualkonsum, der sich deutlich von einem unreflektierten Massenkonsum abhebt, damit stärker den Idealen der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur entspricht, und so Alex' Bewunderung erlangt.

5.5 Abschließende Zusammenfassung

The Autograph Man setzt sich ausführlich mit dem Phänomen des Stars und seiner Verehrung auseinander. Auch wenn sich Alex dabei auf Stars der Vergangenheit konzentriert, kann der Roman mit genug Beispielen zeitgenössischer Starproduktion und -verehrung aufwarten, um einen interessanten Beitrag zur aktuellen Debatte zu leisten. Auch wenn Reckwitz seine Beschreibung der als totale Persönlichkeiten inszenierten Stars auf die frühe Blütezeit Hollywoods bezieht, scheint seine Analyse gerade in Zeiten der sozialen Medien mehr als aktuell. Auf den in der Einleitung bereits erwähnten Plattformen wie Instagram und YouTube inszenieren sich Nutzer als kreative, sich selbst verwirklichende und vor allem stets erfolgreiche und glückliche Persönlichkeiten. Der Roman setzt dem ganz entschieden eine Notwendigkeit negativer Gefühle wie Trauer entgegen und betont mit Nachdruck, dass erst die zwischenmenschliche Beziehung mit dem Menschen hinter der medialen Fassade erfüllend und persönlich bereichernd ist. Gerade in Hinsicht auf zwischenmenschliche Beziehungen problematisiert *The Autograph Man* den unreflektierten Konsum massenmedialer Angebote.

Dadurch, dass die Medienangebote nicht mehr primär als Kommunikationsofferten, sondern auch als Wahrnehmungsangebote, als Objekte sinnlich-affektiver Perzeption erfahren werden, bildet sich eine starke Motivation für eine perpetuierte Mediennutzung aus. (EK 339)

Diesen Sachverhalt porträtiert der Roman nicht nur, sondern weist explizit auf eine potenzielle Verführung zur performativen Imitation der angebotenen Narrative hin, sowie auf die daraus entstehende Gefahr der emotionalen Abstumpfung und Erosion intimer Zwischenmenschlichkeit.

Der Roman verhandelt zwei Themenkomplexe, die in Reckwitz' Beschreibung der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur nicht vorkommen – Religion und Tod. Der literarische Text zeigt eindrücklich, dass es verschiedene und auch durchaus kreative Wege gibt, um ein religiöses Bedürfnis zu befriedigen, so dass es sich im Falle der Religion um keine signifikante Lücke bei Reckwitz handelt. Tod hingegen hat unbestreitbar für jedes Individuum eine lebensweltliche Relevanz. Dass dieser jedoch bei Reckwitz nicht behandelt wird, ist weniger ihm als der postmodernen Subjektkultur anzulasten, die durch den Code der Jugendlichkeit und ihre starke Lustorientierung eine strukturelle Ausgrenzung der Beschäftigung mit Sterben und Tod vollzieht.

Reckwitz sieht „die Expansion und Generalisierung eines *individualästhetischen Konsumtionshabitus* im Zentrum der postmodernen Subjektkultur“ (HS 558, Hervorhebung im Original). Diesen Sachverhalt finden wir im Roman sehr ausführlich behandelt. Während Reckwitz sich seiner Profession als deskriptiver Soziologe folgend einer Bewertung des konsumtorischen Verhaltens weitestgehend enthält, bezieht der Roman eine eindeutig kritische Position. Wie auch in Zusammenhang mit der Medialisierung sieht der Text in der Überbetonung des konsumtorischen Aspekts der Subjektkultur ein Gefahrenpotential für zwischenmenschliche Beziehungen. Beachtlich ist, dass sich *The Autograph Man* nicht lediglich auf einer Kritik der Verhältnisse ausruht, sondern mit Alex' Verweigerungshaltung und Adams bewusstem Konsum interessante Alternativen anbietet.

6. Fazit

Der in der Einleitung erwähnte kollektive Aufschrei „Sieh, wer ich bin!“ ist trotz seiner augenscheinlichen Simplizität natürlich kein einfacher – dafür ist jeder Antwortversuch auf die Frage, wer dieses „ich“ denn ist, viel zu komplex. Dass er trotzdem so laut hallt, ist angesichts der postmodernen subjektkulturellen Leitideen von kreativem Ausdruck eines authentischen, individuellen Selbst bei gleichzeitigem Augenmerk auf Performanz und Vermarktbarkeit nicht verwunderlich. In Anbetracht der weiteren zentralen Aspekte – *self-growth* und emotionale Affizierbarkeit, Orientierung am ästhetisch Neuen, eine Haltung der Wahl und eine positive Einstellung zu Kontingenz – kann die kreativ-konsumtorische Subjektkultur als postmodernes Programm für freigesetzte Individuen bezeichnet werden. Als frühe, imaginative Phänomenologie dieser postmodernen Subjektkultur hat sich *The Buddha of Suburbia* erwiesen. Der Roman konkretisiert durch die fiktionale Lebenswelt der Figuren alle zentralen Leitideen der Subjektkultur, beleuchtet die Ermöglichungsbedingungen und die Herausforderungen postmoderner Subjektivität und fungiert als eine im Einzelnen latent kritische, insgesamt jedoch eindeutig bejahende Evaluierung dieser (im historischen Kontext des Romans) emergierenden neuen Subjektkultur.

Von der Analyse dieser umfassenden Konkretisierung ausgehend, lassen sich die vielen Berührungspunkte zu den anderen Romanen feststellen, die allesamt die Wirkungsmacht der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur erkennen lassen und die lohnenswerte Verbindung von Reckwitz' Theorie und Literatur stützen. Die Bedeutung eines positiven Selbstverhältnisses und damit verbunden der Einfluss der *self-growth* Psychologie findet lediglich in *City of the Mind* keine gesonderte Bearbeitung und ist zentral in all den anderen Romanen, ob als schwierige Ambivalenz für Jay, als sehnsuchtsvolle Arbeit an sich selbst für Harriet, Notwendigkeit für Alex oder als zentrales Merkmal eines erfolgreichen Subjekts für Haroon, Karim, Changez und die weiteren positiv besetzten Figuren in *The Buddha of Suburbia*. Inhaltlich eng verknüpft mit dieser Selbstsorge ist die „Spannung zwischen dem Anspruch der ›Authentizität‹ eines Subjekts nicht-entfremdeten Begehrens und dem Anspruch eines Subjekts des anarchisch-kreativen ›Spiels‹ mit Zeichen und Imaginationen, das jede ›authentische‹ Struktur zu verflüssigen vermag“ (HS 495). Eine Verhandlung dieser subjektimmanenten Friktion finden wir in *The Buddha of Suburbia* durch die Auseinandersetzung zwischen Karim und Charlie, aber vor allem durch Jamila, der ein

ausbalanciertes Verhältnis zwischen beiden Polen gelingt, sowie in *The Autograph Man* über Alex und Adam; *City of the Mind* betont das anarchisch-kreative Spiel über die Beschreibung der Stadt und als herausragende Qualität des Kindlichen; *The Blazing World* identifiziert die *celebrity culture* als ein Spielfeld von Authentizität und Kontingenz, betont aber auch ausdrücklich die Bedeutung spielerischer Selbstkreation als Ermöglichungsraum inter- und intraindividuelle Vielfalt in der postmodernen Subjektkultur, während *Intimacy* diese Friktion über Jays Orientierungslosigkeit auf dem Gebiet der Männlichkeiten verhandelt.

Die weiterführende Anpassung der Geschlechterdifferenzen in der postmodernen Subjektkultur – beeinflusst vom Kontingenzdiskurs und untrennbar verbunden mit der Frage nach neuen Beziehungsformen – ist uns grundlegend in *The Buddha of Suburbia* wiederum über die Figur Jamila begegnet, aber auch über Karim, bei dem bereits anklingt, was sich mit *Intimacy* wunderbar vertiefen lässt: eine potentielle männliche Überforderung mit dem Emotionalisierungsgebot, das Reckwitz aufgrund der traditionellen Geschlechterzuschreibungen und des Einflusses der feministischen Bewegung der „Feminisierung des nachmodernen Subjekts“ (HS 487) zuschreibt. Die Lektüre der beiden Romane *Intimacy* und *The Blazing World* hat gezeigt, dass der Anpassungsprozess der Geschlechterdifferenzen individuell viel komplexer sein kann, als es Reckwitz soziologisch beschreibt. Auch verdeutlichen beide Romane, wie zentral Sexualität bzw. die sexuelle Identität für das eigene Selbstverhältnis und Selbstwertgefühl sind. Während *Intimacy* eine Verhandlung existierender Männerbilder betreibt und implizit den Wunsch nach einer weiterführenden Umstülpung patriarchaler Machtstrukturen formuliert, porträtiert *The Blazing World* eine komplexe Auseinandersetzung mit unterschiedlichen feministischen Positionen und problematisiert die unbewusste Reproduktion und Imitation patriarchalen Verhaltens über die Hauptfigur Harriet. Beide Romane legen damit nahe, dass es einer weiteren aktiven Bearbeitung von Geschlechterdifferenzen auch in der postmodernen Subjektkultur bedarf.

Wie wichtig für das konsumtorische Kreativsubjekt die kreative Arbeit und die Validierung durch ein Publikum sind, zeigen am eindrucklichsten *The Buddha of Suburbia* und *The Blazing World*. Für Karim ist es die Theaterarbeit als Schauspieler und sein Genuss der Publikumsreaktionen, für Eva ihre Selbstkreation als Inneneinrichterin und das dazu geführte Interview, für Haroon die Entwicklung seiner eigenen spirituellen Lehre und die Anerkennung durch seine Schüler und Mitmenschen.

Dass die Orientierung an einem validierenden Publikum nicht unproblematisch ist, weil kreative Leistung nicht zwingend kreativen Erfolg mit sich bringt, verdeutlicht *The Blazing World*. Harriet leidet massiv unter dem subjektiv von ihr empfundenen Mangel an Anerkennung für ihre herausragenden künstlerischen Leistungen und demonstriert damit exemplarisch die Abhängigkeit des kreativen Arbeitssubjekts von der Nachfragelogik des Marktes. Wie wirkungsmächtig das Ideal postmoderner Arbeit ist, zeigt sich daran, dass auch Jay und Matthew der *creative class* angehören, selbst wenn ihre Arbeit nicht explizit mit Blick auf Publikumswirksamkeit in den Romanen verhandelt wird. Einen interessanten Kontrast, der jedoch nicht postmoderne Arbeitsformen im Allgemeinen diskreditiert, bietet Alex, der seinen kreativen Ausdruck nicht in der Arbeit, sondern in seinem persönlichen Buchprojekt sucht, mit dem er sich ausdrücklich einem Publikums entzieht.

Ähnlich verhält es sich mit dem Phänomen der kulturorientierten Stadt. Die aktive Wahrnehmung sowie die Fähigkeit, sich von dem breiten Angebot des urbanen Raums affizieren zu lassen, sind zentrale Praktiken bzw. Anforderungen an das konsumtorische Kreativsubjekt. Am explizitesten wird dies in *City of the Mind* dargestellt. Mit der Figur Matthew werden nicht nur diese Praktiken und Anforderungen nachgezeichnet, der Roman verbindet auch die Erfahrung der Stadt mit der Erfahrung von Zeit und einer Reflexion des Phänomens Sprache, um auf deren subjektive und kreative Dimensionen hinzuweisen und die momentanistische Gegenwartsorientierung des postmodernen *flow*-Subjekts zu thematisieren. Aber auch in *The Buddha of Suburbia* und *The Autograph Man* ist der urbane Raum Ort der Möglichkeiten – für ebendieses *flow*-Subjekt wie auch für die kreativ-expressive und die konsumtorische Seite des postmodernen Subjekts – und nicht zuletzt ist sogar für Jay das blühende London Sinnbild seiner aufblühenden Selbstsorge.

Wenn wir unseren Fokus auf die Lebenswelten fiktionaler Figuren richten, ist es nicht verwunderlich, welche zentrale Rolle zwischenmenschliche und intime Beziehungen in allen fünf Romanen spielen. Die Dispositionen der postmodernen Intimitätskultur prägen die Darstellungen der Beziehungen, von Jamilas kreativen Entwürfen als Antwort auf ihre arrangierte Ehe über Jays Scheitern an der konstruktiven Kommunikation seiner Gefühle hin zur Gefahr der emotionalen Abstumpfung und Erosion intimer Zwischenmenschlichkeit durch die performative Imitation des in Massenmedien porträtierten Verhaltens. Während sich in den Romanen immer wieder das Spannungsverhältnis zwischen Individualitätswunsch einerseits und Sehnsucht nach

der Zugehörigkeit zu einer Kollektivität andererseits nachzeichnen lässt, zeigt sich gleichzeitig aus literarischer Sicht, dass diese beiden Pole zusammen gedacht werden müssen. Immer da, wo die Individualität eines Gegenübers nicht beachtet wird, zerbricht die Beziehung und müssen Subjekte als gescheitert betrachtet werden, sei es Anwar mit seiner doktrinalen Autoritätsforderung als muslimisches Familienoberhaupt, die die Familienbeziehungen erodiert, oder sei es Harriet, die die so von ihr verhassten patriarchalen Strukturen imitiert, wenn sie die Individualität ihres Kooperationspartners Tish ignoriert. Im Gegensatz dazu wird Alex erst zum erfolgreichen Subjekt, indem er die Individualität hinter den von ihm verehrten Stars und auch die seiner engsten Mitmenschen anerkennt.

Mit den Überlegungen zu Individualität bewegen wir uns auch bereits in Richtung der zu Beginn erhofften Beobachtung zweiter Ordnung. Wie zu erwarten war, wird der Individualität aus einer literarischen Perspektive eine weitaus größere und ‚realere‘ Bedeutung zugemessen, als Reckwitz dies als deskriptiver Soziologe tut, für den es sich hierbei lediglich um einen kulturell aufgeladenen, eigentlich leeren Signifikanten handelt. Darüber hinaus lassen sich weitere kritische Rückschlüsse ziehen und blinde Flecken aufdecken. Zunächst ist hier die Orientierung der postmodernen Kultur am Code der Jugendlichkeit zu nennen. In der Auseinandersetzung mit *Intimacy* haben wir gesehen, wie stark dessen Einfluss auf Jays Verhalten und seine ‚mid-life crisis‘ zu werten ist. Vor allem aber ist anzumerken, wie dieser Code in Verbindung mit der starken Lustorientierung zu einer tendenziellen Ausgrenzung des Themas Tod in der kreativ-konsumtorischen Subjektkultur und damit unserer Gesellschaft führt. Sowohl *City of the Mind* als auch *The Autograph Man* beschäftigen sich mit dieser Lücke; ersterer weist darauf hin, dass es sowohl ein menschliches Bedürfnis gibt, der Endlichkeit des Lebens etwas entgegenzusetzen, und beantwortet dieses mit der Praktik des Erinnerns als kreative Strategie, der zweite betont die Notwendigkeit einer konstruktiven Auseinandersetzung mit dem Tod für ein erfolgreiches Weiterleben der Hinterbliebenen.

Weitere Kritik finden wir an der Überbetonung des Konsumtorischen und dem Mangel an ethisch-moralischem Verhalten, die als Themenkomplex eng miteinander verknüpft sind. In *The Blazing World* stehen wir einer kritischen Aufarbeitung des Begriffs ‚Wert‘ gegenüber, mit der der Roman eindrücklich zeigt, dass Personen, Beziehungen und Kunstobjekte einen Wert haben, der sich nicht mit ökonomischen Maßstäben messen lässt. In *Intimacy* treffen wir auf eine eindeutig negative Wertung

von Jays Konsumtionsverhalten gegenüber Frauen und seines dadurch begünstigten Sexismus. Auch in *The Buddha of Suburbia* wird opportunistisches Handeln Mitmenschen gegenüber wiederholt dargestellt und dem konsumtorischen Aspekt eine Grenze gesetzt, so wie ebenfalls *The Autograph Man* ausdrücklich auf das Gefahrenpotential für Beziehungen hinweist, dass durch marktanalogen Denken im Zwischenmenschlichen entsteht. Zu guter Letzt ist *City of the Mind* anzuführen, der eine tiefgreifende Reflexion von Subjekt-Objekt-Beziehungen mit der ihnen inhärenten Hierarchisierung vornimmt, die einer jeden konsumtorischen Handlung zu Grunde liegt. Sowohl Matthew als auch Karim sind mit einem ethisch-moralischen Empfinden ausgestattet, das keinem von beiden gesellschaftlich aufgetroyt ist oder einer zu überwindenden Beschneidung ihrer individuellen Freiheit gleichkommt, sondern einem inneren Empfinden entspringt und von beiden positiv bewertet wird. Aus literarischer Sicht werden damit perspektivisch zwei Möglichkeiten eröffnet, nämlich dass das Individualitätsprogramm der Postmoderne nicht zwingenderweise in einen hedonistischen Egoismus münden muss, und dass ein Praktikenkomplex denkbar ist, der ethisch-moralisches Handeln beinhaltet, ohne die Lustorientierung des konsumtorischen Kreativsubjekts zu konterkarieren. Richten wir den Blick zurück auf gesellschaftliche Entwicklungen und ihre Repräsentation im Internet, so können wir z.B. in der Nachhaltigkeits- und Achtsamkeitsbewegung lebensweltliche Entsprechungen dieser in Literatur formulierten Gegenposition zum grenzenlos scheinenden Konsumwahn und der gnadenlosen Verwertungslogik des Marktes finden.

Mit ebendieser Lustorientierung des konsumtorischen Kreativsubjekts im Hinterkopf ist es nicht verwunderlich, dass sich die Millionen von Nutzern der genannten Plattformen im Internet vorwiegend als erfolgreiche und glückliche Individuen inszenieren. Besonders über die Analyse von *The Autograph Man* haben wir jedoch gesehen, dass das Emotionalisierungsgebot nicht nur für positive Gefühle gelten kann, sondern eben auch die negativ empfundenen Emotionen Beachtung finden müssen, damit persönliches Wachstum möglich ist. Gleichzeitig offenbart sich darin die Problematik und Zweischneidigkeit des postmodernen Emotionalisierungsgebots generell, denn isoliert betrachtet rechtfertigt es dann auch die Hassattacken und rechtspopulistische Meinungsmache, die in den letzten Jahren vermehrt im Internet stattfindet und zunehmend und zurecht als echte Gefahr wahrgenommen wird. Die *counter culture* und in deren Nachfolge die postmoderne Subjektkultur reagieren mit dem Emotionalisierungsgebot auf das als repressiv wahrgenommene „rationalistische,

technisch-soziale Normalitätsregime“ (HS 485) der Moderne und die damit einhergehende „Abspaltung erheblicher Teile menschlicher Existenz“ (ibid). Mit Hinblick auf die Gefahr eines politischen Rechtsrucks lässt sich argumentieren, dass das Emotionalisierungsgebot zu einer Ausgrenzung des Rationalen geführt hat, und das Zurückdrängen des Rationalen nun überfällig wird. Jede Subjektkultur trägt mit ihren Ausgrenzungen auch ihre Bruchstellen in sich. So bleibt zu hoffen, dass die Hybridisierungsprozesse der nächsten dominanten Subjektkultur eine gleichberechtigte Balance von Emotionalität und Rationalität hervorbringen und weiterhin die kulturelle Vielfalt beinhalten, die das konsumtorische Kreativsubjekt als Affizierungsmöglichkeit benötigt und als Form kreativer Expressivität zelebriert.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Hustvedt, Siri. *The Blazing World*. New York: Simon & Schuster, 2014.

Kureishi, Hanif. *The Buddha of Suburbia*. London: Faber and Faber, 1990. 1. Auflage
Peterson Buchimport, 1999.

---- *Intimacy*. London: Faber and Faber, 1998.

Lively, Penelope. *City of the Mind*. London: Penguin Books, 1992.

Smith, Zadie. *The Autograph Man*. New York: Random House, 2002.

Sekundärliteratur

Ackroyd, Peter. *London. The Biography*. London: Vintage, 2001.

Ashcroft, Bill & Griffiths, Gareth & Tiffin, Helen. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. Routledge Key Guides. London and New York: Routledge, 2000.

Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck, 1999.

Ball, John Clement. "Post-Colonial London: The Metropolis As "World City" In Commonwealth Literature." In: Winnifred Bogaards (ed.). *Literature of Region and Nation: Proceedings of the 6th International Literature of Region and Nation Conference*. Saint John: Social Sciences and Humanities Research Council of Canada, 1998. 224-238.

Bergson, Henri. *Zeit und Freiheit*. Meisenheim am Glan: Westkulturverlag, 1949.

Böger, Astrid. „I look and sometimes I see“: The Art of Perception in Siri Hustvedt's Novels“ in: Hartmann, Johanna, Marks, Christine und Zapf, Hubert (Hrsg.) *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays*. Berlin, Boston: 2016. 281-293.

Bronfen, Elisabeth und Marius, Benjamin. „Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte“ in: Bronfen, Elisabeth (Hrsg.) *Hybride Kulturen: Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1997. 1-29.

Buchanan, Bradley. *Hanif Kureishi*. Basingstoke u.a.: Palgrave Macmillan, 2007.

- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1993.
- Ebel, Kerstin. „...something that people can't do without“ *The Concepts of Memory and the Past in the Work of Penelope Lively and Other Contemporary British Writers*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2004.
- Gadamer, Hans-Georg. „Wie weit schreibt Sprache das Denken vor? (1970)“ in: *Gesammelte Werke. Bd 2. Hermeneutik II: Wahrheit und Methode*. Tübingen: Mohr, 1986. 199-206.
- „Sprache und Verstehen. (1970)“ in: *Gesammelte Werke. Bd 2. Hermeneutik II: Wahrheit und Methode*. Tübingen: Mohr, 1986. 184-198.
- Garcia, Luis-Manuel. „An Alternate History of Sexuality in Club Culture.“ Web. 24.01.2017. <<https://www.residentadvisor.net/features/1927>>.
- Govan, Emma, Nicholson, Helen und Normington, Katie. *Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices*. Abingdon: Routledge, 2007.
- Hall, Stuart. „Cultural Identity and Cinematic Representation.“ In: Houston A. Baker Jr., Manthia Diawara, Ruth H. Lindeborg (eds.). *Black British Cultural Studies – A Reader*. Black Literature and Culture Series. Chicago [et al.]: University of Chicago Press, 1996. 210-222.
- Hartmann, Johanna, Marks, Christine und Zapf, Hubert. „Introduction“ in: Hartmann, Johanna, Marks, Christine und Zapf, Hubert (Hrsg.) *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays*. Berlin, Boston: 2016. 1-8.
- Heddon, Deirdre und Milling, Jane. *Devising Performance: A Critical History*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.
- Horlacher, Stefan. *Masculinities. Konzeptionen von Männlichkeit im Werk von Thomas Hardy und D.H. Lawrence*. Tübingen: Narr Verlag, 2006.
- Ingelfinger, Antonia. „I appropriate therefore I am‘ – Künstlerinnen der Gegenwart“. In: Degele, Nina und Penkwitt, Meike (Hrsg.). *Queering Gender – Queering Society: Freiburger FrauenStudien 17*. Freiburg: jos fritz Verlag, 2005. 299-301.
- Jackson, Stevi und Scott, Sue. „Introduction: The gendering of sociology“. In: Jackson, Stevi und Scott, Sue (Hrsg.). *Gender. A sociological reader*. Abingdon/New York: Routledge, 2002. 1-26.
- Jacobs, Jane M.. *Edge of Empire: Postcolonialism and the City*. London and New York: Routledge, 1996.
- Kaleta, Kenneth C. *Hanif Kureishi: postcolonial storyteller*. Austin: University of Texas Press, 1998.

- Kimmel, Michael S. „Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity“. In: Whitehead, Stephen M. und Barret, Frank J. *The Masculinities Reader*. Cambridge, Maldon: 2001. 266-287.
- Klein, Gabriele. *Electronic Vibration: Pop Kultur Theorie*. Hamburg: Rogner & Bernhard, 1999.
- Meinig, Sigrun. „What’s more important than a gesture?“. Jewishness and Cultural Performativity.“ in: Stähler, Axel (Hrsg.) *Anglophone Jewish Literature*. London u.a.: Routledge, 2007. 65-75.
- Miles, Peter. “Road Rage: Urban Trajectories and the Working Class.” In: Philippe Laplace & Éric Tabuteau (eds.). *Cities on the Margin; On the Margin of Cities: Representations of Urban Space in Contemporary Irish and British Fiction*. Paris: Les Belles Lettres, 2003. 43-61.
- Mohanram, Radhika. „Postcolonial Spaces and Deterritorialized (Homo)Sexuality: The Films of Hanif Kureishi.“ In: Gita Rajan & Radhika Mohanram (eds.). *Postcolonial Discourse and Changing Cultural Contexts*. Contributions to the Study of World Literature 64. Westport and London: Greenwood Press, 1995. 117-134.
- Moore-Gilbert, Bart. *Hanif Kureishi*. Manchester: Manchester University Press, 2001.
- Moran, Mary Hurley. *Penelope Lively*. New York: Twayne Publishers, 1993.
- Mühlenhöver, Georg. *Phänomen Disco: Geschichte der Clubkultur und der Populärmusik*. Köln: Verlag Dohr, 1999.
- Parker, Tracey K. „I could have been somebody“: The Articulation of Identity in Zadie Smith’s *The Autograph Man*.“ in: Tew, Philip (Hrsg.) *Reading Zadie Smith: The First Decade and Beyond*. London u.a.: Bloomsbury Academic, 2013. 69-82.
- Pinker, Steven. *The Blank Slate. The modern denial of human nature*. New York: Viking, 2002.
- Reckwitz, Andreas. “Creative Subject and Modernity: Towards an Archeology of the Cultural Construction of Creativity.” *Konstanzer Kulturwissenschaftliches Kolloquium: Diskussionsbeiträge Neue Folge 2* (2007): 1-15.
- *Das hybride Subjekt: Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2006.
- *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp, 2012.
- Reynaud, Emmanuel. „Manly Aesthetics“. In: Jackson, Stevi und Scott, Sue (Hrsg.). *Gender. A sociological reader*. Abingdon/New York: Routledge, 2002. 401-405.

- Rohr, Susanne. „The image makers“: Reality Constitution and the Role of Autism in Siri Hustvedt's *The Blazing World*“ in: Hartmann, Johanna, Marks, Christine und Zapf, Hubert (Hrsg.) *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays*. Berlin, Boston: 2016. 249-261.
- Rüsen, Jörn. „Typen des Zeitbewusstseins – Sinnkonzepte des geschichtlichen Wandels“ in: Jaeger, Friedrich und Liebsch, Burkhard (Hrsg.). *Handbuch der Kulturwissenschaften, Bd. 1: Grundlagen und Schlüsselbegriffe*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2004. 365-384.
- Sandhu, Sukhdev. „Pop Goes the Centre: Hanif Kureishi's London.“ In: Laura Chrisman & Benita Parry (eds.). *Postcolonial Theory and Criticism*. Cambridge: Brewer, 1999. 133-154.
- Schoene, Berthold. „Herald of Hybridity: The Emancipation of Difference in Hanif Kureishi's *The Buddha of Suburbia*.“ in: *International Journal of Cultural Studies* 1.1 (1998): 109-128.
- Schweikle, Günther und Irmgard. *Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen*. 2., überarbeitete Auflage. Stuttgart: Metzler, 1990.
- Schötz, Bettina. „‘What Is a Man?’, or the Representation of Masculinity in Hanif Kureishi's Short Fiction“ in: Horlacher, Stefan. *Configuring Masculinity in Theory and Literary Practice*. Leiden, Boston: Brill Rodopi, 2015. 217-250.
- Schwarz, Heike. „We have different selves over the course of a life, but even all at once“: The Multiple Self and Cultural Multiple Personality in Siri Hustvedt's *The Blazing World*“ in: Hartmann, Johanna, Marks, Christine und Zapf, Hubert (Hrsg.) *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays*. Berlin, Boston: 2016. 389-405.
- Sell, Jonathan P. A. „Pleased to meet you!“: The Paradox of Identity in Zadie Smith's *The Autograph Man*.“ in: Schultermandl, Silvia und Toplu, Sebnem (Hrsg.). *A Fluid Sense of Self: The Politics of Transnational Identity*. Wien, Berlin, Münster: Lit, 2010. 61-79.
- Smith, Zadie. „This Week in Fiction: Zadie Smith.“ *The New Yorker* (23.07.2012). Web. 13.12.2018. <<https://www.newyorker.com/books/page-turner/this-week-in-fiction-zadie-smith-3#ixzz28nhy0G4B>>
- de Sousa, Ronald. „Emotion“, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2014 Edition), Edward N. Zalta (ed.). Web. 25.01.2017. <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/emotion/>>.
- Stein, Mark. „Posed Ethnicity and the Postethnic: Hanif Kureishi's Novels.“ In: Rüdiger Ahrens et al. (eds.). *Anglistische Forschungen* Bd. 283. Heidelberg: Winter, 2000. 119-139.

- Taylor, Mark C. „Wounding Words“ in: Hartmann, Johanna, Marks, Christine und Zapf, Hubert (Hrsg.) *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays*. Berlin, Boston: 2016. 153-181.
- Terentowicz-Fotyga, Urszula. „The Impossible Self and the Poetics of the Urban Hyperreal in Zadie Smith's *The Autograph Man*.“ in: Walters, Tracey L. (Hrsg.) *Zadie Smith: Critical Essays*. New York u.a.: Lang, 2008. 57-72.
- Tew, Philip. „Celebrity, Suburban Identity and Transatlantic Epiphanies: Reconsidering Zadie Smith's *The Autograph Man*.“ in: Tew, Philip (Hrsg.) *Reading Zadie Smith: The First Decade and Beyond*. London u.a.: Bloomsbury Academic, 2013. 53-68.
- Thiemann, Anna. „Portraits of the (Post-)Feminist Artist: Female Authorship and Authority in Siri Hustvedt's Fiction“ in: Hartmann, Johanna, Marks, Christine und Zapf, Hubert (Hrsg.) *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays*. Berlin, Boston: 2016. 311-325.
- Thomas, Susie. *Hanif Kureishi: A Reader's Guide to Essential Criticism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005
- Winkgens, Meinhard. „Cultural Hybridity and Fluid Masculinities in the Postcolonial Metropolis: Individual Gender Identities in Hanif Kureishi's *The Buddha of Suburbia* and *The Black Album*.“ In: Stefan Horlacher (Hg.). *Constructions of Masculinity in British Literature from the Middle Ages to the Present*. Basingstoke et al.: Palgrave Macmillan, 2011. 229-245.
- „Hybride Identitätskonstruktion zwischen einer ‚Politik kultureller Differenz‘ und individueller Authentifizierung in den Fiktionen Hanif Kureishis. Anmerkungen zu *The Buddha of Suburbia* und *The Black Album*.“ In: Stefan Glomb und Stefan Horlacher (Hgg.). *Beyond Extremes. Repräsentation und Reflexion von Modernisierungsprozessen im zeitgenössischen britischen Roman*. Tübingen, Narr, 2004. 173-213.
- Wood, James. „Fundamentally Goyish.“ *London Review of Books*. 24(19), (3.10.2002) Web. 13.12.2018. <<https://www.lrb.co.uk/v24/n19/james-wood/fundamentally-goyish>>
- Zimmerli, Walter Ch. und Sandbothe, Mike (Hrsg.). *Klassiker der modernen Zeitphilosophie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993.